

Juan Marichal

LA VOLUNTAD DE ESTILO*

(TEORÍA E HISTORIA DEL ENSAYISMO HISPÁNICO)

* *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*, Barcelona, Seix Barral, 1957, 336 pp.

ÍNDICE

PRÓLOGO

PRIMERA PARTE

I. El proceso articulador del siglo xv: de Cartagena a Pulgar

II. Gutiérrez Díez de Games y su “Victorial”

SEGUNDA PARTE

III La originalidad renacentista en el estilo de Guevara

IV. Santa Teresa en el ensayismo hispánico

TERCERA PARTE

V. Montaigne en España

VI. Quevedo: El escritor como “espejo” de su tiempo

CUARTA PARTE

VII. Feijóo y su papel de desengañador de las Españas

VIII. Cadalso: El estilo de un “hombre de bien”

IX. La originalidad histórica de Jovellanos

QUINTA PARTE

X. La voluntad de estilo de Unamuno y su interpretación de España

XI. La originalidad de Unamuno y la literatura de confesión

XII. La singularidad estilística de Ortega

SEXTA PARTE

XIII. La unidad vital del pensamiento de Américo Castro y su significación historiográfica

XIV. Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica

NOTAS

PRÓLOGO

El título bajo el cual se acogen los trabajos siguientes —y cuyo tema central expresa— acaso sorprenda a algún lector de estas páginas. Conviene, pues, precisar la terminología empleada y los métodos de interpretación escogidos. Es manifiesto, en primer lugar, que el escritor no elige estrictamente su estilo, del mismo modo que ningún ser vivo interviene en su propio nacimiento: “Amigo mío —escribía Jovellanos a Vargas Ponce en 1799— la naturaleza ha dado a cada hombre un estilo, como una fisonomía y un carácter”. O sea que el escritor se encuentra en y con un estilo previamente a su decidida conciencia del mismo: digamos, invirtiendo a la española los términos de la famosa fórmula de Buffon que el estilo está en el hombre antes de estar él en su estilo. “El estilo es camino, y es a la vez lo que camina como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva”, así describía Unamuno en 1924 (recordando probablemente un texto de Fray Luis de León) la función impulsiva de un estilo literario. Pero es también cierto que la formación de una personalidad literaria participa del carácter dramático de toda vida humana: que en ella se da un conjunto significativo de aceptaciones y rechazos ante las posibilidades expresivas y comunicativas de un idioma. O sea que el estilo es simultáneamente “un camino que nos lleva” y un esfuerzo del escritor por encauzarse a sí mismo: de ahí que el concepto y la expresión de “voluntad de estilo” —procedente del término alemán *Stilwille*— recoja tan apropiadamente las dos condiciones apuntadas. Y quizá no esté de más advertir que “voluntad de estilo” no equivale a “voluntad de lima”, a esfuerzo preciosista: puede hallarse así de una “voluntad de estilo” que es una “voluntad de no-forma”, como expuso tan magistralmente Amado Alonso en su estudio de un poeta contemporáneo.

La "voluntad de estilo" es el agente de una constante auto-imitación, y puede asimilarse finalmente a la función genérica humana que los antropólogos denominan *rôle*: el escritor quiere acentuar, o atenuar, según los casos, sus propios rasgos fisonómicos para ser "reconocido" por un grupo social coetáneo. Claro que este proceso de vinculación identificadora es más propio del prosista que del poeta: "El prosista —ha escrito Amado Alonso— está en compañía". Es así que en los ensayistas españoles que aquí estudiamos se observa un repetido proceso auto-creador: para ellos son únicamente auto-imitables los rasgos suyos más pertinentes para sus coetáneos. Y corneo cada época ofrece unas contadas posibilidades de auto-enmascaramiento literario, el escritor al auto-imitarse dispone sólo de un corto número de "moldes"; pero si bien su albedrío creador de sí mismo se ha visto limitado a vaciar en éstos las fisonomías literarias concebibles por su tiempo, no es menos cierto que el ensayista español también proyecta y modela su máscara con afán normativo. Una voluntad de estilo se transforma así en una fuerza histórica tan real y tan conformadora de hombres como cualquiera de las más visiblemente operantes. Al dar esta importancia de fuerza operante a las formas estéticas puede parecer que hemos caído en la trampa del "idealismo", por no decir que en la mismísima caverna de Hegel: abordamos, ahora, un problema central en los estudios aquí agrupados, el de la significación histórica de un estilo literario.

El historiador de la literatura debe centrar su atención primordial en la singularidad expresiva del escritor estudiado y debe dejar de lado la determinación de la validez más o menos objetiva de la imagen de la realidad humana presentada por el creador estético. Por el contrario, el historiador de la cultura (englobando en este vocablo toda la actividad propiamente historiográfica) se interesa fundamentalmente en los textos, sean literarios o no, que puedan considerarse como testimonios fieles de una época, y se previene lógicamente contra todo testigo cuyo ángulo

visual sea muy marcado. Mas un estilo literario —por haber preservado para siempre la singularísima y consistente ecuación visual de su autor— representa un elemento que el historiador debería esforzarse siempre por apresar: el de una conciencia, ligada a su tiempo y en la cual son audibles los demás hombres coetáneos. "Los individuos más originales, si se les mira bien —es-cribía Amado Alonso— resultan los más representativos de la vida circundante; no en lo contingente, sino en lo esencial". Y añadía: "No hay estilo individual que no incluya en su constitución misma el hablar común de sus prójimos en el idioma, el curso de las ideas reinantes, la condición histórico-cultural de su pueblo y de su tiempo". El estudio estilístico —siem-pre guiado por el precepto de adentramiento cognoscitivo expuesto por Baudelaire: *entrer dans la peau de l'être créé*— se convierte así en una fecunda vía de acceso a un mundo histórico. Por eso las investigaciones estilísticas hispánicas de los dos últimos decenios pueden ser tan útiles para los historiadores; a pesar incluso del excesivo formalismo de los investigadores que tienden a descarnar a obras y a autores de su suelo histórico. Gracias a esos trabajos se ha afinado entre nosotros la lectura crítica y es éste un beneficio que hemos de agradecer a los aludidos investigadores, por "formalistas" que sean. ¡Escasean tanto en los países de lengua castellana los lectores atentos! Que los procedimientos de la estilística pueden, y deben, coordinarse con los de la historia de la cultura es, por lo tanto, para nosotros, algo más que una verdad perogrullesca: es el principio que guía más constantemente los trabajos del que esto escribe. No se ignoran, claro está, las dificultades de una tarea semejante: en primer lugar, las biografías de muchos escritores españoles son todavía un amasijo de datos, por no decir de oscuridades. Y, obstáculo más grave aún, la historia social de España —y casi diríamos que la política— está por hacer, por descubrir. Obstáculos y carencias que no deben, sin embargo, desanimar al historiador de la literatura hispánica: porque él mismo, en sus tareas de análisis estilístico, por ejemplo,

contribuye a "hacer" esa historia de España todavía informe. Y particularmente, en el caso de los ensayistas, siempre tan "fronteros" entre la historia y la literatura, el captar su latido cordial nos aproxima a la peculiaridad de sus respectivas épocas. Aunque el historiador de la literatura ha de estar en guardia contra la tentación historiográfica en que caen con harta frecuencia los investigadores de la literatura hispánica desde hace medio siglo: la de atribuir a las obras literarias carácter de documentos reveladores de la totalidad vital de una época.

Algunas observaciones, ahora, sobre la denominación de "ensayista" tal como se emplea en este trabajo. Es manifiesto que el término "ensayista" se aplica crecientemente en manuales y trabajos de historiografía literaria a escritores anteriores a 1898, aunque su uso repetido en castellano data sólo de los últimos años del siglo pasado. Ha quedado, prácticamente, resuelta la cuestión, nunca muy debatida, de la legitimidad del empleo retroactivo de dicha denominación literaria, gracias, sobre todo, a la transformación del carácter de nuestra literatura efectuada —sin proponérselo enteramente, es verdad— por los del 98 y por sus inmediatos sucesores. Si actualmente España puede aparecer como la otra tierra-madre del ensayismo europeo (junto a Inglaterra, su morada tradicional) se debe exclusivamente a figuras como Ganivet y Unamuno, como Azorín y Ortega, que establecen con sus propias obras su genealogía nacional; la tendencia expresiva que Gradan llamaba "discurrir a lo libre" (tan española según él) constituye uno de los principales ejes de la historia literaria e ideológica de nuestros países. Mas de la aproximación hispano-britana señalada no hay que inferir un marcado paralelismo, en cuanto a la naturaleza y a la función de sus escritos, entre los ensayistas españoles y los ingleses; es más, han resultado vanos todos los esfuerzos por encontrar entre nosotros ejemplos de ensayos "a la inglesa", puesto que los rasgos comunes de los ensayistas británicos son esencialmente nacionales. Evidente disparidad que proviene, además, de la entraña

misma de la modalidad literaria que aquí estudiamos; porque, hablando estrictamente, no hay ensayos sino ensayistas. Estamos, en realidad más que ante un género, ante una operación literaria, un cómo en vez de un continente expresivo: de ahí que los intentos de muchos eruditos y publicistas de lengua inglesa por fijar el aire permanente de sus ensayistas —*informality*, sociabilidad, soltura, *detachment*— sean particularmente significativos, no obstante su notoria superficialidad. Pues al reducir el ensayismo británico a la continuidad de unos modales literarios han hecho resaltar implícitamente el enlace entre todo ensayismo y la forma de vida que lo sustenta. El contraste entre la novela (o cualquier otro género tradicional) y el ensayismo es particularmente significativo en esta relación de una forma literaria con la realidad humana representada por ella: se puede hacer una historia interna del género novelístico, aislado de su ambiente histórico, pero en cambio resulta casi imposible desprender de su ganga circunstancial al ensayismo. Puede mantenerse incluso que la novela ofrece una continuidad "institucional" supra-nacional y que el ensayismo no reclama siempre la referencia a tradiciones y obras allende las fronteras de su lengua nacional: no exageremos, sin embargo, la carencia de autonomía genérica del ensayismo. Queremos, sobre todo, apuntar a un hecho patente: la maleabilidad del ensayo —esa maleabilidad que se opone, como se señaló ya, a su definición— da al escritor una libertad que podría llamarse "camaleónica". Porque la forma literaria se pliega, en este caso, a las condiciones personales, adquiere diversas coloraciones individuales, sin exigir del escritor —y quizá sea ésta la vana fortuna del ensayista— el previo sometimiento a reglas institucionales, a normas supra personales: es decir, el novelista tiene que *contar con* toda la novelística anterior, con los mundos ficticios creados por sus antecesores —nacionales o no— y su propia creación es a la vez (siempre que se trate de un auténtico artista) una incorporación a la institución novelística y una alteración de ésta con la cual han de contar sus sucesores. Mas si

bien el ensayista puede utilizar el legado de sus antepasados literarios — recordemos cómo Azorín, por ejemplo, se auto-enlaza a Montaigne— debe sobre todo contar con su público, con su auditorio potencial inmediato; pues si el novelista busca la articulación de sus personajes dentro de un mundo ficticio —y a esa articulación se suele denominar "verosimilitud"— el ensayista se esfuerza por articularse a sí mismo con su mundo histórico coetáneo.

Articulación que revela al individuo como a la comunidad social con la cual él quiere vincularse; y así la continuidad de los modales británicos mencionada antes —esa persistencia y eficacia de unas ciertas *manners* literarias— muestra cómo la articulación del ensayista con su auditorio se realiza fácilmente y por su misma monotonía oculta el género de relación humana en que se funda el ensayismo británico. En el caso de España, la articulación del ensayista con la sociedad coetánea es mucho más cambiante y problemática, y por ello no se observa en nuestro ensayismo esa continuidad de modales característica del inglés. ¿No es acaso visible que el porte ejemplarmente continuo del ensayismo británico expresa y se sustenta en la estabilidad interna de una sociedad y de la clase que la rige durante dos siglos y medio, entre Addison y Virginia Woolf? El dramatismo permanente de la historia española hace, por el contrario, que en el ensayismo hispánico se den constantes altibajos en el porte expresivo de los escritores y en sus formas de individuación humana: coexisten, y a veces alternan rítmicamente en nuestro ensayismo, el bufón y el "hombre de bien", el desahogo y la plática sermonaría, la confesión desgarrada y la reserva aristocrática. Así, en las páginas de este trabajo se intenta historiar el proceso de individuación humana visible en el ensayismo hispánico; aunque, desde luego, no se ha pretendido hacer un registro exhaustivo del ensayismo de lengua castellana. Hemos abarcado, sin embargo, el ciclo histórico completo que se inicia con los escritores del siglo XV y que concluye con Ortega y Gasset, ciclo que hemos dividido en

cinco "jornadas" correspondiente cada una a una fase del drama histórico de España.

La primera "jornada" es el portal cronológico del proceso estudiado: en los modestísimos escritores del inicial Renacimiento castellano aparece en forma casi balbuciente el gesto de su impulso auto-creador. Junto al grupo estudiado en conjunto hemos situado la figura solitaria del cronista Gutierre Díez de Games, que sin ser estrictamente un ensayista primerizo, representa la misma tendencia hacia la individuación expresiva. Ha de advertirse que la iniciación de esa tendencia debe retrotraerse, sin embargo, al canciller Ayala, según ha mostrado Américo Castro en su libro *Aspectos del vivir hispánico*. La segunda "jornada", correspondiente al proceso histórico renacentista, marca la primera realización de un hispánico modo del ensayismo, en sus dos modalidades, la de Guevara y la de Santa Teresa: modalidades contrapuestas, pues en la escritora castellana operó una voluntad de estilo anti-retórica y anti-guevariana. Aunque, por otra parte, puede decirse que la vía expresiva abierta entonces por Santa Teresa —el camino de acceso hacia el interior de la persona— se cierra tras ella y aflora únicamente tres siglos más tarde en Unamuno. La tercera "jornada" está representada por el siglo XVII y en particular por la figura de Quevedo; a su relación con Montaigne hemos dedicado parte del trabajo en que se traza la acogida del ensayista gascón en la España del gran don Francisco. Al considerar esta acogida se planteaba un problema muy ligado al de la expresividad teresiana: ¿cómo Montaigne, un autor tan próximo en sus modalidades expresivas, había podido ser desconocido por los españoles de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII? Nuestra investigación, centrada en la versión aún inédita de los *Essais* hecha por un ex-carmelita hacia 1635, muestra que en la España de Quevedo penetró el gascón mucho más de lo que se sospechaba. Pero los coetáneos de don Francisco buscaban nuevas vías de acceso a las realidades externas —a la realidad política por ejemplo— y en

consecuencia tendían a apartarse de la expresión de la intimidad característica de la jornada teresiana. De ahí que Quevedo, a pesar de ser tan "montaignista", utilice la flexibilidad del ensayo para apresar no la propia "ondulante" realidad íntima, sino la realidad externa, no como forma de conocimiento de sí mismo, sino como forma de acción sobre el mundo. La cuarta "jornada", el siglo XVIII, vive dominada por el afán de encontrar modalidades expresivas que congreguen a los hombres: el Padre Feijoo, Cadalso y Jovellanos representan tres momentos de una misma empresa, la de tender puentes verbales e ideológicos entre los españoles. A la quinta "jornada" pertenecen Unamuno y Ortega, "representantes" de dos modalidades expresivas que no obstante ser opuestas plantean un mismo problema de individuación humana y de historia hispánica: cómo un yo puede llegar a ser él mismo en su circunstancia. Añadamos que en el caso de Unamuno, como en el de Ortega, el acercamiento atento a su prosa discursiva es más que un deber mínimo para el investigador de la literatura hispánica: es un obligado requisito histórico gráfico pues en ellos dos se condensa toda una etapa de nuestro tiempo y del drama histórico de España. Una ausencia se observa en esta serie de "jornadas": la del siglo XIX y por lo tanto la de escritores como Larra, Valera y Ganivet. Y aunque ya señalamos que no se ha pretendido presentar un registro exhaustivo del ensayismo hispánico, queremos dar la razón de esa ausencia: a esa época, y a los escritores citados, estamos dedicando ahora un trabajo especial, centrado en un problema específico de su época —la formación de una conciencia solidaria española— que no es sin embargo ajeno a algunos de los temas examinados aquí.

Los dos trabajos finales —dedicados respectivamente a la obra historiográfica de mi maestro Américo Castro y a los ensayos de Pedro Salinas— aspiran a ser el comienzo de un estudio de la "jornada" actual en el proceso expresivo considerado en estas páginas: los dos últimos veinte años presentan características propias que los alejan históricamente de la

"jornada" unamuniana-orteguiana. El pensamiento historiográfico de Américo Castro —expresión de una entrega apasionada e iluminadora a la "materia de España"— ha determinado ya en muchos españoles un cambio de actitud, por no decir de altitud, intelectual respecto a los problemas del vivir nacional. Los ensayos de Pedro Salinas sobre literatura española muestran, por otra parte, cómo en él operaba una voluntad de estilo dirigida a tender vías de acceso tanto entre los españoles y su patrimonio literario como entre los lectores transpirenaicos y la literatura hispánica: modalidad de interpretación y de exposición que él enlaza además —teniendo presente por supuesto las distancias que median entre ellos— a aquellos "hombres de bien" del siglo XVIII. Filiación histórica e hispánica que apunta al signo de esta "jornada" que vivimos —lejos ya del "fiero individualismo" de los hombres del 98— y que nos parece poder resumirse en la frase puesta en boca de un imaginario campesino por un español novecentista, y jovellanista a su manera: "Don Francisco, todo lo sabemos entre todos". Este prólogo quedaría manifiestamente incompleto si no se hiciera mención ahora de los amigos que en diferentes ocasiones me han ayudado con su atención y su consejo: a José María Ferrater Mora (mi compañero de Bryn Mawr College), a Rafael Lapesa, a Raimundo Lida, a Edith Helman, a Francisco García Lorca y a Stephen Gilman expreso aquí todo mi agradecimiento.

Septiembre de 1957.

Bryn Mawr College.

PRIMERA PARTE

I

EL PROCESO ARTICULADOR DEL SIGLO XV: DE CARTAGENA A PULGAR

Gutierrez Díez de Games y su “Victorial”.

La serie de formas articuladoras, individuales y colectivas, que es la historia del ensayismo hispánico se inicia en el siglo xv. En Castilla, como en la Europa transpirenaica del Cuatrocientos, se siente entonces simultáneamente un constante afán por acentuar el carácter singular de las personas y un deseo general de ampliar los enlaces sociales. A la cohesión medieval, que hacía verse a los hombres como integrantes casi anónimos de un orden rígido, sucede así la búsqueda de nuevas normas de flexible encaje social que permitan y amparen las diferencias individuales. Estas normas tenían lógicamente que hallarse y formularse, ante todo, en el plano de la comunicación humana: aquellos hombres sabían, o más bien presentían, que la expansión de sus propias individualidades personales sólo podría realizarse si acertaban a encontrar las modalidades expresivas que les enlazaran entre sí. Porque, en el siglo xv como en toda época de la historia, opera decisivamente en la dinámica formativa de la personalidad humana el sistema articulador de la comunidad social; es decir, la persona, en tanto que *representante* de sí misma, necesita forzosamente un auditorio que la acoja y la sustente. El proyecto de vida individual, el papel que un hombre se propone crear y actuar con su misma vida depende, pues, de su relación con los posibles auditores de su época, de la existencia de éstos. Esto implica una serie de

limitaciones para la expansión personal, puesto que en cada época existen únicamente un contado número de auditorios, y, por lo tanto, de papeles individuales. Mas, en el siglo xv, existía un primer y grave obstáculo: los indispensables auditorios receptores eran apenas visibles, y se imponía, por lo tanto, la previa congregación de los oyentes. Esa ausencia del auditorio, y el consiguiente esfuerzo del escritor por crearlo, determinaban a su vez que la voz individual fuera poco perceptible, casi balbuciente. En toda época, se observa el gesto vinculador del escritor al intentar éste la "representación", la creación de su papel personal: recuérdese la frase de Virginia Woolf, *To know whom to write for is to know how to write*. Pero, en el Cuatrocientos castellano, la acción vinculadora es no sólo más urgente, sino también más elemental. Característica ésta quizá de todas las épocas agudamente transicionales, pues en ellas los tanteos formativos del estilo literario se reducen con frecuencia a un simple esfuerzo de enlace con el auditorio social.

Desde luego, el término "transición" ofrece notorios peligros, como lo han señalado muchos historiadores contemporáneos: puede ocultar la singularidad de hombres y épocas en lugar de ayudar a percibirla. Además, es un residuo terminológico del pensamiento evolutivo del siglo xix que veía siempre en el pretérito humano la preparación ascendente de la cima del presente. "¿Qué período no es de transición? ¿Qué *hoy* no es la transición de un *ayer* o un *mañana*? La Historia misma es una transición permanente", así expresaba Unamuno en 1920 los fundados temores de la historiografía coetánea. Sin embargo, puede afirmarse con bastante legitimidad conceptual que hay épocas más transicionales que las demás, o mejor dicho más *transitivas*. Toda época deja, por supuesto, unos "polvos" que acarrearán "estos lodos", pero no es menos cierto que en cada momento de la historia humana hay tolvaneras intransferibles. Una época es, así, más "transitiva" que otra cuando las obras y los gestos de sus hombres directivos quedan parcialmente enterrados en ella misma. Se

trata, en general, de un momento de re-encajes sociales, de cambios en la estructura interna de un país, de disolución de algunas de sus clases sociales. Abundan entonces los hombres "desplazados", los desgarramientos individuales y las fracturas colectivas. De ahí que los escritores representativos de esas épocas no se hallen en una modalidad expresiva previa, que no partan congénitamente de la actitud vital de su clase social. Inseguridad inicial que se manifiesta en la elaboración del estilo literario, pues el escritor no *está* en una tendencia expresiva: su obra prolifera en direcciones sólo potenciales y en esfuerzos por hallar una sustentación social. Un crítico francés, Ramón Fernández, decía que las grandes creaciones literarias —en contraste con las producciones mediocres, cuyo sentido es visible siempre— tienen mucho de fénix que espera la lectura cordial de un lector atento para renacer de las cenizas convencionales de sus glorias. Mas, quizá requieran una mayor simpatía de los escritores que no pasan de ser “borradores inclasificables” para cobrar de nuevo su significación humana. Tal es el caso de los textos y de los autores considerados en este trabajo, pues aunque su valor literario sea exiguo sería manifiestamente injusto e inexacto estimar que sus balbuceos expresivos fueron completamente inoperantes. Vamos a ver cómo sus intentos desarticulación individual y colectiva facilitaron el paso del “silencio” medieval a la gran parlería del Renacimiento, inaugurando así, en forma adánica y primitiva, la historia del ensayismo hispánico.

Hasta no hace mucho, los historiadores parecían creer que el *Zeitgeist* equivalía a un supuesto “Espíritu Santo” de la Historia que descendía rítmicamente para cerrar o empezar las épocas. La historiografía contemporánea ha orientado, en cambio, su atención —al estudiar los cambios sociales y las innovaciones artísticas— hacia sus protagonistas concretos, hacia los actores humanos iniciales. En vez de preguntarse solamente, por ejemplo, por lo *que* era el Renacimiento, intenta averiguar *quiénes* eran los renacentistas. Aunque, por otra parte, ha de reconocerse

que en las transformaciones históricas opera lo que podría denominarse “dirección potencial de la vida”. Pero, la emergencia de esta veta inédita es finalmente debida a unos hombres concretos, que casi siempre constituyen una reducida minoría de individuos avanzados a su tiempo. En sus actos, como en sus expresiones literarias, se juega el drama de la selección histórica que convierte en fuerzas vigentes lo que antes era únicamente una realidad virtual. Así, en el Cuatrocientos castellano las aspiraciones inéditas aludidas —el deseo de nueva sociabilidad y el afán de individualidad expresiva— afloraron inicialmente en una avanzadilla cultural, en un pequeño grupo de hombres, que poco a poco las convirtió en normas generales de la vida de su tiempo. Al fijar la atención en *quiénes* eran estos hombres, nos sorprende de pronto su uniforme filiación psicológica y social: Alonso de Cartagena, Mosén Diego de Valera, Fernando de la Torre, Teresa de Cartagena y Fernando del Pulgar pertenecen a la clase de los cristianos nuevos, de los conversos. Una clase que se reconoce por la presencia de evidentes características superficiales y por la conciencia, más o menos visible, de una identidad espiritual. En el caso de los conversos castellanos del siglo XV se observa claramente su carácter externo e interior de clase social: casi todos pertenecen originalmente a la burguesía (indistinguible de la colectividad hebrea o ex-hebrea) y se encuentran en la situación típica del renegado, del hombre desgarrado de su estrato social. Aunque no se trataba, en su caso, de un desgarramiento individual, del hombre que abandona a su propia clase para ascender socialmente. Los conversos castellanos querían, desde luego, arraigar en un estrato superior, pero esta pretensión respondía a una angustiosa necesidad de re-encaje colectivo. Y los escritores mencionados fueron los delegados de esa colectividad desgarrada, los hombres que aspiraban a tender puentes morales entre ella y las nuevas circunstancias históricas. De ahí que no pueda extrañar la importancia de su acción literaria en el proceso formativo del Renacimiento castellano,

puesto que el naufragio de su clase originaria les impelía a realizar una obra de nuevo arraigo. Mas esta voluntad de re-encaje contaba con el apoyo implícito de otra clase social, o mejor dicho, de una minoría de este estrato social, la aristocracia "cultura", los ricos hombres ansiosos de renovación espiritual y de dar una nueva función a su clase en la vida castellana. Esta actitud aristocrática fue también un factor decisivo en el tránsito renacentista, pues, gracias al amparo de los nobles, los conversos citados pudieron intentar sus ensayos de articulación individual y colectiva.

Esta coincidencia o coordinación de los dos grupos mencionados se explica fácilmente si se tienen en cuenta, entre otros factores de orden muy diverso, la insatisfacción vital de una clase cuyas ambiciones de poder han sido colmadas y la situación particular del siglo xv castellano. Respecto a la condición insatisfecha de la minoría aristocrática se puede decir que en este caso se cumple una ley constante de la historia humana: la clase dominante se salva del hastío recurriendo a los hombres desgarrados, poseedores de secretos vitales desconocidos para ella. En cuanto a las circunstancias concretas del Cuatrocientos, tengamos presente que el afán de expresividad individual se hallaba forzosamente limitado entre los nobles por las convenciones estamentarias. La exhibición de la intimidad personal, por ejemplo, ha sido considerada siempre como un rasgo de plebeyismo: el varón noble, decía Aristóteles, no habla en bien ni en mal mucho de sí mismo. Aunque es también manifiesto que en la gran mayoría de las épocas históricas sólo los hombres pertenecientes a la clase dominante pueden ostentar sus singularidades personales. Los nobles del siglo xv castellano se hallaban, pues, forzosamente limitados por sus propias convenciones estamentarias al querer expresarse personalmente; y era lógico que se produjera entre ellos y los conversos la coincidencia citada. En contraste, además, con los nobles (más tardíos) que buscan a los gitanos —demos este ejemplo por

ser tan significativo dentro de la historia española—, para liberarse de la inflexibilidad ritual de su clase, los aristócratas del Cuatrocientos castellano aspiraban a fijarse normas de disciplina espiritual y de *cortesanía*. En ellos había también un deseo de tender puentes morales, de comunicación humana, que les enlazara mutuamente y que les uniera con otros hombres. Se trataba, en definitiva, de ser a la vez singular, dentro de ciertos límites estamentarios, y cortés, sociable. Todas estas aspiraciones, por otra parte, han de identificarse esencialmente con el temperamento personal y la originalidad humana de un representativo trío de grandes figuras aristocráticas: Gómez Manrique, Santillana y Pérez de Guzmán. Ellos tres, sobre todo, adoptaron las nuevas actitudes, que eran, en cierta medida, ajenas a la tradición feudal: el cambio de temperamentos vitales (el Renacimiento) fue así la extensión social de sus características personales. Mas ese cambio no lo realizó, en su expresión efectiva, la aristocracia sola, puesto que fueron también los hombres "desplazados", a que antes se aludió, sus principales instrumentos. Con todo lo indicado se quiere apuntar, sobre todo, a este simple hecho histórico: durante casi un siglo el Renacimiento existió únicamente en la proyección imaginativa y en los ensayos vitales —angustiosos en unos, serenos en otros— de un centenar de hombres. Vamos a ver, ahora, cómo el tránsito hacia el Renacimiento se desarrolló en tres etapas que corresponden aproximadamente a tres generaciones históricas: la primera, lógicamente ecléctica, aspira sobre todo a incorporarse el humanismo y a acentuar su función congregadora; la segunda, de carácter más doctrinario, se define por la reclamación del derecho a la voz literaria del lego, de cualquier individuo; la tercera es la organizadora y la ordenadora de las innovaciones expresivas de las dos anteriores. Entre Alonso de Cartagena, perteneciente a la primera etapa, y Fernando del Pulgar, la figura más importante de la tercera, media el proceso típico de una época transitiva: el patrimonio apenas explotable de los iniciadores se transforma en caudal

relativamente transmisible gracias a la capacidad literaria de un verdadero escritor (Pulgar, en este caso).

DEJAR DE SI ESCRITURA DURABLE

En el otoño de 1430 se reunía en Salamanca, donde se hallaba entonces la corte castellana, un grupo de "estudiosos varones": Alonso de Cartagena, Fernán Pérez de Guzmán y otros más. A aquella "tertulia" llevó una noche Fernán Gómez de Guzmán, sobrino del autor de *Generaciones y semblanzas*, un ejemplar de la traducción latina de la *Ética* a Nicómaco hecha por Leonardo Bruni de Arezzo en 1418. Se comentó la versión de Bruni, y Alonso de Cartagena decidió entonces hacer una breve refutación del prólogo del humanista italiano. El obispo burgalés no podía manifiestamente "competir" con el Aretino: ignoraba, según confesión propia, la lengua griega. El gesto de Cartagena —que motivó a la larga su "dulce comercio por epístolas" con el helenista italiano— respondía al afán de él y de sus compañeros castellanos por salir del monólogo y de las interrogaciones provincianas, por establecer vínculos con los humanistas transpirenaicos. Aunque no conviene limitarse a calificarlo, sin más, como un típico ejemplo de impulso "europeizante", entre otros motivos porque el término de "europeización" se presta, aplicado a esa época como a otras posteriores, a notables confusiones. Aquellos hombres querían, desde luego, relacionarse con el humanismo transpirenaico, pero con el gesto aludido y con sus reuniones manifestaban sobre todo su propia voluntad de vinculación mutua. Esto han sido, dicho sea entre paréntesis, todas las mal llamadas "europeizaciones" hispánicas: un deseo de congregación que busca fuera de la Península los objetos y los medios aglutinantes. En el caso de aquellos hombres era manifiesto que su informe deseo de expresión personal, de singularidad humana, buscaba el apoyo

indispensable de una comunidad de iniciados, en España y fuera de ella. Deseo que se revela mucho más claramente en otra ocasión, y en otro texto de Cartagena, catorce años más tarde: su respuesta —quizá el primer "ensayo" de las letras castellanas— a una carta del marqués de Santillana, del mismo año de 1444. Éste había observado que los hombres de aquel crítico momento castellano, "buscando los comienzos de tan trabajosos comienzos y medios", se lanzaban en "un segundo laberinto o casa de Dédalo, por tal manera que, cuando piensan haber acabado, comienzan". El curso de la historia humana, específicamente la castellana, estaba, según el Marqués, fuera ya de la "humana jurisdicción" y por lo tanto los "deseadores del bien de la patria" debían dedicarse sobre todo a sus tareas individuales. Cartagena se mostraba —en su respuesta a la carta anterior— completamente de acuerdo con su amigo y escribía: "Si esperamos a que la fortuna nos dé tranquilidad y quietud, y en tanto que dura el tiempo turbado tenemos la péñola queda, ¿no temeremos con razón que por ventura pase nuestra vida ociosa, sin dejar de sí escritura durable?". Añadiendo a estas palabras —que hoy no podemos leer los españoles sin despertar en nosotros resonancias actuales—: "estos terremotos no son nubada que pasa, mas lluvia continua del oscuro invierno". De ahí que el "varón estudioso" no debe de "tener en todo el día ociosa la mano, mas ocupándola en poco o mucho, siempre deje su rastro".

En estos textos se revela la aguda voluntad de perduración personal —concebida además como un deber social— de aquellos hombres, aunque es evidente que no se trata aún de un impulso autobiográfico; lo imperativo para Cartagena era dejar constancia de su actividad espiritual, de su interés por temas justamente impersonales. Tampoco esa dedicación intelectual era propiamente creadora, puesto que como él mismo declaraba se limitaba a tomar "honesto deleite" en la "selva de la ciencia" y a "cebarse" en las simbólicas aves cazadas por los demás (el Aretino, por

ejemplo). El pensamiento de Cartagena—si es que puede hablarse de tal—no tenía nada de original, ni siquiera en su acumulación de datos dispares: la citada epístola a Santillana es una muestra palmaria de las menudencias curiosas que le interesaban. La significación de ese texto se cifra, en consecuencia, en la actitud predicada por Cartagena como única solución al problema castellano de su tiempo: la minoría aristocrática debía mantener, para sí misma y ante los demás, un ideal de laboriosidad intelectual. Así se canalizarían fecundamente las energías de sus hombres, dado que en Castilla había poco "sosiego" mientras "guerra de moros abierta no fuera". Se aspiraba, en los escritos de Cartagena, a elaborar formas y temas de articulación entre los hombres del grupo directivo de la vida castellana, a realzar la función congregadora de la cultura. Aparece, en él, constantemente, la preocupación por las modalidades expresivas de enlace, de comunicación, y se justifica al leerle la impresión de un coetáneo: "[Cartagena] la finiestra de su corazón tiene abierta". Es indudable que este intenso deseo de comunicación obedecía en Cartagena a su propia condición de converso, de hombre desplazado de su marco social originario. Mas, lo decisivo para la historia de la cultura no es el origen de una actitud, sino sus efectos sociales. Para el lector aristócrata de Cartagena (el Marqués, por ejemplo), sus palabras adquirirían un sentido vital concreto porque apuntaban directamente a una situación humana y tendían a elaborar una nueva forma de articulación social. Esto es visible, muy en particular, en la difusión de la obra de Séneca realizada por Cartagena como en su teoría del "senequismo".

Una de las principales obligaciones del "varón estudioso", era, según Cartagena, la divulgación de sus propios conocimientos: "La ciencia desdeña al poseedor avariento", escribía en el prólogo a una de sus versiones de Cicerón. Se trataba, particularmente, de hacer accesibles las obras de los "sabidores antiguos". Para Cartagena, además, esta labor difusora no se oponía a la cultura tradicional, al dogma religioso; el lector,

"cansado de leer las escrituras necesarias", necesita recrearse en otros escritos. Es incluso indispensable tal "diversidad de lección" para la realización de una vida virtuosa, puesto que el "ingenio humano se enoja de se ocupar siempre en una materia" y requiere incitaciones variadas. De todos los autores clásicos quizá el más apropiado para este dual propósito de amenidad y lección ética era, para Cartagena, Séneca; pues, si éste podía cederle el "principado en el hablar" a Cicerón, le sobrepasaba en variedad literaria y sobre todo en contenido moral: "tan cordiales amonestamientos ni palabras que tanto hieren en el corazón... no las vi en otro de los oradores gentiles", declaraba Cartagena en el prólogo-dedicatoria de una versión suya de Séneca. Palabras que revelan fundamentalmente más su voluntad de ser "cordial", de adquirir una expresión literaria de tono fraternal y de contenido humano concreto, que el carácter del estilo de Séneca (piénsese en la indudable "dureza" de éste). Y así en otro prólogo (en un libro dedicado a su amigo entrañable Fernán Pérez de Guzmán) decía que "la virtud no solamente en cueros de animales o pellejas de cabrito mas en nuestra piel aprendimos". En las obras de Séneca, justamente, parece como si Cartagena sintiera que se establece en ellas un contacto simbólico con la "piel" del hombre que las escribió. No ha de verse en esto, sin embargo, una impresión profética y *avant la lettre* de unamunismo; aunque, como ha de indicarse al referirnos a Pulgar, la búsqueda del famoso "hombre de carne y hueso" en la literatura hispánica es bastante anterior a Unamuno. Además, la interpretación de Séneca dada por Cartagena —recordemos también en este caso lo "retorcido" del cordobés— corresponde ante todo a su propio deseo por alcanzar una cierta "llaneza" en la expresión literaria. Una copla de su amigo Pérez de Guzmán puede servirnos para precisar esta relación: "más fructificó en los mores / Séneca con su obra llana / que no la virgiliana / Eneida con sus dulzores". Cartagena no sólo hablaba de la necesidad de expresarse en "romance llano", en castellano oral, sino que también insistía en la

"llaneza" misma de su modalidad expresiva: quería escribir "pie a tierra", desmontado de la cátedra o del pulpito. Todo ello apunta al deseo de ser útil y de saber acercarse a los prójimos lectores; y muestra cómo en Cartagena y sus amigos el rasgo definidor de su actitud es la voluntad de fijarse normas de comunicación "cordial".

Todo humanismo es, por naturaleza, un esfuerzo de convivencia que busca la atenuación de las diferencias personales, tanto ideológicas como expresivas. El espíritu de Cartagena y su grupo de amigos nobles ilustra este concepto del ideal humanista, pues, como se ha señalado, en ellos dominaba el deseo sociable y el impulso congregador. La voluntad de "llaneza" literaria que les caracterizaba respondía finalmente a un afán de "sosiego social", tan necesario para aquella Castilla del Cuatrocientos. Podría incluso trazarse un paralelo entre aquellos hombres y los "caballeros racionales" del siglo XVIII: en los dos momentos de la historia hispánica se aspira a fundar un orden social nuevo mediante tareas congregadoras de las personas. Aunque era preciso, ante todo, en el Cuatrocientos, crear los marcos expresivos y el ambiente social que facilitarían la expansión literaria individual. Hemos de tener siempre presente que la historia humana no es una carrera de relevos en la cual el primer participante piensa sólo en su función transmisora: el historiador debe tratar finalmente de captar la íntima singularidad de un hombre. Así, de Cartagena y de sus amigos debemos retener la viva imagen de unos cuantos animosos castellanos que quieren dejar de sí mismos unas pocas "escrituras durables", a pesar de la "lluvia continua del oscuro invierno" del Cuatrocientos. Por otra parte, la historia tiene forzosamente que establecer, en la medida de lo posible, los hilos y los puentes que unen a unos hombres con otros. En este caso, es visible el enlace de Cartagena con sus inmediatos sucesores literarios: el dejar escritura durable de sí cobra en ellos un sentido más concreto, más literal. Se trata ahora, no de

que quede constancia de la actividad de la persona, sino de su misma condición individual.

"TODO HOMBRE ES DE OÍR"

Las Epístolas de Mosén Diego de Valera y los escritos de Fernando de la Torre y de Teresa de Cartagena (sobrina del obispo) —tres "cristianos nuevos"— revelan una misma actitud, dejando de lado ahora sus marcados contrastes: domina en ellos la voluntad de singularización y de individuación expresivas. Claro que este impulso individualizador se sustenta y justifica en nombre de un principio tradicional de origen religioso: "Todo hombre es de oír porque espíritu de Dios donde quiere expira; y muchas cosas se callaron por algunos grandes varones que se dijeron por otros menores", así defendía Valera su derecho a la expresión literaria, a la enunciación de sus opiniones personales. Cassirer ha indicado cómo en el siglo XV es frecuente, y obligada, la afirmación de la esencia genérica del hombre como fondo protector para la expansión personal: soy un ser humano, se dicen esos hombres, y en consecuencia tengo derecho a expresarme, a opinar. En su carta a Enrique IV, Mosén Diego de Valera cita precisamente a Terencio, para justificarse a sí mismo: "No haya Vuestra Señoría a jactancia o loca osadía, yo hablar en cosas tan altas, que me miembro ser hombre y vuestro vasallo y no tengo olvidado a Terencio que dice «hombre soy y de las cosas humanas ninguna pienso ajena de mí»". En otra epístola, dirigida al supuesto amigo que le había criticado su osadía, reiteraba la misma idea: "el menor de los hombres" puede hablar de la más "alta cosa de las humanas", pues "todas las cosas mortales al hombre mortal son sujetas". La diferencia de Valera con los humanistas italianos en quienes piensa Cassirer es, sin embargo, muy importante, ya que en el español la autoridad antigua que se cita no es sólo la de los autores clásicos, sino también la de los textos sagrados: hay

mucho oculto para los sabios que llegan en cambio a conocer los "ignorantes y chicos". Hasta muestra su oposición a dar valor de autoridad a los grandes autores de la Latinidad clásica: "Séneca no fue evangelista para que de fuerza lo debamos creer". Se puede interpretar este rechazo, desde luego, como el gesto propio de un cristiano nuevo que desea mantener la primacía de la Biblia frente a los escritores paganos, matando incluso dos pájaros de un tiro; así era más anti-pagano, en materias literarias, que los mismos eclesiásticos. Pero, lo decisivamente original en Valera es la voluntad de hacer de su persona misma, de su propia voz, la fuente de sus ideas y de sus opiniones sobre todo lo humano. Valera, como Guevara en el siglo XVI, era un temperamento expansivo que quería situarse siempre en un primer plano en sus escritos. Recuérdese que Valdés le llamará "hablistán", del mismo modo que un coetáneo de Guevara dirá que éste era "parlerista". Había en él algo del escritor bufón que será luego el obispo, y más aún los cristianos nuevos Villalobos y Zúñiga. Sus *Epístolas* no revelan su propia intimidad y son apenas una manifestación autobiográfica; pero, al aparecer en ellas la reclamación aludida a la voz literaria del hombre "pequeño", marcan un paso más hacia el Renacimiento castellano.

La novedad de Valera radica, ante todo, en presentarse como un "pobre caballero que sólo tiene un arnés y un pobre caballo" para exponer sus opiniones en materia política y social, equiparándolas a las de los religiosos y "hombres de consejo" que rodean al monarca castellano. Es así la suya una afirmación de la voz del "lego", del hombre alejado del centro del poder político —en contraste, por ejemplo, con la posición "central" de Cartagena— pero que quiere, como él mismo dice, "entremeterse" en los asuntos públicos. Justifica también su osadía expresiva declarando modestamente que se dirige, en la mayoría de sus escritos, "a los que no tanto leyeron". Delimita así a su público, a su potencial auditorio, quitándose importancia y marcando el carácter casi "vulgar" de su función

literaria. Pero, al mismo tiempo, indica que hay unos lectores, si se puede decir, poco leídos, que necesitan "guías" que estén a su mismo bajo nivel. Valera se convierte en su "pastor" mundano, en el intermediario entre ellos y la cultura. Para él, el escritor tiene el deber de "guiar a la humanidad e instruirla de buenas costumbres"; la conexión, que él no establece explícitamente, entre "los que no tanto leyeron" y "la humanidad" es manifiesta y apunta a su propósito literario, a la voluntad de enlazar su persona con las necesidades espirituales del mundo, del público "inculto". En este sentido resulta también significativo que Valera, dadas las características de su auditorio, exprese el deseo de no ser "enojoso" para sus lectores: "va pasando mi tabla allende lo prometido", escribía a un amigo, con clara conciencia de los límites impuestos por la naturaleza de su literatura sociable. Porque, en conclusión, la obra de Valera representa un afán de sociabilidad literaria en un grado aún más intenso que en los escritos de Cartagena. De ella queda sobre todo el gesto de vinculación de un hombre con un auditorio "afín", y la voluntad de realzar las normas que pudieran denominarse "civiles" de la comunicación humana. Sin embargo, en Valera no se observa la formulación de una retórica "mundana" — opuesta a la "frailuna"— que caracteriza a Fernando de la Torre.

La obra más interesante de este escritor —el *Libro de las veinte cartas y cuestiones*, publicado por Paz y Melia en 1907— presenta una teoría y defensa de la literatura "mundana" mucho más sistemática que la de Valera. Fernando de la Torre justifica también el derecho de los hombres "sin letras" a expresarse literariamente, pero sus ejemplos tienen "peso" social: "Cuán polidas cosas de hombres sin letras hemos visto, así como de Francisco Imperial, Álvaro Álvarez, Fernán Manuel, Fernán Pérez de Guzmán y otros infinitos que no cuento". Todos ellos son los que él llamaba los "elocuentes discretos", que sabían escribir en formas "comunes y plásientes" desconocidas para los letrados, pues las adquirían "por costumbre sin aquel artificio de letras". Fernando de la Torre marca muy

precisamente la oposición entre la elocuencia de los "discretos" y la tradicional: "por muchos es reprobada [la retórica "frairiega"]". O sea que la literatura encuentra sus normas expresivas en la vida cortesana, en el "mundo", puesto que en ella deben dominar las reglas naturales y no las del "estudio". Hasta hay en Fernando de la Torre una afirmación orgullosa —muy distinta a la actitud defensiva de Valera— de su condición de experto en materias de expresión mundana: "diciendo yo algo saber en la elocuencia común y plazible a los discretos". Ya no es, como en el caso de Valera, el escritor que aspira a vincularse con el "mundo", sino que se trata, ahora, del hombre que habla *desde* dentro del "mundo" y que se siente respaldado por el "mundo". Fernando de la Torre se complace así en referirse a las características propiamente "mundanas" de sus escritos, aludiendo a sus "desvaríos mal ordenados", a sus "letras de desvaríos". Señala, es verdad, que es "osado" al "escribir tantos desvaríos", pero —en contraste con Valera— la pretendida "osadía" está no en su condición personal, ni en el contenido de sus cartas sino en la forma misma de éstas. Insistencia que revela manifiestamente su afán por mostrar el carácter natural de su composición literaria, su contraste obvio con la "manera de ordenar" eclesiástica. Es decir que Fernando de la Torre —antecesor de las "algarabías" expresivas de Santa Teresa— inicia tenuemente la afirmación teórica de un estilo que refleje la movilidad emocional e ideológica de la persona del escritor. Sin embargo, en él los desvaríos apuntan sobre todo a dar un tono ameno, a conseguir lo que él llama "estilo gracioso" en su prosa, más que a reflejar fielmente el discurrir interno. Esta aspiración a escribir "graciosas lecturas" debe enlazarse además con el carácter de su auditorio: Fernando de la Torre se dirige preferentemente a las damas de la corte. Y cabe suponer que entre ellas se encontraba la oposición mayor a la "retórica frairiega". Incluso podría imaginarse a un crítico coetáneo de Fernando de la Torre que le hubiera acusado —como sucedió

efectivamente dos siglos más tarde en el caso de ciertos pensadores españoles— de hacer "literatura de estrado".

En el proceso de articulación que estudiamos esta irrupción indirecta de un' auditorio femenino es un nuevo factor histórico de importancia manifiesta. Porque, en toda época, la composición del público al que se dirige el escritor revela el género de relaciones humanas propias de cada mundo histórico. Así, puede hablarse, con bastante exactitud, de períodos misóginos —pensemos en algunos aspectos del Barroco— y de momentos feministas de la literatura hispánica. En los dos casos las actitudes de los escritores, la orientación de sus estilos, responden a situaciones reales históricas, a la ausencia o presencia efectiva de lectoras. Y por lo tanto revelan la participación o el alejamiento de la mujer en la vida de la cultura y de la sociedad activa de un país. No es necesario insistir en que un estilo general de expresión literaria como la denominada *clarté* francesa obedece esencialmente al deseo de ser sociable, y particularmente de hacer asequible la cultura al auditorio femenino. O resumiéndolo en una fórmula: el escritor de tertulia masculina —café, club, ateneo— y el escritor de *salón* han de poseer forzosamente estilos muy diferentes, casi totalmente opuestos. Singularmente, si esos dos escritores tienden a expresarse autobiográficamente, la forma y el contenido de sus confesiones han de diferir muchísimo. En el siglo xv castellano, el contraste entre tertulia masculina y auditorio mixto se observa parcialmente en la obra de Cartagena y en la de Fernando de la Torre; pero, sobre todo, importa retener las consecuencias históricas de la irrupción señalada. Porque, para el desarrollo de una prosa personalizada, era indispensable la participación, casi diríamos que el amparo, de un auditorio femenino; los "desvaríos" de Fernando de la Torre eran el reflejo directo de la demanda emocional de sus lectoras. Éstas, las damas de la corte, consagraban así un estilo expresivo que representaba un nuevo grado de personalización en la prosa discursiva castellana, regida hasta

entonces por los principios de la elocuencia que Fernando de la Torre llamaba "frairiega". Es probable que este escritor fuera un personaje semi-bufonesco para aquellas damas; y, desde luego, sus escritos marcaron una relativa "feminización" de la expresión literaria. Al tratar de la obra de Pulgar volveremos a considerar el-problema que la relación con un auditorio femenino plantea en la historia de la prosa discursiva castellana; y ahora nos encontramos justamente —en el proceso que estudiamos— con una de las primeras voces femeninas de las letras hispánicas, con Teresa de Cartagena.

En el proceso articulador del siglo xv, Teresa de Cartagena representa quizá el mejor ejemplo de la persona "desgarrada" de su mundo que vence su aislamiento social mediante la creación de una obra semi-literaria. A su condición de cristiana nueva —y en cierta medida, de mujer— se añadía en su caso un obstáculo físico: Teresa de Cartagena se había quedado sorda en su temprana juventud. Sus escritos —*Arboleda de los enfermos y Admiración de las cosas de Dios*— respondieron a su necesidad de comunicar al menos consigo misma. Decide escribir, decía, para "hacer guerra a la ociosidad", aunque sentía que su obrita (*la Arboleda*) no era "comunal". En ella, por lo tanto, la expresión literaria no es enlace con los demás, sino ante todo vía de conocimiento propio. De ahí que en la prosa de Teresa de Cartagena aparezca una nueva dimensión: la de la perspectiva interiorizadora. Se ha observado recientemente que en el pre-Renacimiento aparece el sentimiento de la "distancia psíquica", como reflejo y factor a la vez del nuevo concepto de la individualidad humana. El hombre medieval se caracterizaba por la carencia de ese sentido psíquico —al menos en sus manifestaciones literarias— en forma semejante a cómo entre los pueblos primitivos actuales no se distingue entre la persona y los objetos que ésta posee. La obra de Teresa de Cartagena es quizá una perfecta ilustración de la entrada en la literatura pre renacentista del sentimiento de la distancia psíquica: "más sola me veréis en compañía de

muchos que no cuando sola me retraigo a mi celda". Ta no es simplemente la conciencia del apartamiento social —ser cristiana nueva— de su antiguo grupo religioso, ni la sensación de no pertenecer enteramente a la nueva comunidad, sino también la real separación física. Por eso, en su prosa se sienten como aberturas que profundizan la interioridad personal, como esas *vedutas* de los cuadros prerrenacentistas que el pintor utilizaba para dar perspectivas interiores al espacio representado; Teresa de Cartagena decide poblar de "arboleda graciosa" la "ínsula" donde se recoge espiritualmente y allí, "so la sombra" logrará descansar su persona. Y, sobre todo, en esa soledad fecunda tiene el privilegio de aprender mucho gracias a la ayuda divina. Dios es como un libro abierto para ella: "Él solo me leyó". Declaración que responde también al deseo de defenderse de las acusaciones que la "maliciosa admiración" ha difundido: que Teresa había derivado su librito de numerosas y diversas lecturas. Ella afirma que, malo o bueno, todo lo que dice procede de sí misma, de lo que ha leído "en Dios". Añadiendo también el mismo argumento que Valera: los seres pequeños tanto pueden revelar como los mayores. En su caso esta defensa de la voz del ser humano "pequeño" asume un nuevo significado, pues se identifica Teresa con el "estado femenino". Y así sus escritos resultan ser también una intensa defensa del derecho a la voz literaria de la mujer. Teresa declara que la costumbre muestra que los hombres tienen el monopolio de la pluma, pero esto no corresponde a la verdadera naturaleza de la vida humana, y no puede ser un precedente de carácter irrefutable. No es conveniente ni posible que las mujeres se equiparen en todo a los hombres —aunque algunas de ellas han sabido manejar armas de combate— pero sí pueden hacerlo en materias literarias: "más ligera cosa le será usar de la péñola [a la mujer] que no de la espada". La fragilidad femenina y la ligereza de la pluma parecen así asociarse para la monja castellana que inicia en parte una tendencia importante del Renacimiento: la progresiva creación de una literatura propiamente

femenina. Sin embargo, no puede mantenerse que Teresa de Cartagena sea una escritora auténtica; en ella, como en Valera, como en Fernando de la Torre, lo que cuenta finalmente es el gesto defensivo, la reclamación del derecho a la voz. Además —no obstante sus referencias personales— apenas llegamos a conocer su intimidad. En realidad, ninguno de ellos podía revelarse —"hacerse"— mediante la expresión literaria por simple carencia de un instrumento verbal cohesivo, por falta de retórica. De ahí que pueda decirse, con apariencia de paradoja, que el sentimiento personalista sólo podía surgir en la literatura como una oposición a la retórica escolástica —los desvaríos de que hablaba Fernando de la Torre— pero que sólo podía desarrollarse gracias a otra nueva retórica, la retórica "clásica". Es decir, que no basta ser personal para hacer literatura: se necesita también una cierta técnica. Por eso el escritor que vamos a considerar ahora —Fernando del Pulgar— es realmente el primer prosista discursivo auténticamente personal, porque es precisamente el primero que cuenta con suficientes medios de orquestación en su expresión literaria.

"MÁS DESCANSA EL HOMBRE CONTANDO SUS MALES PROPIOS"

Las *Letras* de Fernando del Pulgar, publicadas en 1486 (o sea, en vida del autor), nos sitúan ante un auténtico escritor, ante un hombre que domina sus instrumentos verbales. ¿Y no era acaso históricamente lógico que un profesional de la pluma, un secretario real, fuera el primer escritor en el linaje expresivo que estudiamos? Pulgar era, además, un temperamento expansivo como Valera y quería también "entremeterse" en los asuntos del país; pero, a diferencia de Mosén Diego, lo hacía con entero conocimiento y con la seguridad que le daba el pertenecer al centro del poder político. Pulgar no se declaraba "pequeño" como Valera, y no sólo por el motivo indicado, sino también porque operaba en él un acusado sentimiento de la

igualdad humana: "E habernos de creer que Dios hizo hombres y no hizo linajes... [a] todos hizo nobles en su nacimiento". Aquí vemos, por supuesto, el fondo ideológico de muchas de las empresas de los Reyes Católicos, sus principios de justicia relativamente anti-aristocrática. Pero, sobre todo, se siente el orgullo individual del hombre que pronuncia esas y estas palabras: "Vemos por experiencia algunos hombres de estos que juzgamos nacidos de baja sangre forzarlos su natural inclinación a dejar los oficios bajos de los padres y aprender ciencia y ser grandes letrados... vemos diversidad grande de condiciones entre la multitud de los hombres". Frente a los escritores que presentaban la sociedad en rígida ordenación jerárquica (defensores, labradores, oradores) Pulgar refuerza la variedad social y el agente de movilidad que él llama la "natural inclinación". Pulgar parte desde luego de un concepto frecuentísimo entonces y después, el de la inestabilidad de la vida humana: "las cosas de la tierra no pueden estar en un estado". Mas, en su caso, esa idea convencional sirve para percibir la movilidad *real* de la sociedad castellana. Es manifiesto que los escritores que afirman el supuesto orden medieval (la división tripartita aludida) pretenden sobre todo mantener un principio jerárquico, más que revelar su permanencia histórica real. Esta conciencia de las posibilidades del individuo lleva a Pulgar también a afirmarse literariamente; su mezcla de "veras" con "burlas" (criticada por algún lector) es para él tan legítima como en los autores de la Antigüedad latina. Tras citar el ejemplo de varios nobles castellanos que combinaban también "veras" y "burlas", decía: "pero ellos para quién eran y yo para quién soy". O sea, Pulgar afirmaba su derecho a ser él mismo, a expresarse como le placía, mencionando más como precedente que como amparo a los escritores citados. En contraste, por otra parte, con Fernando de la Torre (que citaba también a los mismos aristócratas como ejemplos de "discretos"), Pulgar no se opone a los letrados, pues él es uno de ellos. Su afán por marcar sus rasgos personales le hace incluso burlarse de los clásicos latinos, en particular de

Cicerón. Al referirse a los males de la vejez, escribe: "Bien creo yo que aquellos romanos que alega (Cicerón) tuvieron honrada vejez; pero también creo que el señor Tulio escribió las prosperidades que tuvieron y dejó de decir las angustias y dolores que sintieron y sienten todos cuantos viven". Aquí tenemos un claro ejemplo del nuevo tono literario propio de Pulgar: él reprocha a Cicerón (y observemos el humorismo de la referencia al "señor Tulio", como para hacerlo inmediato y bajarlo del pedestal) que no presente en su prosa las condiciones reales, concretas, de la vida humana. En la primera de sus *Letras*, realizando así esa aspiración a recoger la vida individual, se describe en los siguientes términos: "yo, Fernando del Pulgar, padeciendo gran dolor de la ijada...". E inmediatamente se burla de los consuelos que da Cicerón ya que no le sirven para su dolor físico. Asimismo, cuando Cicerón (¡Pulgar machaca bastante al "señor Tulio"!) habla de que los ancianos sienten el deseo de "ir a visitar a los buenos a la otra vida", Pulgar discrepa burlescamente, "todos naturalmente queríamos conservar este ser". ¿No estaría aquí, en estos modestísimos textos de Pulgar, una de esas raíces hispánicas a que Unamuno se refería, sin revelarlas, al hablar de los orígenes de su expresividad literaria?

De las frases citadas no debe concluirse, sin embargo, que Pulgar se autobiografía realmente en sus *Letras*: hay pocos datos sobre su persona y puede incluso afirmarse que apenas conocemos a través de ella la persona real de Pulgar. No obstante, su tono expresivo tiene una calidez humana que no posee por ejemplo el obispo Guevara. Al dirigirse a su hija que se ha retirado a un convento, escribe: "Verdad es, hija, que la hora que yo y tu madre te vimos apartar de nosotros y encerrar en ese apartamiento, se nos conmovieron las entrañas, sintiendo aquel pungimiento que la carne suele dar al espíritu". La ternura expresada en estas palabras, ternura casi de tono femenino, es quizá la gran originalidad de Pulgar en la línea de prosistas que estudiamos. Ternura ejemplificada en esa referencia a un dolor físico de las entrañas, y que

debe asociarse con la condición social de Pulgar, con su pertenencia no tanto a la clase social de los cristianos como a la vida burguesa española, y podría afirmarse que ese tono va a quedar desterrado de la literatura española masculina, desaparición que quizá se deba a los cambios sociales y espirituales del siglo XVI. Así la obra de Pulgar marca el fin, la desembocadura, del proceso expresivo estudiado en estas páginas, pero no todos los elementos utilizables de su modalidad estilística, de su personalismo literario fueron empleados por los inmediatos sucesores; su tono "burgués" no se volverá a encontrar hasta finales del siglo XVII, y sobre todo hasta finales del siglo XIX. Guevara toma de Pulgar muchas técnicas verbales, pero (como ha de verse inmediatamente) el deseo de ostentación aristocrática le lleva forzosamente a desechar la vía de Pulgar, en lo que éste tiene de tono "modesto", y de más íntimamente personal. Cuando Pulgar escribe "ahora que soy viejo la edad me constriñe [a] escribir el sentimiento que se sienten en los días viejos", vemos cómo en él es consistente el esfuerzo por fundar sus escritos en la vida misma, en la vida tal y como él la ha experimentado. Por eso la retórica no ahoga nunca los sentimientos personales —como pasará más tarde en las letras hispánicas del siglo XVI— y facilita en cambio su expresión. Es verdad, desde luego, que Guevara supera verbalmente a Pulgar, y que en éste hay todavía una falta de flexibilidad expresiva, una lengua aún tosca: aunque como se vio al citar antes sus referencias a Cicerón es posible que Pulgar tendiera, a veces, a cierta tosquedad equivalente, para él, a expresión sincera, anti-retórica. Su reacción, de haberlas conocido, ante alguna de las epístolas de Guevara

—pensemos en las más convencionalmente retóricas— no es demasiado difícil de imaginar: "Y dado que fuese tan necio Fernando del Pulgar que presumiese enviar consolaciones al señor don Enrique... ciertamente, señor, la consolación que no va envuelta en algún remedio, no vale un cornado... y por eso cuando no puedo remediar no curo de consolar.

Entiendo yo, señor, que más descansa hombre contando sus males propios...". Ahora bien, Pulgar no se explaya con la extensión de Guevara, porque a pesar de su cultivo de la elocuencia (la "vana retórica" que le reprochaba un crítico colega), hay siempre en él un deseo de contención, al menos en las *Letras*: "Más diría esto, si no por parecer parlero" (*Letra IV*).

Las *Letras* de Pulgar marcaron, en conclusión, el comienzo efectivo del Renacimiento castellano en el dominio literario que aquí consideramos: la individualidad personal y el afán sociable se combinan equilibradamente en ellas. Pulgar sabe que cuenta con un auditorio que acoge favorablemente su expansión personal; puede, además, ser personal sin perder su dignidad, sin tener que recurrir (como sucederá más tarde) al bufonismo. Es más, Pulgar se afirma a sí mismo como individuo integrante de una nueva sociedad más móvil, y más justa, que la pasada, y hasta como creador en su función profesional de esa nueva sociedad. Es cierto que en la *Letra XX*, dirigida al conde de Tendilla escribía Pulgar: "Como a amigo no me podéis comunicar vuestras cosas, porque la desproporción de las personas niega entre vuestra señoría e mí el grado de la amistad". Mas inmediatamente revela que el Conde le ha escrito, cobrando así las palabras citadas carácter de reverencia perpendicular, como decía el duque de Saint-Simon, hablando de los gestos de los criados castellanos. Pulgar, en realidad, muestra en ese texto cuán importante es su persona, pues hasta quienes no están obligados le comunican nuevas y datos personales. El personalismo de Pulgar tiene así una significación histórica amplia: la sociedad castellana vive todavía, en su época, un momento de transición pacífica, en que un cristiano nuevo notorio como Pulgar puede expresarse dignamente, sin temores y sin resentimientos. No olvidemos, sin embargo, que Pulgar vio lo que se avecinaba, y su diagnóstico no oculta el dolor de sentir tan cerca los peligros; la *Letra XIV*, en que habla de los "mordidos de envidia", y la *Letra XXI*, en que se defiende de una

acusación anónima ("una carta que fue echada de noche y tomada entre puertas"), y muchos otros textos de sus crónicas, testimonian de su carencia de ingenuidad. Hoy, por eso, vemos en Pulgar la figura patética de una humanidad española truncada: y si hacia él, y hacia esos modestos escritores del siglo xv, hemos dirigido nuestra atención ha sido —además de ser ellos el obligado principio de este estudio— porque creemos que en esos textos se vislumbra el drama mismo de la historia hispánica.

II

GUTIERRE DÍEZ DE GAMES Y SU "VICTORIAL"

La crónica de Pero Niño, conde de Buelna, titulada *El Victorial* por su autor, Gutierre Díez de Games, ha gozado de un privilegio singular desde la primera edición española (1782). En 1867 se publicó la traducción francesa del texto castellano completo y en 1928 apareció en la conocida *Mediaeval Broadway Library* una excelente selección en versión inglesa de la medievalista Joan Evans. *El Victorial* es una de las obras españolas medievales mejor conocida fuera de España y de los países de lengua castellana. Un ejemplo patente de la difusión extra-hispánica de la obra de Díez de Games se encuentra en la reciente y utilísima antología *The portable medieval reader* (1919): un pasaje de *El Victorial*, tomado de la traducción de Joan Evans, junto con un breve trozo de la crónica de Muntaner (sacado de la versión de Lady Goodenough), son los únicos textos hispánicos que figuran en la obra de J. B. Ross y Mary McLaughlin (1). El libro de Gutierre Díez de Games ha atraído además la atención de historiadores tan destacados como Ramón Iglesia, Juan de M. Carriazo (autor de la primera edición española completa), José Luis Romero y María Rosa Lida, cuyos respectivos estudios han contribuido decisivamente a hacer de *El Victorial* una obra "clásica" de la literatura histórica castellana (2). El lector actual se encuentra, así, ante una creación histórico-literaria del siglo XV español que ha interesado, en el curso de siglo y medio, tanto a los historiadores y eruditos hispánicos como a los de otros países: Ticknor, que la llamaba *entertaining history*, Lemcke, que realzaba su aspecto didáctico, los condes de Circourt y Puymaigre, exaltadores de la ejemplaridad personal de *le modeste Games*; Joan Evans, entusiasta de la *soldierliness* del cronista. Todas estas diversas interpretaciones han enriquecido el contenido y la forma de *El Victorial*, y sobre todo han

orientado progresivamente el interés del lector hacia la personalidad literaria de Gutierre Díez de Games (3).

EL "HÉROE" PERO NIÑO Y SU CREADOR

La obra de Díez de Games ha originado, como toda materia literaria, no sólo las diferentes actitudes aludidas de sus lectores y comentadores sino que además, ya antes de haber sido concluida, había cobrado para el autor y para el personaje biografiado distintos significados. El conde de Buelna se refería en su único testamento auténtico a *El Victorial*, solicitando que se guardara cuidadosamente, en los siguientes términos: "... el libro de mi historia, qué lo hace Gutierre Díez de Games..." (Carriazo, página XIII). Además, en ese mismo documento redactó su propio epitafio: "Don Pero Niño, conde de Buelna, el qual por la misericordia de Dios, mediante la Virgen Santa María su Madre, fué siempre Vencedor e nunca Vencido, por mar e por tierra, según su Historia cuenta más largamente" (Carriazo, pág. XIII) (4). Para el conde de Buelna el libro de su alferez era exclusivamente su biografía, y quizá se extrañaría como Don Quijote, al considerar las partes de la obra no dedicadas a relatar su vida: "y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos" (II parte, cap. III). El primer editor español, Eugenio Llaguno y Amirola —hombre representativo de lo que Paul Guinard llamaba *la belle tradition du XVIII^e siècle* (a pesar de su "hurto" del manuscrito cidiano)—, estimó como Pero Niño que *El Victorial* era esencialmente la biografía del caballero castellano, dando a la obra un nuevo título *Crónica de don Pedro Niño, conde de Buelna* (1782) y eliminando bastantes páginas ("patrañas que en esta edición se omiten", Llaguno, pág. VIII; Carriazo, pág. X). Años más tarde, en 1807 (fecha de publicación de las *Vidas de Quintana*), un académico amigo de Llaguno, el capitán de fragata José Vargas Ponce, publicó la biografía del conde de Buelna: *Vida de don Pedro Niño, sacada*

de autores coetáneos y documentos inéditos. La obra de Díez de Games se había convertido así para los neoclásicos españoles en un texto documental y útil para la *Vida* de un "varón ilustre", aunque Llaguno reconocía que el estilo de Games ("Se conoce que tuvo muy buena educación...") era "de los más cultos, concisos y claros de aquel tiempo" (Llaguno, página VIII) (5).

La reacción romántica contra Llaguno y en favor de la "unidad" de la obra la representó en España Pascual de Gayangos, que incluyó *El Victorial* entre los libros de caballerías justificándolo en los siguientes términos: "...la *Crónica de Don Rodrigo*... no tiene de historia más que el nombre de este rey... Otro tanto puede casi decirse de la *Crónica caballeresca* de don Pedro Niño, en la que Gámez creyó deber ingerir las conquistas de Alexandro,... incidentes todos extraños al asunto, y que revelan el espíritu eminentemente caballeresco de su época" (Discurso preliminar, pág. LXI). Y añadía en una nota: "Todos los cuales creyó deber suprimir don Eugenio Llaguno... con lo que, a nuestro modo de ver, le quitó mucha parte de su interés y colorido local". Para la sensibilidad romántica, en *El Victorial* las "patrañas" condenadas por Llaguno (algunas de las cuales habían sido presentadas como tales por el mismo Díez de Games: por ejemplo, lo relativo al Rodrigo legendario) reflejaban el "espíritu" y el "color" de una época histórica más que la voluntad creadora del escritor. La que podemos denominar "salvación literaria" de Díez de Games la realizaban pocos años después Circout-Puymaigre (a quienes hemos de volver a referirnos) y su amigo el profesor L. G. Lemcke que publicaba en 1805 un folleto con algunos fragmentos de los capítulos suprimidos por Llaguno. Lemcke, que insistía en el carácter "didáctico" de *El Victorial* (con el enfoque positivista que buscaba en la literatura su sentido utilitario) señalaba acertadamente la importancia del título original y del comienzo del Proemio para comprender la finalidad de la obra de Díez de Games. Pero, para el hispanista alemán, el término clave, en el texto

citado a continuación, era "provecho": "En comienzo de qualquier obra, quatro cosas son: ynquerir e acatar la causa material, e la hefetiva, e la formal, e la final: *porque el oydor sienpre debe buscar e querer quien es el avtor*, e de qué obra trata, e cómo en ella trata, e a qué fin, e a qué provecho. La causa material en aquesta obra es ofiçio e arte de caballería. *La causa suficiẽte es quiẽn la hizo*. La causa formal es loar los hechos de un buen caballero. La causa final es prouecho" (Carriazo, págs. 1-2; subrayado nuestro). Para el lector actual, en cambio, en esa introducción justificadora de su creación literaria, Díez de Games revelaba su intenso afán de perduración personal a través de las mismas fórmulas tradicionales de la escolástica. Las líneas citadas de *El Victorial* procedían, directa o indirectamente, del libro II de la *Física* de Aristóteles (además de hallarse en otros lugares de sus obras), en su exposición de las cuatro "causas" de las cosas y de los seres; pero, Díez de Games las utilizaba para afirmar su relación de "creador" respecto a su propia obra. Su manifiesta voluntad de *authorship* le llevaba a suponer en el "oydor" (pensaba evidentemente en un público cortesano que escucharía una lectura) la existencia de un interés por la persona del autor: "porque el oydor siempre deve buscar e querer quien es el avtor". El carácter "transicional" de la obra y la personalidad literaria de Díez de Games quedaba reflejado en las palabras citadas: el juglar del *Cantar de Mio Cid* no podía imaginar en sus oyentes un deseo semejante, mientras en Díez de Games operaba ya la conciencia individualista del Renacimiento. El vaivén entre la sensibilidad medieval abstracta y colectiva (Worringer) y el sentimiento personal renacentista se manifestaba también en las diversas formas estilísticas en que el escritor se "situaba" ante el material de su obra: en contraste con la reiterada frase impersonal *Dize aqui el avtor* (o con las menos frecuentes pero igualmente impersonales *Aquí dexa el cuento y Aquí dexa agora de contar*) se destacan las irrupciones afirmativas en primera persona, *yo vos digo, De aquí me parto de Bretaña para pasar en España*. El cronista no

decía, en esta última frase, "Pero Niño pasó entonces a España", sino "yo parto", declarando así su relación propietaria con la crónica del caballero. *El Victorial* fue, en verdad, la creación de Díez de Games, que al hacer eterna la figura de su "héroe" quiso también alcanzar para sí mismo la perennidad literaria a que se refirió Garci-Ordóñez de Montalvo medio siglo después: "... deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase,...". El "tono de dómine" (expresión de Sánchez Alonso al hablar de Díez de Games) del comienzo de *El Victorial* cubriría, por lo tanto, la decidida voluntad del escritor por mantener y afirmar su derecho a la voz literaria. ¿Y no podría imaginarse un diálogo, entre cervantino y unamunesco, del autor y del "héroe" acerca del carácter y la estructura del libro, el uno reprochando al otro la inclusión de materias ajenas a la "historia" de su señor, y Díez de Games haciéndole ver al caballero que gozaba de la libertad creadora del "poeta", sin perder por eso la "lealtad" del historiador?

On ne saurait guère metre en doute —escribían los condes de Circourt y Puymaigre—, que, lorsqu'il prit la plume, Gutierre Díaz de Gamez n'eût pour mobile unique d'assurer la mémoire de ce maître qu'il avait si fidèlement servi. Mais quand sa plume marcha, son sujet s'aggrandit. Un second but plus haut que le premier vint se placer devant ses yeux. La critique historique, aussi bien que la critique littéraire, doit tout particulièrement tenir compte de cette seconde conception de Gamez, parce que ses vues en furent faussées en même temps que ses idées en furent élargies (pág. X). Y concluían que el objetivo final del autor español era presentar ce que l'on pourrait appeler un cours heroique de chevalerie (pág. X). Cabría, sin embargo, suponer que el escritor gallego, antes de encontrarse con Pero Niño, soñaba con la realización de sus aspiraciones literarias. Es verosímil que fuera, como él mismo declaraba, un ávido lector de textos caballerescos y que sintiera el deseo quijotesco de ser testigo y cronista de las aventuras de un héroe real. "E yo, aviendo leydas

e oydas muchas grandes cosas de las que los nobles e grandes cabvlleros fizieron, busqué si fallaría algund tan benturoso e buen cavallero... ansi leyendo e buscando, fallé vn buen caballero... hera digno mereçiente de honrra... cerca de aquellos... punaron... porque los sus nobles hechos quedasen en escritura" (págs. 43-44). Descontando lo que pudiera haber de artificio literario en este texto, es innegable que Díez de Games mediante esta nueva afirmación de su relación propietaria, con *El Victorial* realzaba su autonomía selectiva (frente a los cronistas "servidores" de sus señores) del "héroe" y el tema de su obra. El momento del encuentro de los dos jóvenes, el novel caballero Pero Niño y el ilusionado aspirante a autor de libros "dó se escribiesen las caballerías" (Ayala), se reviste así para la imaginación del historiador con la carga de emoción estética que produce toda confluencia casual de dos hombres afines en su ensoñación y en su voluntad de crear. ¿No había acaso en el joven Pero Niño la aspiración quijotesca a "vivir" efectivamente una epopeya caballeresca? El ilusionado afán de Gutierre Díez de Games por ser espectador activo de las "caballerías" de su tiempo se combinaba idealmente con el impulso aventurero del aristócrata castellano. Según Díez de Games, los caballeros solían ir "por algunas partidas del mundo con brío de corazón a buscar vida, o a facer armas, o a mirar" (pág. 182). La inclinación guerrera y amatoria de Pero Niño, hombre a quien "siempre le plugo más del facer que del dezir", quedaba completada por la intensa sensibilidad visual y el espíritu comunicativo de Gutierre Díez de Games. Éste, en su puesto de alférez (los abanderados "non podían pelear, si non mirar..."), sería para su capitán tanto *la lengua* (en una nueva función interpretadora), según llamaba Bernal Díaz al intérprete, como *el mirar*, el "testigo de vista" (Bernal Díaz). Y así, gracias a Pero Niño, el modesto hidalgo gallego podía emprender su "salida" quijotesca hacia el soñado mundo del heroísmo caballeresco, y, al mismo tiempo, la voluntad de creación literaria de Díez

de Games transformaba la vida dispersa del noble castellano en una "unidad" artística de significación eterna.

AUTORRETRATO DE GAMES: UN "HOME DE RAZÓN"

"E yo, Gutierre Díez de Games, criado de la casa del conde Pero Niño, conde de Buelna, vi deste señor todas las más bellas cavallerías e buenas fazañas que él hizo, e fuí presente a ellas... E fuí con él por los mares de Levante e de Poniente, *e ví todas las cosas que aquí son escritas, e otras que serían luengas de contar*, de cavallerías, e valentías, e fuerças" (pág. 44; subrayado nuestro). Esta referencia directa a la persona del cronista no les parecía auténtica a Circourt-Puymaigre: *Il est évident que cette rubrique appartient au copiste. Le modeste Games; n'aurait jamais parlé de lui-même en de tels termes (Le Victorial, pág. 61 n.1)*. Los condes franceses, que veían reflejada en Díez de Games su propia "modestia" de eruditos desinteresados, estimaban ingenuamente además que era un testigo histórico ejemplar: *le plus oublieux de lui-même... le moins influencé par les préjugés d'aucune sorte, nationaux ou autres (Le Victorial, pág. XII; a Díez de Games le dominaba, como se verá, un marcado antisemitismo)*. Circourt-Puymaigre no aceptaban las líneas citadas porque para ellos el móvil del escritor al crear *El Victorial* era, sobre todo la lealtad a los valores nobiliarios y la exaltación del ideal caballeresco. Pero, precisamente, la originalidad de Díez de Games y el impulso creador de su obra procedían de la forma singular de su identificación con la concepción aristocrática de la vida en el siglo xv. Se trataría, en este caso como en tantos otros, del *cómo* y el *para qué* de las creencias e ideas encarnadas en la actitud de un hombre ante la vida y la historia. Díez de Games, como muchos escritores posteriores a él (y casi siempre pertenecientes a la burguesía europea), se asociaba espiritualmente con la aristocracia para respaldar la afirmación

literaria de su persona y para marcar su "voluntad de ruptura" respecto a su propia clase social. En el texto citado arriba (probablemente auténtico a pesar de lo mantenido por Circourt-Puymaigre) aparecen lógicamente entrelazadas la condición social del escritor, "servidor" de un noble, y su aporte literario, la crónica de las hazañas de su "señor" : el hidalgo-burgués gallego no podía referirse en su libro en forma personal a su propia experiencia moral del mundo (como lo había hecho don Juan Manuel: "las cosas que yo proue en mi mismo", *Libro Infinido*, ed. Blecua, página 19) ni tampoco le era posible ser testigo activo de la "gran" historia de su época como el canciller Ayala, que contaba además con la colaboración de otras gentes ("...otrosí de lo que acaesce en mi edad e en mi tiempo en algunas partidas donde yo non he estado, e lo supiere por verdadera relación de Señores e Caballeros, e otros...", *Crónicas*, BAE, pág. 400). Gutierre Díez de Games tenía que presentarse exclusivamente como "testigo de vista": "ví todas las cosas que aquí son escritas..." Sin embargo, su voluntad creadora le hacía declarar al mismo tiempo: "...e otras que serían luengas de contar...". El escritor reclamaba así su propia libertad selectiva y afirmaba una vez más su relación propietaria con *El Victorial*: ¿no manifestaba Díez de Games que en la composición de la obra había operado un principio estético de eliminación de parte de las monótonas "caballerías" por él presenciadas?

La ideología de Díez de Games, como se observaba anteriormente, no era evidentemente original en sí misma, sino en su forma de utilizar (y de "vivir") los tópicos procedentes de fuentes muy diversas. En la expresión de lo que hemos denominado su "voluntad de ruptura", respecto a su clase social (e incluso respecto a Castilla como se verá luego), actuaban otros tópicos, pero el escritor los empleaba de nuevo para realzar los rasgos morales de su propia personalidad, equivalentes a los del caballero ideal. Para Díez de Games en el "buen caballero" se debían encontrar las cuatro virtudes platónicas que harían de él un perfecto "home de razón". La *razón*

era lo opuesto a la *voluntad*, equivaliendo ésta (en este caso) a la *concupiscencia* de la Patrística latina y al "apetito" o "movimiento irracional" definido por Platón en varios lugares de los *Diálogos* (en particular, libro IV de la *República*). "Asaz es torpe el que non sabe que la voluntad es henemiga del seso. Dize Platón que non andemos sienpre con nuestra voluntad, mas contra nuestra voluntad..." (pág. 70). De ahí que el caballero deba dominarse a sí mismo: "E el que non benze la su mala voluntad, antes se va en pos della, finca benzido. Ansí el que a su voluntad no es para bencer, mucho menos será para vençer a sus henemigos; e la su poca constancia le fará perder la verguenca e caer en desonor" (pág. 7). Esta exposición del carácter ideal del guerrero cobraba un sentido personal al describir Gutierre Díez de Games las condiciones morales que habrían de cumplir los abanderados: "...para tal ofiçió debe ser querido hombre de grand seso, e que se aya visto en grandes façienças, e tenga fama de bueno, e que dió buena quenta de sí en otros lugares. Non deve ser dada a hombre presuntuoso, *nin salido de razón*; ca quien mala quenta da de lo suyo, non la dará buena de lo ageno... conbiene al alférez que sea conforme a la voluntad [en este caso, en su acepción normal] de su señor, e non faga más de lo que le es mandado" (pág. 209). E inmediatamente escribía: "E Pero Niño dixo a Gutirre Diez, su alférez..." (pág. 209). El cronista nada *oublieux, de lui-même*, se introducía de nuevo en el cuadro de batalla que "pintaba" en esas páginas, en forma semejante a como lo haría Velázquez en *La rendición de Breda*, pero situando su persona en un primer plano y en posición central: "E bien saben los guerreros que todos miran a la bandera, tan bien los henemigos como los amigos" (pág. 209). (¿No correspondería este autorretrato de Díez de Games a una imaginaria combinación de *Las Lanzas* y *Las Meninas*: el pintor en el acto de pintar una escena militar en la que él mismo aparecía?) (6).

Gutiérrez Díez de Games se presentaba en *El Victorial* no sólo como "home de razón", en el sentido moral señalado (hombre que dominaba su

"voluntad"), sino que también manifestaba su oposición "racionalista" a las supersticiones y a la astrología. "Dize aquí el avtor que asaz abastaría al hombre feé e raçon para se salbar e vibir en este mundo; mas que de amas vsa mal, porque dexa el hombre de traer e aber fee en Dios, e pone su fuzia en signos de las abes, e en los estornudos, e en las adebinanzas e en los sueños..." (pág. 248). El fondo tradicional y religioso de la actitud de Díez de Games (en la cual Carriazo, quizá exageradamente, veía una expresión perenne del gallego "culto") hacía resaltar la firmeza personal de su "racionalismo". Al hablar del rey Rodrigo y de las leyendas en torno a la "destrucción de España", concluía con esta tajante declaración: "Esto creedlo vos si quisiéredes, *mas yo non lo quiero creer*, porque tales cosas no las sufre la ley, la ratón non las consiente..." (pág. 31; subrayado nuestro). El cambio de persona verbal, de la frase más frecuente *Dize aquí el avtor* a la negación *yo non lo quiero creer*, denotaba nuevamente su afán por realzar el carácter singular de su actitud ante los "mitos" históricos. ¿No proyectaría así Díez de Games, en forma semejante a como lo hacía siglos más tarde el P. Feijóo, su personalidad "racionalista" (casi opuesta por otra parte a la del benedictino) frente a las supersticiones comunes, desmesuradas en alcance e intensidad por él mismo? La nota estilística individual de Díez de Games se revelaba, en el texto citado, en la oposición del *vos* colectivo y del *yo* personal, antepuesto a *ley* y *razón*: su "racionalismo" (que no aparecería en otros capítulos de *El Victorial*) cumplía por lo tanto una función sustentadora de la personalidad del escritor. Las referencias a su persona presentes en la obra se justificaban éticamente para Díez de Games puesto que él se veía a sí mismo como un "home de razón". La tendencia autobiográfica determinaba por consiguiente en su caso una perspectiva social contraria a la del *pícaro* que contemplaba el mundo desde "abajo" (o desde el "tejado") y que hacía de su persona "baja" el tema central de la narración novelesca. Díez de Games, en cambio, exaltaba el orden tradicional (tres clases estáticas) y

las virtudes morales caballerescas para respaldar la propia incorporación individual a una sociedad de "escogidos". Por su temperamento, en algunos aspectos semejantes al de ciertos escritores modernos personalistas y conservadores (casi siempre procedentes de las clases sociales "inferiores"), Díez de Games se sentía perdido, como se verá inmediatamente, en un mundo social y político agitado; y de ahí que afirmara su individualidad mediante la exaltación de un "orden" en el cual él encontraba refugio para su espíritu afanoso de normas morales.

CASTILLA: "MANERAS APARTADAS" Y "DESHORDENANZAS"

"E avnque él [Pero Niño] fué tan amado del rey, e fué tan cerca dél que el pudiera por muchas vezes, si él quisiera, ser su priuado e muy çerca dél, mas por quanto *en los priuados ay algunas maneras apartadas e cosas que no son de oficio de caualleria*, nunca a ellos se quiso ynclinar" (pág. 84; subrayado nuestro). Díez de Games revelaba en este texto la íntima desazón que le producía el espectáculo de la política castellana en la que privaban las "maneras apartadas". Además, para este "home de razón", la presencia en la corte real de Castilla desde el siglo anterior (e incluso en el siglo XII) de gobernantes de origen "bajo" y de consejeros hebreos era una evidente manifestación del desorden espiritual en los individuos y en la sociedad. En su apología de la función monárquica de la nobleza ("el rey sin buenos cavalleros es como vn hombre sin pies e sin manos", pág. 41) daba como supuesto caso comprobador el de Alfonso VIII: "Enxemplo avemos de aquel rey don Alfonso, que desechó los cavalleros e los fizo muchos desafueros, por consejo de vn judío; e por mengua de los cavalleros fué benzido a la vatalla que dizen de Alarcos" (pág. 41). El "desorden" máximo lo veía, sin embargo, Díez de Games en el reinado de Pedro I: "Ovo priuado vn judío que llamavan Samuel Leví; mostrávale

deshechar los grandes hombres e hazerles poca honrra, e hazer sus privados honores de poco fecho, non fidalgos ni hombres de autoridad. Este judío, otrosí, enseñávale a querer saver las cosas que son por venir, por hechizos e arte de estrellas" (pág. 49). Y añadía, expresándolo en tercera persona, su juicio condenatorio: "E dize aquí el avtor que el arte ("de estrellas") es lengua e el juizio peligroso, e que estas cosas heran fechas por el diablo, avtor de la muerte, e que ansí engendraron muerte" (pág. 49). El mismo rey era la encarnación de los impulsos "bajos", y esto explicaría para Díez de Games su asociación con "hombres bajos": "El rey don Pedro fué hombre que vsaua bibir mucho a su boluntad" (pág. 48). En las cortes reales veía Díez de Games una maléfica conjunción de *hombres de poco fecho, merlines* ("...como viene rey nuevo, luego fazen Merlín nuevo", pág. 68) y judíos. Los monarcas no seguían los consejos de los "buenos caballeros" y de los "sabidores" (¿"hombres de razón" como el mismo Díez de Games?): "Dize aquí el avtor que estas deshordenanzas bienen por no ser escuchados los buenos caballeros, e sabidores; demás, donde el rey escucha e faze voluntad de algunos que son çerca dél non sabidores de guerra" (página 196). Y aunque este comentario crítico lo incluía Díez de Games en el relato de la muerte de un noble bretón compañero de Pero Niño, es manifiesto que el escritor se refería indirectamente a la situación política castellana. Para él, que creía sincera e ingenuamente en la validez de las normas caballerescas, la clave de la mayor parte de las *deshordenanzas* se encontraba en la influencia de los hebreos: "E Juan Furtado de Mendoza, segúnd que suso dixere, hera caballero bueno, e tenía al rey; mas con la gran priuanza e *malos consejos que le davan judíos*, fazía en el rey no algunas cosas que no heran bien fechas" (pág. 320; subrayado nuestro). La fuerza del prejuicio antisemita, tan evidente en las páginas de *El Victorial* le hacía intercalar al escritor el inciso siguiente en el capítulo dedicado a Alejandro: "Dize aquí el autor que desde la muerte de Alexandre acá que nunca trayción se hizo en que no fuese judío o su linaxe" (pág.

17). Es probable que Díez de Games reflejara el odio de clase de su "señor" (la pequeña nobleza que se sentía desplazada del poder real por los "hombres de poco fecho" y los hebreos), pero su actitud respondía también al furor anti-semita de los eclesiásticos "populares" de su tiempo. El tono sermonario del fin del capítulo V, *De los yerros en que vibían los gentiles*, lo indicaría: "Vino, e los suyos no le quisieron conoscer. Non lo resçibieron. Estos fueron los malabenturados, duros de carnes, pueblos perdidos, de los judíos... Çerraron los ojos, non çonoscieron; endureçieron sus coraçones, non entendieron... Dize aquí el autor que... nuestro Señor Dios fizo con los judíos muchas buenas cosas... E ellos cada vez heran peores e más malos" (páginas 83-34). La resonancia de la épica castellana en la forma misma de este fragmento de *El Victorial* hacía resaltar aún más el carácter social del antisemitismo de Díez de Games: el resentimiento del plebeyo "educado" (¿los *sabidores*?) contra los hebreos que ocupaban los cargos de gobierno y las funciones administrativas en Castilla. Al mismo tiempo, la repetida referencia al supuesto influjo pernicioso de los judíos revelaba la ingenuidad política y el ilusionismo ético del autor de *El Victorial*, temeroso de penetrar, personalmente o psicológicamente, en las complejidades humanas de sus coetáneos. Un aristócrata como Fernán Pérez de Guzmán se complacía, en cambio, en captar las verdaderas intenciones y los móviles reales de los personajes históricos castellanos de la misma época, inaugurando así la historiografía moderna española. Díez de Games no se sentía inclinado (ni podía hacerlo en tanto que "servidor" de un noble) a enlazar las divagaciones sobre la psicología humana (su gráfica descripción del envidioso: "nunca otea con derechos ojos") con el análisis social o la descripción biográfica tal como lo harían Fernán Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar (éste, un "intelectual" que podía sentirse relativamente "libre"). Su visión del mundo castellano no ofrece por consiguiente el mismo atractivo para el lector actual que los "retratos" de los historiadores mencionados. ¿No se expresaba además, en su misma

carencia de interés por comprender la vida política de Castilla, su rechazo literario de una "materia" aparentemente "desordenada"? Su sensibilidad estética y su actitud mental alejada de toda inquietud llevaban a Díez de Games a buscar un tema historiográfico acorde con su ideal de la "hordenanza" humana. Y lo encontraría en Francia, en un castillo normando.

EL ORDEN DE UN MUNDO UCRÓNICO

Según Morel-Fatio, Gutierre Díez de Games “*parle des Français en général comme jamais peut-être Espagne ne l’a fait... On ne saurait mieux dire ni plus galamment*” (7). Y en efecto, el elogio que hacía el autor de *El Victorial* de los franceses contrasta con la proverbial "antipatía", a que se refería Feijóo, entre los dos países: "Los franzeses son noble naçión de gentes; son savios e muy entendidos e discretos en todas las cosas que perteneçen a buena crianza, en cortesía e gentileza... Son francos e dadivosos. Aman fazer plazer a todas las gentes; honrran mucho los estrangeros, saben loar e loan mucho los buenos fechos. No son maliçiosos, dan pasada a los henoxos; non caloñan a hombre nin fecho, salvo si los va allí mucho de sus honrras. Son muy corteses e graçiosos en su fablar; son muy alegres, toman plazer de buena mente, e buscanlo. Ansí ellos como ellas son muy henamorados, e prêçianse dello" (págs. 217-218). Más adelante volvía a elogiarlos: "Los franzeses son muy graçiosos, loan de buena mente al que algúnd bien faze" (pág. 241). Este exaltado elogio de los dones sociables de los franceses —la misma insistencia en su carácter "gracioso" (opuesto a "envidioso")— ¿no revelaría simultáneamente el temperamento "noble" de Díez de Games y su sentimiento de la carencia de sociabilidad entre los castellanos? Y, a pesar de que el resultado del breve cotejo nacional que aparece en *El Victorial* era desfavorable para Francia ("los franzeses son

orgullosos e presurosos"), el *afrancesamiento* de Díez de Games correspondía a la afinidad de su espíritu, "ordenado" y ansioso de sociabilidad, con las formas de vida de la sociedad aristocrática francesa. Sobre todo, en la entusiasmada francofilia de Díez de Games operaba el recuerdo emocionado de los días pasados en el castillo de *Sérifontaine*: frente a la "deshordenanza" castellana y frente a la vida política cargada de "tiempo histórico", el mundo apacible ("ordenado" y "ucrónico") de Normandía había sido la realización de su ideal.

Huizinga, en su magistral estudio del *Homo ludens*, definía así el juego: "El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración... Se juega dentro de determinados límites de espacio y de tiempo" (pág. 26). Y añadía: [el juego] "crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada" (pág. 27). Para Díez de Games la estancia en *Sérifontaine*, descrita lenta y amorosamente en las páginas más bellas de *El Victorial*, había sido la época "lúdica" de él y de su "héroe": como en los *romanz* caballerescos, la "ordenada" vida cotidiana en el castillo francés estaba fuera del espacio y del tiempo históricos. "Contarvos he la orden e la regla que la señora tenía. Lebantábase la señora de mañana, con sus damiselas, e ybanse a vn bosque que hera cerca dende, e cada vna vn libro de oras, e sus quantas. E sentávanse apartadas, e rezaban sus oras, que non fablavan mote mientras que rezaban. E después, cogiendo floretas e violetas, así se benían al palazio, e yban a su capilla, e oyan misa rezada. E saliendo de la capilla, trayan un taxador de plata, en que venían gallinas, e aluetas, e otras aves asadas, e comían e dexaban lo que querían, e dabanles vino... Cabalgaban luego madama e sus damiselas... e con ellas los cavalleros e gentileshombres que ende heran, e yvan a mirar vn rato el campo, façiendo chapeletes de verdura. Allí oya hombre cantar lays, e delays, e virolays, e chazas, e reondelas, e conplayntas, e baladas, chanzones de toda el arte que trovan los franzeses, en vozes dibersas muy

bien acordadas. *Yo vos digo que quien aquello vió sienpre durase non querría otra gloria*" (págs. 220-221; subrayado nuestro). Y concluía Díez de Games: "Esta hordenanza que *vos he dicho* se tenía todos los días, en cada tiempo segund conviene" (pág. 222; subrayado nuestro). La total adecuación entre el ideal y la vivencia rememorativa se expresaba en el empleo de nuevo de la primera persona verbal: *Yo vos digo*. Díez de Games tomaba entonces posesión de su verdadero tema literario y hacía sentir al lector (al "oidor" como él decía) su propia afinidad con el ámbito ordenado agonalmente de *Sérifontaine*. De ahí que se sienta en ese texto, como en los discursos de las crónicas de Pulgar, o en las *semblanzas* de Pérez de Guzmán, la profunda armonía de una sensibilidad creadora con su material artístico. ¿No era acaso el "cuadro" de la vida diaria de las castellanas de Normandía *l'absolu pictural*, empleando el término de Malraux, al cual tendía el arte literario de Díez de Games? El tono lírico, la enumeración panegírica de las formas poéticas francesas, todo mostraba que el escritor sentía que había hallado el tema auténtico de su vocación. La "hordenanza" de la vida cotidiana en *Sérifontaine*, ejemplificación perfecta del carácter "gracioso" y "razonable" de los franceses, le aparecía a Díez de Games como un paraíso agonal, perdido para siempre. Pero, la intensidad de su recuerdo le permitió plasmar una escena pictórica de exaltación de lo humano (nada medieval) que tiene la validez eterna de una obra maestra de las artes (8).

EL "OPINANTE" DÍEZ DE GAMES

La presencia operante de una voluntad de conformación artística en *El Victorial* desplaza lógicamente el interés del lector de la persona de Pero Niño a la de su biógrafo y creador. "No hay opiniones sino opinantes", decía Unamuno (haciendo su propia defensa literaria); y es éste un

acertado principio de interpretación histórica que puede aplicarse a *El Victorial* como a toda creación literaria o a cualquier fenómeno social. La ideología de Díez de Games y la mayor parte del material "legendario" de su libro pertenecían al fondo común de su época y de la tradición medieval, pero gracias a su estilo literario y a su condición de hombre-*opinante*, creó una de las obras más originales y representativas de su siglo. *El Victorial* resultaba ser además la forma en que un hombre socialmente "modesto" afirmaba su derecho a la voz literaria, respaldándose en su sincera y ejemplar fidelidad al caballero-*héroe*. Mosén Diego de Valera justificaría más tarde su necesidad de expresarse literaria y políticamente afirmando los privilegios genéricos humanos ("Todo hombre es de oír..."), pero realzando al mismo tiempo su propia condición caballeresca. Gutierre Díez de Games, simple alferez-escritor, incorporaba también su persona al mismo cuadro de las *caballerías* por él creado, pero sobre el fondo de la glorificación del individualismo aristocrático. Sin ser quizá tan complejo como indicaba Carriazo, Gutierre Díez de Games aparecía como un hombre muy representativo del tránsito histórico que es el siglo XV castellano: las imágenes de los *claros* varones de esa época no presentan, en efecto, los acusados rasgos de sus antepasados cercanos, enraizados todavía en la Edad Media, o los de sus descendientes inmediatos, ya modelados por el clasicismo renacentista. La ausencia de ideas claras y de creencias firmes que contrastaba entonces, como en el siglo XIX hispánico, con la superabundancia de gestos enérgicos y de acciones heroicas, produce esa *confusión* (no aparente sino real) visible en la conducta y en la actitud espiritual de las figuras más destacadas de la Castilla del Cuatrocientos. Pero, sin hacerles perder su perfil algo desdibujado, el historiador debe tratar de captar el latido cordial (empleando de nuevo una expresión unamunesca) de aquellos hombres que se ocultaban a veces, inocentemente, en formas impersonales y en obras casi anónimas.

SEGUNDA PARTE

III

LA ORIGINALIDAD RENACENTISTA EN EL ESTILO DE GUEVARA

Al calificar de "renacentista" la personalidad literaria de Guevara se centra en un terreno historiográfico particularmente polémico, ya que desde principios del siglo XX numerosos investigadores de las más diversas disciplinas han tratado de refutar el concepto de Renacimiento elaborado por Michelet y por Burckhardt. La atención de algunos de ellos se ha concentrado sobre todo en el problema que atañe más directamente a la historia literaria: el pretendido "descubrimiento del individuo", rasgo esencialmente característico del hombre renacentista según los dos grandes historiadores citados. Sin embargo, pese a los argumentos de historiadores tan ilustres como Huizinga, que negaba tajantemente la validez de la interpretación de Burckhardt, la tendencia actual más autorizada del pensamiento filosófico e historiográfico se inclina a compartir en lo fundamental la famosa caracterización del Renacimiento ("inconmovible" según Cassirer). La novedad renacentista, en cuanto a la debatida cuestión de la conciencia de la individualidad, se manifiesta no tanto en el contenido mismo de la revelación autobiográfica como en su significación "funcional". Así, para refutar lo mantenido por Huizinga respecto a la antigüedad del sentimiento personalista del hombre del Renacimiento, semejante para él al de Abelardo y Juan de Salisbury, Cassirer señalaba que el sentido de las formulaciones de Burckhardt podía resumirse en los siguientes términos: la presentación, biográfica o autobiográfica, de una figura individual, *como* tal figura individual, no había adquirido hasta la época renacentista un valor teórico universal (1). El juicio terminante y prohibitivo de Huizinga —"Vano intento el de definir

al «hombre del Renacimiento»— debe, pues, aceptarse sólo como un consejo prudente e incluso como un incentivo hacia la precisión particularizadora. El historiador de la literatura ha de tratar, en consecuencia, de captar concretamente las diversas formas que tomó en el mundo occidental la nueva noción ("funcional") de la individualidad, utilizando la exposición de Burckhardt como un amplio marco visual. En el campo del ensayismo, la función innovadora del yo literario ha de enlazarse con la situación vital del escritor y con las condiciones históricas de su propio mundo: se verá entonces que el giro renacentista se manifiesta visiblemente en la actitud del escritor ante sí mismo, en su ideología social y en su orientación religiosa.

La mayoría de los historiadores de la literatura que se han ocupado del "ensayo" concuerdan en atribuir a Antonio de Guevara un rango especial, el del iniciador colombino del género en España y hasta en toda la Europa occidental. Singularmente, Américo Castro, en su estudio "Un hombre y un estilo del siglo XVI" (1945), ha señalado que Guevara fue el antecedente literario de Feijóo, de Larra y en general de los ensayistas contemporáneos de lengua castellana (2). Por otra parte, el creciente interés de muchos eruditos en marcar la continuidad de la literatura europea moderna respecto a la herencia clásica y a la tradición medieval ha hecho que se presente a Guevara como un hábil divulgador en castellano del acervo retórico latino: María Rosa Lida de Malkiel ha hecho patente el enlace del obispo castellano con la ideología y con el sistema expresivo de la Edad Media. Estas dos interpretaciones, a pesar de su oposición aparente, no se contradicen, puesto que la gran originalidad de Guevara consiste precisamente en la creación de una obra literaria de estricto carácter renacentista sin romper la continuidad medieval. Aún más, Guevara, como en otro nivel muy superior Nicolás de Cusa, según ha mostrado Cassirer, puede desempeñar tan bien su papel innovador porque vive y opera espiritualmente dentro del conjunto de las ideas y creencias

tradicionales (3). Se trata en este caso, no de la indudable presencia de un formulario retórico, sino de su función en el estilo y en la personalidad literaria de Guevara. Mientras la retórica medieval era sobre todo el tejido conjuntivo de la actividad intelectual y de la vida institucional, en Guevara se transforma en instrumento de "organización" personal. La elocuencia pierde así su carácter anónimo y utilitario al convertirla Guevara en propia sustancia individual: se inventaba a sí mismo al "derramarse" en forma torrencial por los cauces retóricos seculares. ¿No es ya bastante, como decía Burckhardt de Cellini, que Guevara sea un tema para la eternidad histórica?

El empleo de una retórica tradicional puede dificultar la expresión personal autobiográfica y el discurrir "conversacional" del ensayista. Pero, en Guevara, los ceremoniales de la elocuencia resultaron beneficiosos al hacer que la exhibición personal, siempre peligrosa para la creación literaria, cobrara dignidad artística. Además, el concepto y la realización de la individualidad humana responde siempre a las posibilidades de "expansión" personal ofrecidas por el momento histórico y por la cultura nacional: así, el frenesí verbal de Guevara correspondía al entusiasmo renacentista por la palabra y su expresión autobiográfica tenía que darse dentro del marco legitimador de la Iglesia y de la nobleza. Ahora conviene tener presente, sobre todo, la función paralela de la retórica en Guevara, la que podría denominarse "legitimación" verbal: para "desnudarse", relativamente es verdad, en público, el obispo tenía que unirse a sí mismo con las fórmulas de la tradición retórica y con las constantes alusiones a la (imaginaria en su caso) erudición "clásica". En algunas de las interpretaciones contemporáneas del Renacimiento se ha sugerido que el humanismo pudo constituir para los "patricios" italianos una forma de afirmarse, literaria y socialmente, frente a la aristocracia: al realzar la condición genérica del hombre, el intelectual renacentista quiere rebajar a la nobleza y elevar a su propia clase y a sí mismo (4). Este funcionamiento

del humanismo aparecía en la obra y en la vida de Mosén Diego de Valera y de Pulgar: los dos escritores de origen hebreo se respaldaban agresivamente en textos bíblicos y en las referencias grecolatinas para reclamar y ejercitar su derecho a la "voz" literaria; a todos se ha de oír en cualquier asunto colectivo, puesto que los hombres son iguales y todo lo humano les concierne por igual. En Guevara, en cambio, el ropaje literario supuestamente humanista es empleado defensivamente como un instrumento favorecedor de la desnivelación social: el obispo castellano, que se sentía un *déclassé*, como se ha de ver inmediatamente, aspiraba a incorporarse espiritual y literariamente a la aristocracia al identificar su exhibición personal con los privilegios de la sangre. En marcado contraste con dos de sus contemporáneos, don Francesillo de Zúñiga y el doctor López de Villalobos (hebreos conversos), que legitimaban sus revelaciones autobiográficas y sus observaciones satíricas mediante un indigno tono bufonesco, Antonio de Guevara ostentaba lujosamente su yo como un signo revelador de su deseada pertenencia a la clase social dominante: su papel cortesano y literario de *bouffon de haute lignée* (como le llamaba René Costes) era también una forma de identificación social (5).

Antonio de Guevara fue, social y literariamente, un hombre muy representativo del tránsito renacentista de la historia española, una de esas figuras secundón as de toda época que la retratan por su concordancia (en vez de por contraste, como sucede en el caso de los grandes hombres) con la manera de ser de las gentes de un siglo. Nacido probablemente entre 1475 y 1480 —perteneciente por lo tanto a la generación del malogrado príncipe don Juan—, era de familia aristocrática, pero de la rama bastarda: su padre había sido hijo ilegítimo de Beltrán de Guevara, polígamo señor de Escalante (6). La ilegitimidad del padre de Antonio de Guevara, algo frecuente por otra parte en las grandes familias de la aristocracia europea renacentista, conviene tenerla presente para comprender su insistencia y su ostentación al referirse a su propia

nobleza: "Yo, señora, soy... en linaje de Guevara..."; "primero hubo condes en Guevara que no reyes en Castilla". Con esto, que parecía de mal gusto ofensivo al bachiller Pedro Rhúa y a sus amigos ("les era odiosa la muy repetida enumeración de su noble y antigua prosapia, como arrogancia"), reiteraba Guevara sobre todo su voluntad de identificación y de participación sociales, fundándola en una conciencia de "clan" feudal. Los datos más significativos de la biografía de Guevara reafirman su situación marginal dentro de la aristocracia española, quedando por lo tanto comprobada la interpretación de Américo Castro respecto al "complejo de inferioridad" del autor de las *Epístolas familiares*. Pasó su adolescencia y mocedad en la corte isabelina, junto a su tío, mayordomo de la Reina, sin haber pertenecido al grupo de los jóvenes aristócratas compañeros del príncipe don Juan. Hacia los veinticinco años ingresó en la orden franciscana, probablemente para seguir el ejemplo de otros "arrepentidos" cortesanos, pero regresó luego a la corte como cronista y predicador imperial. En 1527, aparentemente para premiarle por su participación en las campañas de cristianización de Valencia (1525) y de Granada (1526), Carlos V hacía que se le otorgara el obispado de Guadix, cuyas rentas eran ínfimas comparadas con las demás provincias episcopales (sólo Mondoñedo, sede futura de Guevara, Lugo y Almería tenían menores ingresos). Pero este nombramiento se debió quizá a la influencia del aristócrata cuyos dominios colindaban con el obispado, el marqués de Cenete: uno de los sucesores de Guevara, al reiniciar un antiguo pleito en 1550 contra el noble vecino, recordaba que el mayordomo del Marqués era un hermano de Guevara, a lo cual se atribuía el traslado del obispo predecesor, reacio a someterse al aristócrata. En el mismo documento se acusaba a Guevara de extrema docilidad, en perjuicio del obispado, respecto a las demandas del marqués de Cenete. El cambio en 1537 de Guadix a Mondoñero (sede ocupada hasta entonces por un pariente) no fue tampoco un "ascenso", puesto que las rentas de la provincia gallega

eran inferiores a las de la andaluza. Así se explica, por otra parte, que solicitara en 1540 la canonjía magistral de la colegiata de Valladolid (con gran sorpresa retrospectiva de uno de sus recientes biógrafos franciscanos), sin conseguir siquiera que su nombre figurara entre los opositores. El prestigio eclesiástico de Guevara no era, manifiestamente, muy grande: todos estos datos revelan su situación marginal lo mismo dentro de la nobleza que en la Iglesia española (7).

La revelación autobiográfica de Guevara respondía, por lo tanto, a un sincero deseo de confesión religiosa como a un afán de incorporación social: al hacer de su vida materia autobiografiable, seguía santos ejemplos eclesiásticos y no transgredía nunca las normas del comportamiento aristocrático. Sus reiteradas autoacusaciones ("Yo mismo a mí mismo quiero pedir cuenta de mi vida..."), aparte de proceder directamente de la tradición agustiniana, no desvirtuaban su "defendida" condición noble, puesto que quedaban dentro de los límites impuestos por la reserva tradicional de la aristocracia. "No loo al caballero que pierde la vergüenza, ni loo al que escribe si suelta la pluma, ni loo al que predica si suelta la lengua", declaraba con auténtica sinceridad (prólogo al *Menosprecio de corte...*), quizá revelando más que nada su aspiración a saber contenerse "noblemente". Es cierto que uno de los bufones de la corte de Carlos V, el cristiano nuevo Francesillo de Zúñiga, le llamaba —recogiendo posiblemente una opinión general y expresando, sin duda, su singular mordacidad (y hasta su despecho y envidia "profesionales")— "predicador parlerista" y "gran decidor de todo lo que le parecía" (*BAAEE*, t. 36, p. 52). El mismo Guevara se ufanaba en manifestar que era un hombre de carácter expansivo y nada temeroso: "Algunos de los que aquí estáis ya conocéis mi condición, y aun mi conversación, y también sabéis la libertad que suelo tener en el hablar y la osadía en el predicar" (t. 1, p. 324). De su natural verbosidad, evidente en su misma actividad oratoria, no se puede dudar, ni tampoco debe considerarse exagerada su pretendida "osadía":

ésta respondía también a su voluntad de identificación social. Guevara era un temperamento extravertido, agitado por una inquietud permanente: "ando por esta corte derramado", decía en una de sus epístolas de lamentación de la vida cortesana (t. 1, p. 238), empleando la peculiar construcción verbal hispánica *andar derramado*, tan fielmente descriptiva de su personalidad. El participio derramado (adjetivado también en "mozo derramado", como se llamaba en un texto del siglo XVI a Antonio Pérez) significaba, según Covarrubias, "el divertido en muchas cosas o el perdido que gasta mal su hacienda". En Antonio de Guevara, no obstante las apariencias, el *derramamiento*, tanto en la forma retórica como en el contenido, era, al contrario, un medio de ganar su "hacienda" en la sociedad de su tiempo y en el más allá: ¿no se sabía acaso "administrar" muy bien a lo cortesano y a lo divino el obispo-escritor? (8).

Porque si Guevara era el primer noble que paseaba su yo literario por la plaza pública, no es menos cierto que su exhibición era una toma de posesión personal, y su confesión una forma ante todo de ejercer el poder secular del pecador arrepentido: "... los grandes pecadores como yo, que estamos engolfados en el mundo; porque mis palabras demasiadas, y mis obras desaforadas..." (Costes, *op. cit.*, fase 2, p. 216). Revelaba, con indudable sentimiento cristiano, sus propias culpas, pero éstas eran más bien "pecados de clase", casi indispensables para la ostentación aristocrática. E incluso al manifestar, en sus comentarios satíricos y en sus alusiones personales, la que él llamaba su "osadía", Guevara probaba al mundo cortesano renacentista que él era uno de los suyos: en cada época existen siempre "críticos" como Guevara, cuya aspiración secreta es llegar a ser aceptados por la clase o grupo sociales que censuran en sus escritos literarios. El "menosprecio de corte" era, por lo tanto, un obligado gesto táctico de participación social, sin ningún fundamento sincero (recuérdese su solicitud de la canonjía de Valladolid, la edificación de varias casas suyas en esta ciudad, centro cortesano de España entonces):

¿no sería, por eso, "llevado en palmas por los cortesanos", como observaba con disgusto evidente García Matamoros en 1553? Además, el esplendor de la oratoria guevariana constituía en sí mismo una adecuada muestra de condición aristocrática, puesto que el derroche de palabras ("mis palabras demasiadas") tenía algo de lo que Veblen llamaba *conspicuous consumption*, gasto inútil de carácter suntuario. Se podría objetar que lo propio del "estilo noble" renacentista, como ha mantenido Menéndez Pidal, era "el aristocrático donaire de la distinción en la llaneza...: decir las cosas más graves con las más simples palabras". Mas, sin negar la completa validez de esta afirmación —muy reveladora del ideal de "llano decoro" que matiza todas las interpretaciones y recreaciones históricas del gran erudito español, siempre ansioso de encontrar en el pasado hispánico rasgos afines a su personal "medida"—, conviene recordar que el prodigioso éxito de Guevara en el mundo cortesano de la Europa renacentista se debió, en gran medida, a su estilo fastuoso: "los cortesanos refinados imitaban en la conversación las conquistas artísticas de la lengua literaria", escribía Amado Alonso a propósito de la influencia de Guevara en el siglo XVI. El autor de las *Epístolas familiares* era, en este sentido, un "nuevo rico", un *parvenu de la prose* como decía Henri Bremond (9).

La arrogancia nobiliaria de Guevara, que tanto disgustaba al círculo de modestos hidalgos del bachiller Rhúa, tenía también en él características muy originales, puesto que al identificarse con tanta insistencia con la aristocracia convertía a su propia persona literaria en símbolo social: el yo de Guevara era así un deliberado "yo estamentario". Esta revelación de una personalidad "genérica" constituía, sin embargo, su propia singularidad estilística y su oculto "latido cordial": el autor de las *Epístolas* utilizaba su impulso autobiográfico para situarse en un plano social superior, mediante una "sublimación" de su yo individual. La originalidad renacentista de Guevara reside, por lo tanto, en la atribución de un valor genérico" a su propia persona literaria. Desde luego, en el

obispo español no se llegó a dar el paso, admirable e ingenuamente orgulloso, de Montaigne ("C'est moi que je peins"; "Les autres forment l'homme; je le recite"; ¿no era acaso su "alma" también la expresión de su condición social y nacional?), pero no por carecer del sentimiento de su naturaleza humana universal, sino quizá por tenerlo, "hispanicamente", en exceso. Sin embargo, dejando para luego esta cuestión, tan importante dentro de la tradición "hominista" española, es manifiesto que Guevara no se encontraba en la situación histórica de Santa Teresa y de Montaigne, y que su inclinación personal no le llevaba tampoco a emprender la exploración interior realizada por ellos. En su caso, su gesto de individuación es necesariamente un acto de identificación (y de sustentación) con un grupo social: de ahí su aspiración a la legitimidad aristocrática mediante la realización de un "yo estamentario".

En la participación, real o imaginaria, de Guevara en la llamada guerra de las Comunidades (1520-1521), tal como él relata en algunas de sus *Epístolas* más comentadas, aparecen los rasgos y las "acciones" esenciales de su personalidad literaria. Se plantea, en primer lugar, el problema de si efectivamente Guevara tuvo el gran papel de mediador y de increpador que él se atribuye tan insistente y ostentosamente: según el historiador norteamericano Seaver, Guevara no figuró en las negociaciones de los dos bandos, ni en ninguna de las actividades políticas relacionadas con la guerra civil. Las *Epístolas* relativas a los comuneros habrían sido redactadas muy posteriormente para cumplir con sus deberes de cronista imperial, pensando sobre todo en la amenidad del relato (10). René Costes seguía el parecer tradicional, dando como relativamente auténtico el testimonio de las *Epístolas familiares*: Guevara, residente en Ávila (uno de los principales focos comuneros) al empezar la guerra, y tras fracasar en sus intentos de reconciliación, se habría trasladado al campo del Emperador. Menéndez Pidal, en un trabajo de 1945, ha afirmado (quizá demasiado polémica y tajantemente) que se debe "desechar toda duda

hipercrítica y afirmar que los discursos de Guevara en las revueltas de las comunidades... fueron realmente pronunciados". De todos modos, para los efectos de la historia literaria lo que cuenta es, finalmente, el papel que Guevara representa en sus escritos, descontando lo que hubiera en las *Epístolas* de mezcla confusa de ficción y realidad: Guevara se coloca en el primer plano del cuadro histórico que describe y se constituye en defensor oficial de la "legalidad" monárquica. Aunque hubiera estado presente en algunos de los acontecimientos políticos o militares de la guerra, Guevara no habría nunca tratado de probarlo en la forma en que lo hace Pedro de Alcocer, el cronista toledano: "y esto lo digo porque soy buen testigo de ello, porque a entrambos Condestable e Duque, estando almorzando unas guindas, les tenía yo un plato" (11). Además, Guevara no sólo no puede reducirse a presentarse como un pasivo y fiel "testigo de vista", sino que tampoco quiere adoptar una actitud "imparcial": el editor de Alcocer, Martín Gamero, consideraba que Guevara con sus "atrevidos conceptos" y Martínez de la Rosa con sus "declamaciones" (favorables) representaban "los dos polos opuestos de la opinión pública" respecto a la cuestión de los comuneros. Guevara, desde luego, se identificó totalmente con los anticomuneros, puesto que para él las "novedades" castellanas eran peligrosas: "También, señor, os dije que me parecía gran vanidad y no pequeña liviandad lo que platicaban en aquella Junta, y lo que pedían los plebeyos de la república, es a saber, que en Castilla todos contribuyesen, todos fuesen iguales, todos pechasen y que a manera de señorías de Italia se gobernasen, lo cual es escándalo oírlo y blasfemia decirlo, porque así como es imposible gobernarse el cuerpo sin brazos, así es imposible sustentarse Castilla sin caballeros" (t. 1, p. 305). La interpretación dada por Guevara de los móviles sociales de la guerra, al menos de su momento final, corresponde bastante exactamente a los resultados de las investigaciones más recientes y a lo relatado por contemporáneos suyos como Mexía e incluso Alcocer. Sin entrar ahora en la consideración de este

debatido problema histórico, conviene sin embargo indicar que Guevara comprendió que la guerra civil tenía también un marcado carácter social: "deciros, señores, cómo echaron al Condestable, de Burgos, al marqués de Denia, de Tordesillas, ... a los caballeros, de Salamanca, ...y cómo en lugar destes caballeros han tomado por adalides y capitanes a freneros, a tundidores, a pellejeros y a cerrajeros, es grande afrenta contarlo y lástima oírlo" (t. 1, p. 327). Aparte de la posible exageración de Guevara al oponer tajantemente a "caballeros" y "plebeyos" —¿llevado quizá por su entusiasmo verbal por los sustantivos designadores de oficios y de trabajos manuales? (recuérdese alguna página azorinesca del *Menosprecio*)—, su actitud respondía indudablemente, como señalaba René Costes, a "une répugnance native à s'unir à la basse classe" (12). Su posición anti-comunera fue así la causa o la manifestación de su supuesto medievalismo social —la reafirmación teórica de la división tripartita tradicional ("oradores, defensores, labradores")—, más volitiva que real puesto que en sus mismas observaciones sobre la vida castellana captaba su diversidad concreta. Pero Guevara quería realzar y amparar su personalidad literaria apoyándose en la sólida jerarquía "medieval", al identificarse con uno de sus estamentos: el obispo-escritor se había "apoderado" así tanto de las insignias verbales de la aristocracia (la prosa cortesana) como de una de sus distinciones ideológicas ("medievalismo"). La actitud de Guevara cobra, por otra parte, una nueva significación re-nacentista al relacionarla con las interpretaciones económicas más recientes del cambio histórico del siglo XVI: si efectivamente la llamada crisis del Cuatrocientos europeo meridional se terminó con la implantación de un "orden terrateniente y aristocrático", en detrimento de las burguesías urbanas y de la población rural, la posición anti-comunera de Guevara y su exaltación de la ideología "caballeresca" serían entonces simbólicos indicios literarios de los nuevos tiempos. Se revelarían así explícitamente en la "retórica" de Guevara las transformaciones

"implícitas" de la sociedad castellana. El estilo de Guevara podría ser considerado, incluso, como un característico fruto temprano hispánico de la nueva mentalidad de la aristocracia europea (13).

To know whom to write for is to know how to write: en Guevara se había realizado desde el principio de su actividad literaria la condición apuntada por Virginia Woolf. Sabía escribir, sin exceptuar siquiera las obras llamadas "ascéticas", para el público cortesano: pero, si su voluntad de identificación social le llevaba a tener siempre presente al auditorio literario "normativo" de su época, no podía limitarse sólo a complacerlo, sino que también aspiraba a dirigirlo. Su apología de la "buena crianza" cortesana se transformaba en una de esas *révérenees perpendiculaires* propias de los servidores aristocráticos españoles, según el duque de Saint-Simon: la retórica de pleitesía guevariana era, al mismo tiempo, un conjunto de gestos posesivos, mediante los cuales quedaba encarnada en la persona del obispo la norma reguladora del vivir cortesano. "Cuan justo es que el platero sepa hacer una taza, y el sacerdote decir una misa, y el sastre hacer una ropa, tan justo es que el buen cortesano sepa qué cosa es la buena crianza; porque en la corte del rey, de ser allí los hombres muy corteses, los vinieron a llamar cortesianos", decía, expresando también su ideal (de origen platónico) de una sociedad "ordenada" en la cual cada hombre desempeña una función especial. Las cartas de Guevara, según René Costes, quien con bastante fundamento se fía en este caso del mismo autor, debían ser buscadas y apreciadas por los cortesianos (recordemos lo que decía García Matamoros); pero lo importante, en este aspecto también, no es tanto su importancia social real —puesto que su función no podía equipararse, por ejemplo, a la de un Saint-Simon, arbitro supremo de la etiqueta cortesana en su tiempo—, como su insistente actitud de supuesto consultor y "corrector" permanente de la aristocracia: "Siempre trabajad, señor, en que si escribiéredes alguna carta mensajera, que los renglones sean derechos, las letras juntas, las razones apartadas, la letra buena...;

porque es ley de corte que en lo que se escribe se muestre la prudencia, y en la manera de escribir se conozca la crianza" (t. 1, p. 99). Mas tampoco debe descontarse su sincero afán por conseguir se atenuara el típico "maquiavelismo agresivo" reinante en la corte castellana: "yo confieso que hay conversación de personas, mas no hay confederación de voluntades". Su éxito, y el impulso mismo de su obra, hay que atribuirlo también a esta intención sociable y a su indudable papel de "organizador" de la retórica social: los lectores de Guevara, no solamente incorporaban a su lenguaje oral muchos rasgos de su prosa, como indicaba Amado Alonso, sino que aprendían a tener más *polidez* en sus costumbres. Para Guevara, como para Leonardo Bruni y los demás humanistas italianos exaltadores de la sociabilidad y de las *conversazioni urbane e civili*, la conversación (en su doble sentido de 'plática' y 'trato') es un valor humano supremo: "no hay ven esta vida mortal cosa con que tanto se recree el corazón como es la dulce conversación" (t. 1, p. 227). ¿No habría pensado Guevara, como Stefano Guazzo, autor de *La civile conversazione* y extremado defensor de la "conversación", que "chi non conversa non ha esperienza, chi non ha esperienza non ha giudicio, chi non ha giudicio è poco men che bestia"? En Guevara culminaba, en realidad, la tendencia sociable de la prosa española, iniciada en el siglo xv, y era hasta cierto punto paradójico que fuera un eclesiástico el que instituyera por fin, socialmente, el estilo general cortesano, opuesto a lo que Fernando de la Torre llamaba despectivamente "retórica frayriega" (14). Aparece así otro importante aspecto renacentista del autor de las *Epístolas familiares*: el empleo de la retórica como un instrumento de consolidación social. En la gran crisis del siglo xvi (de la cual fue un claro síntoma la guerra de las Comunidades) los hombres como Guevara ven también en la expresión elocuente un elemento de "orden". La tradicional división tripartita de la sociedad ("oradores, defensores, labradores") cobraba en sus escritos una nueva significación: los "oradores" (en su doble sentido, el medieval y el moderno)

podían mantener el "orden" social, mediante la utilización y la enseñanza de las normas verbales. "A todos los que vinieren a hablar y a negociar con vuestra señoría debéis tratar, honrar y acariciar como cada uno mereciere y en el grado que estuviere..., porque si huelgan de serviros como vasallos, no quieren que los tratéis como a esclavos. A muchos vasallos vemos cada día levantarse contra sus señores, no tanto por los tributos que les llevan, cuanto por los malos tratamientos que les hacen... y si esto tenéis delante los ojos, hablarlos heis como a hermanos y tratarlos heis como cristianos" (t. 1, p. 195): la "polidez" se transformaba así en fuerza sustentadora del orden aristocrático (15).

La literatura de Guevara estaba también orientada hacia la salvación de su alma: "las cuales cosas todas las digo para mayor mi confusión y menos condenación", escribía tras recordar que de joven había pasado mucho tiempo en "ruar calles, ojear ventanas, escribir cartas, recuestar damas, hacer promesas y enviar ofertas" (t. 1, p. 219). Asimismo declaraba, repetidamente, que al fin de la vida terrena contaría el ser buen cristiano y no el haber sido cortesano: al oponer "cristiano" y "cortesano" Guevara recordaba quizá que en el sueño famoso de San Jerónimo se negaba a éste su condición cristiana, vedándole así la entrada en el paraíso, ya que era "ciceroniano". Sin embargo, Guevara seguía *derramándose*, como él decía, en sus "obras desaforadas", porque no podía dissociar la significación trascendente de su "confesión" y su afán por situarse "secularmente" en primer plano: "yo confieso al Redentor del mundo, que he consumido y espendido tanto tiempo en buscar lo que había de escribir", decía desvergonzadamente en el prólogo del *Reloj de príncipes*. ¿No quería así llamar la atención divina, aun sabiendo que mentía, en forma semejante a como lo hacía ante el mundo? No obstante, es manifiesto que Guevara, como todo escritor que apunta a una trascendencia, no podía expresarse sino en el lenguaje socialmente consagrado para él: sólo las normas comunicativas de su tiempo, y sobre

todo del grupo social con el cual deseaba sentirse identificado, "la corte", tendrían resonancia "celeste". De manera general podría decirse, con Kenneth Burke, que el auditorio intra-personal, el *yo* en tanto que receptor de sí mismo, ha de ser "persuadido" con el mismo género de elocuencia que el auditorio externo, que aquellos para quienes se escribe. En el caso de un escritor situado dentro de una creencia religiosa tradicional, la resonancia interior y la trascendente son necesariamente idénticas ("el pequeño cielo del alma", como decía Santa Teresa): de ahí que para Guevara la retórica no fuera un obstáculo, sino al contrario, un método para su "salvación". ¿No sentiría que del mismo modo que la elocuencia gobernaba el mundo, según había dicho Eneas Silvio, Pío II, sería también omnipotente en el tras-mundo?

Para la generación siguiente a la de Guevara, la de Santa Teresa, el "ascenso" al más allá imponía un estilo anti-cortesano (en el sentido de Guevara), porque se trataba de identificarse con un grupo opuesto, el de los "ermitaños-aldeanos" (en vez de "urbanos-cortesanos"). Santa Teresa probaría además que la mujer, exilada galantemente de los dominios de la retórica por Leonardo Bruni ("La retórica en todas sus formas... reside enteramente fuera de la provincia de la mujer", *De studiis et literis*), podía imponerse con su elocuencia femenina "pura" en el "siglo" y en el "cielo" (16). Guevara se sabía incapaz, además, de lo que él llamaba acertadamente, hablando de los místicos, "heroico enagenamiento del ánimo": "...cuanto más el siervo del Señor se extraña de lo que es, se halla subido a lo que no es...; yo y otros tibios como yo, cosas tan altas como éstas sabémoslas blasonar, mas no las sabemos gustar..." (17). Toda la obra de Guevara, incluso los escritos "ascéticos", muestra que era efectivamente incapaz de "extrañarse" de sí mismo y que en su estilo literario se daba un continuo "blasonar". Mientras en Santa Teresa la "alteración" religiosa trasmutaba la revelación autobiográfica en testimonio de profunda verdad humana, la egoversión de Guevara se

concentraba en obtener los privilegios superficiales del "yo estamentario": la conciencia de la alineación social actuaba en formas opuestas en las dos personalidades literarias del siglo XVI, puesto que para Santa Teresa (recuérdese su pertenencia a una familia de cristianos nuevos) era una fuerza de trascendencia y para Guevara, en cambio, un afán de "inmanencia" (18). Santa Teresa escribía a vuela pluma, derramándose para recogerse —como decía de sí mismo Unamuno, tan próximo siempre al estilo místico—, evitando femeninamente la canalización expresiva y el adorno de la retórica; Guevara, a pesar de su reiterado empleo del verbo *derramar*, se autobiografiaba para exhibir su imagen, ya previamente compuesta. Como Montaigne, y tan equivocadamente como él, Guevara pretendía identificar, para justificarla, su revelación autobiográfica con la confesión auricular religiosa: diferían sólo éstas en ser la una pública y la otra secreta. Pero, no obstante su gran diferencia estilística, Guevara como Montaigne —en marcado contraste con el "dejar crearse" a sí misma de Santa Teresa— aparecían "caracterizados de sí mismos", y la literatura era así en ellos un instrumento de "organización" personal: su confesión era la expresión de una selección previa, motivada obsesivamente en Guevara por su voluntad de identificación y por su afán de "orden" social. De ahí, en ellos como en otros escritores autobiógrafos, su característica "tibieza" vital (recuérdese la cita de Guevara, "otros tibios como yo"), salvando siempre la distancia entre la altura de Montaigne y la medianía del español: carentes tanto de la voluntad de perfección, como de la capacidad de "entrega" a la trascendencia de un Creador religioso o a la de la propia creación impersonal, un mundo novelesco, por ejemplo. Pero ¿no debe acaso mantenerse como principio fijo literario el de que a cada escritor no hay que pedirle sino "lo" que trae?

Guevara escribía, en conclusión, para situarse posesivamente en el mundo social de su tiempo; pero, simultáneamente, escribía por el simple gusto de escribir. Era en ese sentido un escritor nato, entusiasta

propietario de una retórica, con algo de simbólico "varón verboso" (como Castelar, a quien llamaba así Rubén Darío) del Renacimiento castellano.

IV

SANTA TERESA EN EL ENSAYISMO HISPÁNICO

Que se incluya a Santa Teresa entre los ensayistas hispánicos resultará, acaso, sorprendente para algunos lectores de estas páginas: aunque no tanto, creemos, para los familiarizados con la prosa discursiva de Unamuno, con el unamuniano modo del ensayismo. Esperamos, de todos modos, que los comentarios que siguen justifiquen nuestra inclusión de la santa castellana en el proceso expresivo que estudiamos.

Si nos detenemos a considerar el proceso articulador que enlaza a Alonso de Cartagena con Guevara, o sea un siglo aproximado de historia hispánica, podemos deducir la siguiente conclusión, en apariencia paradójica: el empleo de una retórica orquestal era indispensable para la elaboración de formas expresivas personales, pero simultáneamente el dominio de las técnicas retóricas terminaba por interponerse entre el escritor y su personalidad profunda. Así observábamos que Teresa de Cartagena no consiguió penetrar realmente en la "arboleda" de su individualidad por carecer de medios retóricos adecuados. Y en marcado contraste con ella el obispo Guevara sólo expresó, y sólo conoció quizá, la superficie psicológica de sí mismo en virtud de su dominio, apenas igualable, de los procedimientos retóricos. En realidad, tanto la escritora-monja como el predicador imperial muestran los efectos expresivos de la generalización de la cultura representada por el Renacimiento: en el caso de Teresa de Cartagena se trata manifiestamente del impulso por expresar la propia intimidad, mientras en Guevara se da la capacidad mimética para desahogar sentimientos y para exponer ideas evidentemente adquiridos mediante la lectura. Apareció así en las letras castellanas un dilema permanente de la expresividad humana: ¿cómo llegar a saber oír y a exteriorizar las propias voces interiores sin antes aprender a captar la

voz de los demás, y sobre todo la de los hombres que nos han precedido? Era, pues, enteramente lógico que Teresa de Cartagena no acertara a encontrar la fuente de su voz íntima por no haberse podido ejercitar suficientemente en oír voces antiguas afines. Guevara, desde luego, supo reproducir con marcada exuberancia esas aludidas voces: y hasta tal punto que, como ya se indicó, en él quedaron apagadas sus propias voces interiores. Además, en su sistema expresivo se tendía a reforzar los enlaces verbales que facilitarían el re-agrupamiento de la sociedad castellana, todos los elementos de concatenación expresiva y social (recordemos su meta tan utópica y tan renacentista: "con la pluma ordenar la república"). Ahora bien, gracias al caudal expresivo de Guevara pudo contar Teresa con los recursos verbales indispensables para llegar a oír sus propias voces interiores: y así la distancia que media entre ella y Teresa de Cartagena es más que cronológica. La monja del siglo XV no tuvo, por ejemplo, a su disposición las traducciones de libros místicos hechas por franciscanos que leyó Santa Teresa. Sin embargo, la originalidad expresiva de Santa Teresa se funda en su deliberado rechazo de las técnicas guevarianas, en su oposición a toda canalización verbal rígida.

La santa castellana se sentía dominada, en grado superior a Guevara, por la necesidad de desahogo expresivo: "¡Ojalá pudiera yo escribir con muchas manos, para que unas por otras no se olvidaran!". Porque la pluma es, en Santa Teresa una vía de acceso a la propia interioridad individual, y no como en Guevara un instrumento de ornato. Esta función de la pluma se precisa mucho más en el consejo metodológico, digamos, que da a sus hermanas en religión: "ir asegurando el entendimiento para entender lo que habla y con quién habla". Se trata, evidentemente, de ser oyente de sí misma, de oír bien lo que el entendimiento habla. De esta posición de la persona respecto a la propia fuente expresiva se deduce forzosamente un precepto de fidelidad oyente, una obligación de espontaneidad expresiva: "habrá de ir [su escrito] como

saliere, sin concierto", así declara reiteradamente Santa Teresa su voluntad de estilo, su oposición a todo "concierto" previo. Aunque el historiador debe evitar los anacronismos, recordemos un momento una frase de Flaubert, que puede servirnos para marcar la originalidad de Santa Teresa: *Quand j'écris quelque chose de mes entrailles, ça va vite... cependant voilà le péril*. Concepción de la expresividad completamente opuesta a la de Santa Teresa, porque en ella justamente se trata de escribir rápidamente al dictado natural de las *entrailles* (sin que esto quiera decir que Flaubert se equivocara, ni tampoco que todo hijo de vecino que se desahogue velozmente haga literatura). En Santa Teresa opera sobre todo un principio espiritual opuesto al de todo creador artístico: porque ella quería testificar con sus escritos su condición de *criatura* más que su poder de creadora. Consideremos, para mostrarlo, su teoría expresiva, tan opuesta a la de Guevara y que se condensa en esa tan acertada expresión suya: "como saliere, sin concierto".

Primero, una cuestión de léxico: en la época de Santa Teresa "concierto" no tiene el significado moderno, efecto del influjo de la terminología musical. "Concierto" corresponde entonces a "armonía" y a "orden" tanto en la vida social como en la vida individual. Particularmente el verbo "concertar" equivale a hacer la paz, a reunir a los "desconcertados" (*Crónica de don Álvaro de Luna*, por ejemplo). Al mismo tiempo, el participio adjetivado "concertado" equivale a persona tratable y pacífica: "hombres concertados, blandos, conversables". Se decía "hombre concertado" con el sentido de "medido, ajustado, que vive con orden y concierto". Fray Luis de León dirá un poco más tarde, "hombres concertados y cuerdos". Por otra parte, "concierto" significa también "saber algo de antemano", "ponerse de acuerdo": "Ir concertados o de concierto, ir ya prevenidos y comunicados de lo que han de hacer". En conclusión, en la palabra "concierto" recogió el español renacentista el ideal de una vida armoniosa, previsible, racional, elaborado por el humanismo. Ideal que

coincidía con la visión religiosa del universo: "este mundo es una república concertadísima", decía así Fray Juan de los Ángeles. Veamos ahora algunos ejemplos del empleo de "concierto" en Santa Teresa (señalemos que por de pronto ella afirma que el mundo humano no es precisamente un "concierto": "¡Oh válame Dios qué al revés anda el mundo!"). Declara repetidamente que no sabe lo que va a decir: "como no sé lo que será, no puedo decirlo con concierto". Aquí, en tono justificativo y defensivo, "concierto" equivale a la acepción citada antes de "acuerdo previo". Pero en *Las moradas* se opone muy deliberadamente al género de vida y de expresión que ella identifica con el término "concertado". Se refiere así a unas "almas muy concertadas en su hablar y vestir y gobierno de casa los que las tienen... que gastan bien su vida y su hacienda", y que no obstante son incapaces de adentrarse en sí mismas. Ella ha conocido muchas de estas personas que han "vivido muchos años en esta rectitud y concierto alma y cuerpo", pero a las cuales ella no considera perfectas espiritualmente. Su reproche se precisa: "Las penitencias que hacen estas almas son tan concertadas como su vida... su razón está muy en sí. No está [en ellas] el amor para sacar de razón". Y como conclusión general: "el concierto de nuestra vida sea lo que su Majestad [Dios] ordenare de ella, y no queramos nosotras que se haga nuestra voluntad sino la suya". O sea, que para Santa Teresa esas personas tan aparentemente perfectas pretender "concertar" ellas mismas sus vidas, pretenden componer concertadamente sus acciones y esto es en el fondo una actitud reveladora de orgullo y carente de verdadero amor a Dios, carente de entrega verdadera. Pasemos ahora a otros textos, del Camino de perfección, y se verá entonces el enlace entre este reproche a los "concertados", y su teoría expresiva general.

En el capítulo XXI declara que para los "entendimientos concertados" hay libros escritos, mas no así para "unas almas que hay y entendimientos tan desbaratados que no hay quien los haga parar". Ella se

propone, movida por la mucha lástima que le dan esas almas, escribir en forma accesible, utilizable por éstas: "Quizá lo entenderéis mejor por mi grosero estilo que por otros elegantes". El tono es, como en los textos citados antes, relativamente defensivo, humilde. En el texto siguiente revela, en tono muy diferente, su preferencia en materia de libros: "Siempre yo he sido aficionada, y me han recogido más las palabras de los evangelios —que se salieron por aquella sacratísima boca así como las decía— que libros muy bien concertados..." ¿Y qué reproche hace a esos libros "muy bien concertados"? No puede ser más explícito: [Dios] "gusta más de estas groserías [su manera simple de expresarse] de un pastorcito humilde, que sabe si más supiera más le dijera que de las teologías muy ordenadas sino van con tanta humildad". O sea, que en todo libro "muy bien concertado", como en toda "teología muy ordenada", puede haber un gran orgullo de su autor, un orgullo de creador, de "concertador": de ellos, de esos autores "concertados" podría ella decir también que no se entregaban al amor divino, que su razón estaba muy "en sí". Por supuesto, en esta actitud de Santa Teresa entraba lógicamente su defensa de la capacidad femenina (enlazándose así en este aspecto su obra con la de Teresa de Cartagena) en materias religiosas. Por ejemplo, al principio del *Camino de perfección* declara, quizá no sin su poquito de humor soterrado: "podrá ser aproveche [su amor a Dios y su experiencia pasada] para atinar en cosas menudas más que los letrados que, por tener otras ocupaciones más importantes y ser varones fuertes, no hacen tanto caso de las cosas que en sí no parecen nada...". A veces esa defensa adquiere un tono altivo, semejante al de algunos de los textos citados antes: "no hemos de quedar las mujeres tan fuera de gozar de las riquezas del Señor y de enseñarlas que las callemos... sino que las mostremos a los letrados y si nos las aprobaren las comuniquemos". En el fondo de estas palabras es visible su sentimiento de que los "letrados" quizá conozcan y sepan describir los estados de ánimo religiosos, pero no los viven entrañablemente como

algunas mujeres. Su actitud —que la sitúa en la línea de la religiosidad emocional y que la aproxima hasta cierto punto al Pascal que prefería el Dios de Abraham al Dios de los filósofos— se resume en la siguiente declaración tan expresiva: "no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho". De ahí que para ella las mujeres, incapacitadas para la predicación, gocen de un privilegio, el de su misma flaqueza emocional, pues ésta les permite ser "predicadoras de obras", les facilita el experimentar intensamente los sentimientos religiosos.

Pero, ¿en qué consiste, se nos podría preguntar ahora, la originalidad, la función de Santa Teresa en el ensayismo español? Desde luego, es manifiesto que en ella encontramos el primer esfuerzo sistemático (si se puede decir en su caso) por verter mediante la palabra escrita, al correr de la pluma, la totalidad vital de la persona: su derramamiento no es así como el de Guevara —puramente externo y ornamental en el caso de éste— sino premonitor del de Unamuno. Es más, no sería arbitrario afirmar que son ellos dos, Santa Teresa y don Miguel, los escritores españoles que más se han auto-revelado: y la conexión entre el "a lo que salga" de Unamuno y la teoría expresiva de Santa Teresa es hartamente obvia tras los textos citados. La prosa *orgánica*, el ritmo fuertemente emocional de Unamuno, tienen su raíz hispánica en el estilo "derramado" de Santa Teresa. Pero, sobre todo, del mismo modo que Unamuno irrumpió con sus problemas espirituales, con sus confesiones, en el ensayismo español del siglo XX, Santa Teresa se rebeló contra los modelos retóricos, contra toda la artificialidad de la expresión renacentista. Ahí, en esa rebelión, como en una revelación personal, estuvo la novedad de Montaigne: aunque es evidente que en Santa Teresa la confesión, la expansión personal, difieren considerablemente de las del francés, como ya se apuntó al hablar de Guevara. Lo que los une a los dos, a Santa Teresa y a Montaigne, y los hace partícipes de una misma empresa expresiva, es justamente su rechazo de los modos "concertados", es su esfuerzo por

expresar no lo que se ha leído, sino lo que se ha sentido verdaderamente, lo que se ha experimentado íntimamente. Es muy significativo observar que en los dos, en la escritora española y en el gascón, abundan las referencias a la "experiencia": y así comienza en ellos toda la literatura occidental de expresión de la intimidad autobiográfica. Aunque en el caso, por lo menos, de Santa Teresa su efecto en las letras hispánicas —en esta modalidad expresiva— es tardía, y por eso no se ha fijado la atención en su originalidad estilística hasta nuestros días.

En apariencia también la teoría expresiva de Santa Teresa no parecería estar relacionada, como en el caso de otros ensayistas españoles, con una determinada imagen de la sociedad de su tiempo. Pero vamos a ver ahora, muy someramente, que su rechazo del "concierto" es paralelo a una negación de los valores mundanos. Volvamos al *Camino de perfección*, al capítulo II. Santa Teresa expresa su desprecio del mundo y de lo que priva en el mundo en términos que revelan su extraordinaria capacidad de observación y su inteligencia: "¿Qué se me da a mí de los reyes ni señores si no quiero sus rentas ni de tenerlos contentos, si un tantito se atraviesa contentar más a Dios? Daremos con todos el traste: porque tengo para mí que honras y dineros casi siempre andan juntos y que quien quiere honra no aborrece dineros y que quien aborrece dineros que se le da poco de honra. Entiéndase bien, que me parece que esto de honra siempre trae algún interesillo de tener renta y dineros, porque por maravilla, u nunca, hay honrado en el mundo si es pobre; antes, aunque sea en sí honrado le tienen en poco. La verdadera pobreza trae una honra consigo que no hay quien la sufra...". (¿No hay aquí, preguntamos a los historiadores de la "honra", una conexión económico-social que se soslaya habitualmente?). Observemos que a Santa Teresa le parece que en el mundo no se tiene en cuenta lo que la persona es en sí misma, sino lo que tiene. Sentimiento que reitera más adelante en el *Camino*: "Porque acá [en el mundo] no se hace cuenta de las personas, por mucho que merezcan, sino de las

haciendas". Y añade: "Alabad mucho a Dios, hijas, que habéis dejado cosa tan ruin adonde no hacen caso de lo que ellos en sí tienen, sino de lo que tienen sus renteros y vasallos...". Se repite de nuevo la expresión *en sí*, la referencia a la esencia personal, como algo que no cuenta en el mundo, por no ser suficientemente ornamental. Es decir, que si antes Santa Teresa rechazaba los "conciertos" en la expresión de sí misma era porque le parecían ajenos, superpuestos, algo que la persona adquiere, que la persona posee como una hacienda, como un patrimonio, pero que no revela lo que la persona es *en sí misma*, del mismo modo que rechaza la honra como algo externo a las verdaderas condiciones personales. Podría incluso pensarse que para ella los escritores que hacían libros muy bien concertados buscaban directamente un género de honra mundana: su rechazo de la retórica renacentista, su insistencia en escribir "a lo que saliere" era así una afirmación de su voluntad de ser ella misma *en sí*, de rechazar las haciendas verbales, el deseo de provecho mundano propios de los escritores aludidos. Es verdad que en el siglo XVI hubo en España una reacción de tipo ascético contra todo ornamento expresivo: recuérdese el caso de la celebrada doña Catalina de Mendoza que hacía a una de sus sirvientas redactar sus propias cartas, redacción que ella luego copiaba personalmente, y fielmente. Santa Teresa no podía, sin embargo, castigar así su expresión literaria: hubiera sido para ella una manifiesta falsificación, un artificio quizá equivalente al de los que cargaban de ornato sus epístolas. Claro está que Santa Teresa, frecuentemente, empleaba palabras y giros "populares": pero no nos engañemos, ¡Santa Teresa no escribía como hablaban los campesinos de Castilla! Tomar la pluma no es, además, lo mismo que hablar, ni ayer ni hoy: y tomar la pluma era para Santa Teresa un acto de unción que abría la vía de acceso hacia sí misma, hacia su persona en sí. Su propósito visible, la justificación de su tarea, era la de ayudar a sus hermanas, y esto nos muestra cómo también en su caso la vía de acceso a la persona íntima y la

modalidad comunicativa se confunden: al rechazar la vida mundana, y los "estilos del mundo", los modos concertados, y al intentar comunicarse únicamente con sus hermanas, vincularse con este auditorio ajeno al mundo, de naturaleza casi trascendente, Santa Teresa encontraba la vía hacia sus propias moradas interiores, hacia su auditorio interior. Marie Lenéru, la escritora francesa contemporánea autora de un diario íntimo, inspirado en cierta medida en la obra de Santa Teresa, definía su expresión literaria como un esfuerzo *qui traduit votre substance*. Y ése era justamente el móvil expresivo de Santa Teresa: su voluntad de estilo se cifraba en una voluntad de no-forma, en una entrega a los dictados de su pluma que hicieron de sus escritos —sin considerar sus múltiples significados espirituales— un ejemplo siempre vivo, siempre pertinente de prosa orgánicamente humana.

Prosa cuyo origen se halla —en el caso de Santa Teresa mucho más que en el similar de muchos ensayistas españoles— en la intensísima actividad epistolar de la santa castellana, antes de entregarse a sus escritos autobiográficos y doctrinales. Recordemos que Santa Teresa empezó éstos a la edad de cuarenta y tres años cuando ya se contaban por millares sus cartas. En las cuales, por supuesto, estaba muy lejos de seguir los modelos de la época, e incluso se burlaba de las normas epistolares renacentistas: “Aun para títulos de cartas es ya menester haya cátedra, adonde se les lea como se ha de hacer, la manera de decir, porque ya se deja papel de una parte, ya de otra, y a quien no se solía poner Munífico, hase de poner Ilustre”. Aquí se revela nuevamente su oposición a las maneras mundanas, a todo lo que es “concertado”, retórico. Veíamos antes cómo la actividad epistolar desempeñó una función histórica esencial en el siglo XV, y como gracias a los modelos epistolares de Guevara se compaginaba en la sociedad cortesana española e afán sociable con el deseo de individuación: es decir, como la retórica — transformada en instrumento utilizable por un público extenso—era

indispensable para la articulación individual y para la articulación social. Santa Teresa representó, en cambio, hasta en su mismo rechazo de las normas expuestas en los nuevos manuales epistolares, un impulso hacia la libertad expresiva, hacia la soltura personal, hacia la sinceridad. Por eso con sus cartas llegamos a la conclusión del proceso iniciado con los epistolarios del siglo XV: nos encontramos, en Santa Teresa, con la primera realización completa y acabada del afán individualizador que movió las plumas de aquellos castellanos. Realización finalmente debida a su intensa voluntad de entrega, a su afirmación criatural de sí misma, y en una palabra a su amor. “No se da este rey sino a quien se le da del todo”: palabras tan suyas y tan condensadoras del móvil de su expresividad y de su originalidad literaria en el ensayismo hispánico de todos los tiempos.

TERCERA PARTE

V

MONTAIGNE EN ESPAÑA

"L'Espagne s'est montrée, jusqu'ici, assez indifférente à legard de Montaigne", escribía Victor Bouillier en su estudio de 1922, *La fortune de Montaigne en Italie et en Espagne*. El hispanista francés señalaba que, excepto en Quevedo y en Feijóo, no se encuentran referencias a los *Essais* en la literatura española hasta mediados del siglo XIX: "Nous ne lui voyons de clients ni chez les *galicistas* du XVIII^e siècle, ni chez les *afrancesados* des débuts du XIX^e, encoré moins chez les romantiques" (1). Bouillier afirmaba además que no existía entonces, en 1922, ninguna traducción española de los *Essais*, ni siquiera inédita, ya que el manuscrito de una versión parcial del siglo XVII descrita por Gallardo (núm. 1838) se habría probablemente perdido. No sabía Bouillier que muchos años antes, en 1898, y en el mismo París, la casa editorial Garnier había publicado la primera traducción española completa de los *Essais* de Montaigne, obra del erudito español Constantino Román y Salamero (2). En su *Introducción*, el traductor español daba, precisamente, noticia del manuscrito referido y copiaba una larga reseña que le había enviado don Pedro Roca, bibliotecario entonces de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid. El manuscrito original de Diego de Cisneros, ex-carmelita descalzo que tradujo entre 1634 y 1636 el primer libro de los *Essais* de Montaigne con el título de *Experiencias y varios discursos de Miguel Señor de Montaña*, se conserva en la B. N. M. (núm. 5635), así como la *Gramática francesa en español* (ediciones de Douai, 1624, y de Madrid, 1635) del mismo autor. La personalidad de Diego de Cisneros y su actitud

ante los *Essais* va a ser el tema central de estas páginas, pero, antes de proseguir, señalemos que la "indiferencia" hispánica respecto a Montaigne no fue tan acusada en el siglo XVII como pensaba Bouillier.

Los *Essais* de Montaigne fueron conocidos en la corte española antes de las alusiones de Quevedo y de la traducción de Diego de Cisneros, puesto que, según este último, don Baltasar de Zúñiga, "del Consejo de su Magestad y su Embaxador en Francia y Flandes, traduxo algunos capítulos deste Auctor que andan manusscriptos; pero con tantas faltas y corrales, que no se dexan entender bien ni se goza el fructo que se pretende de la lectura". Este primer traductor español de Montaigne debió de ser manifiestamente el hábil primer ministro de Felipe IV, tío del conde-duque de Olivares, y fallecido en octubre de 1622 a los pocos meses de tomar el poder. Don Baltasar de Zúñiga fue embajador ante los archiduques en Flandes y conoció a Justo Lipsio, gran admirador de los *Essais*, que le dirigió tres cartas (dos en 1600 y la tercera en 1601) (3). El manuscrito de la traducción de don Baltasar de Zúñiga se ha perdido, y han de quedar en conjetura los ensayos de Montaigne que atrajeron la especial atención del diplomático y estadista español, que dejó entre sus contemporáneos un recuerdo de hombre de "conocida prudencia" (4). Le atraerían sobre todo, puede imaginarse, tanto los ensayos en que Montaigne formulaba reglas de orden político como aquellos que, dedicados a elaborar un ideal *cortesano*, fueron el origen del éxito de los *Essais* entre la aristocracia francesa. "Bréviaire des gentilshommes", así llamaron a la obra de Montaigne los teorizantes del "honnête homme", y esta caracterización la aplicó el mismo Diego de Cisneros al declarar, para justificar su traducción, que en los *Essais* encontrarían "los Políticos y Estadistas gran razón de Estado; los Cavalleros cortesanos, enseñanzas de Cavallería y Corte" (5). La traducción de don Baltasar de Zúñiga sería así un indicio más de la actitud espiritual de algunos aristócratas y "políticos" españoles del siglo XVII, más interesados que los intelectuales profesionales

de la época en las obras extranjeras representativas del pensamiento "moderno". Y no sería arriesgado afirmar que las tertulias que se celebraban en Madrid hacia 1687 en los palacios de nobles como el duque de Montellano, y en las cuales se discutían las doctrinas de Descartes, tendrían su lejano antecedente en el interés por la obra de Montaigne revelado en la traducción de don Baltasar de Zúñiga (6).

QUEVEDO Y MONTAIGNE

Quevedo fue el primer escritor español que citó al ensayista francés, y siempre en tono altamente admirativo. En su escrito en defensa de Epicuro, *Nombre, origen, intento, recomendación y decencia de la doctrina estoica*, publicado en 1635 en Madrid, Quevedo caracterizó a Montaigne en los siguientes términos: "Dará fin a esta defensa la autoridad que en francés escribió, y se intitula *Essais* o *Discursos*, libro tan grande que quien por verle dejara de leer a Séneca y a Plutarco, leerá a Plutarco y a Séneca" (*Obras en prosa*, pág. 912a). Respondía así Quevedo al dicho anónimo corriente en el siglo XVII en Francia: "Si vous avez lu Montaigne, vous avez lu Plutar que et Sénèque, mais si vous avez lu Plutarque, et Sénèque, vous n'avez pas lu Montaigne" (7). Elogio que también recogió Diego de Cisneros, pero en sentido contrario al de Quevedo: "la lición de sus libros [de Montaigne] puede con excelencia excusar a qualquiera la de Plutarco y Séneca y Plotino, y otro de los antiguos grandes Philótophos". En la obra mencionada se refirió de nuevo Quevedo a Montaigne al declarar que defendía a Epicuro "con toda la pluma de nuestro gran Séneca, con la severidad de Juvenal, con el peso elegante y admirable del juicio del señor de Montaña..." (pág. 916h). En el mismo año de 1635, en la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richelieu*, aludió también Quevedo a Montaigne, haciéndole aparecer en la imaginaria

reunión de la "Escuela Médica de Montpellier": "En este punto de la relación de Vessalio, entró un portero, diciendo que Michael, señor de Montaña, estaba a la puerta, y que pedía licencia para entrar". Todos los personajes "presentes" se levantaron y quisieron darle el lugar de honor en la asamblea médica, que primero rehusó, "aunque le era debido a sus grandes letras y calidad", y luego ocupó. El "señor de Montaña" manifestó entonces que "su lealtad y celo católico" le habían impelido a tomar parte en esa reunión en que se debatían los orígenes y el remedio de "la enfermedad de Francia". Los médicos declararon que conocían las causas del mal, "empero que la cura necesitaba de los aforismos de Estado, y que destos él [Montaigne] era el oráculo" (págs. 657*b*-658*a*). El folleto de Quevedo concluye con una lección de maquiavelismo del "señor de Montaña", celebrada por los médicos; entonces "fuéronse todos acompañando al señor de Montaña a su posada" (pág. 659*b*).

La imagen quevedesca de un Montaigne a la vez sabio humanista, avisado "político" y "celoso" católico, reveladora de la propia aspiración personal del escritor español y de su ideal del hombre "entero", había de ser muy atractiva para algunos de sus coetáneos. Y si bien es cierto que, como afirma Bouillier, "l'admiration de Quevedo pour Montaigne n'a dû avoir que bien peu d'échos" (pág. 58), parece verosímil que transmitiera a algunos de sus amigos el interés por los *Essais*, y hasta pudiera ser que la misma traducción de Diego de Cisneros se debiera a un influjo personal del autor de los *Sueños*. En efecto, según Cisneros, fue su protector don Pedro Pacheco, "canónigo de la sancta iglesia cattedral de Cuenca, del Consejo de su Magestad y de los Supremos de Castilla y de la General Inquisición", quien le encomendó que tradujera los *Essais* de Montaigne: "El [fruto] desta traducción, si tuuiere alguno, se deberá al señor don Pedro Pacheco..., por cuya orden y respeto se hizo; y assí se dedica y consagra a su nombre illustríssimo, por ser yo todo suyo". Este don Pedro Pacheco era amigo, protector y admirador de Quevedo, como se ve en las cartas de este

último y muy en particular en una escrita pocos días antes de morir (*Obras en prosa*, págs. 1953b-1954a): "De nada estoy tan cierto como de la grande merced y honra que el señor don Pedro Pacheco me hace y me hará" (6 de agosto de 1645). Efectivamente, don Pedro Pacheco no sólo protegió en vida a Quevedo, sino que se ocupó después de su muerte de salvar sus escritos, por lo que declaró el librero y editor Pedro Coello al dedicarle en 1648 el tomo de obras en prosa, *Enseñanza entretenida i donairoso moralidad*: "A la adversa fortuna que han corrido las obras de don Francisco de Quevedo después de su muerte, si no se hubiera opuesto la fortuna propicia del favor y patrocinio de vueseñoría, para restaurar en alguna parte su pérdida, mucho se hubiera malogrado del honor suyo y de España... este español famoso deberá a vueseñoría principalmente su memoria" (8). La amistad entre Quevedo y el inquisidor Pacheco, debió empezar hacia 1634, ya que en abril de ese año le dedicó, estando en Cetina, la primera parte (*Invidia, primera peste del mundo*) de la *Virtud militante* (*Obras en prosa*, págs. 1122-1123). Y un mes más tarde, de regreso en Madrid, escribía al duque de Medinaceli (*ibíd...* pág. 1825a): "Yo no he salido de casa ni he visto a nadie, ni a don Pedro Pacheco, aunque le envié el libro" (la obra mencionada). En esos mismos días, exactamente el 11 de mayo de 1634, Diego de Cisneros comenzaba por encargo de don Pedro Pacheco su traducción de los *Essais* de Montaigne que concluyó en 1636. Cisneros, sin embargo, no citó ni mencionó a Quevedo en el largo escrito suyo sobre los *Essais* del verano de 1637, aunque probablemente habría leído sus elogios de Montaigne tanto en la *Defensa de Epicuro* (1635) como en la *Visita y anatomía* (1635), puesto que don Pedro Pacheco poseería seguramente un ejemplar del *Epicteto y Phocílides* (que contenía la defensa de Epicuro) y conocería el manuscrito del escrito contra Richelieu. Es, pues, bastante probable que fuera Quevedo el iniciador del proyecto de traducción de los *Essais*, a pesar del silencio de Cisneros. Se puede conjeturar incluso que su amigo el librero francés establecido en

Madrid, Pierre Mallard, que publicó en 1634 la supuesta traducción de Quevedo de la *Introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales, habría sido el editor potencial de la versión española de los *Essais* (9). Todo ello revela un aspecto más de la acción literaria del autor de los *Sueños*, y pone de manifiesto que en la cuarta década del siglo XVII existía en España un pequeño pero significativo grupo de *montaignistas* gracias al cual hubieran podido disfrutar los lectores coetáneos de una traducción castellana de los *Essais*. "La instantia grande de muchos hombres principales y curiosos" hizo a Cisneros interrumpir la versión completa para dar a la imprenta el texto del libro I, pero no llegó a imprimirse a pesar de contar con algunas de las aprobaciones necesarias. Esto no debería, sin embargo, llevarnos a concluir que la fortuna que los *Essais* corrieron en la España del siglo XVII fue extraña y singular, puesto que la oposición a la obra de Montaigne creció en la misma Francia y en los territorios católicos hasta culminar en la condenación pontificia de 1676. "Montaigne a perdu peu á peu la faveur du public et de l'Église catholique", escribía Maturin Dréano (*op. cit.*, pág. 423) al estudiar la reacción de los católicos franceses ante los *Essais*. La afinidad de Quevedo con la obra de Montaigne y el interés manifiesto de eclesiásticos como Pacheco y Cisneros serían así tan representativos de una etapa de la historia espiritual hispánica como el hecho mismo de que no se imprimiera la versión castellana de los *Essais*.

DIEGO DE CISNEROS, TRADUCTOR DE MONTAIGNE

Sobre la persona de Diego de Cisneros no se encuentran más referencias en obras del siglo XVII que la simple mención de su nombre, como "sacerdos ac theologus", por Nicolás Antonio al dar noticia de su *Grammática francesa en español* (Madrid, 1635). Esta obra dedicada a don

Pedro Pacheco, era una reedición de la publicada por Diego de Cisneros con su nombre de carmelita descalzo, fray Diego de la Encarnación, en Douai en 1624. Gallardo señaló ya (núm. 2067) que Diego de Cisneros y fray Diego de la Encarnación eran una misma persona, y reprodujo parte de la dedicatoria de la gramática publicada en Douai. Cisneros residía entonces en el convento de carmelitas descalzos de esta población y era también lector de teología en la Universidad de Douai. El texto íntegro de la dedicatoria de 1624 revela la importancia que atribuía Cisneros al estudio y al conocimiento de la lengua francesa, sobre todo para los españoles. La gramática de 1624 está dedicada a don Baltasar de Zúñiga, joven hijo del marqués de Mirabel (Antonio de Zúñiga y Dávila), embajador español en Francia, y sin relación familiar con el otro don Baltasar de Zúñiga. Después de elogiar el conocimiento del francés del joven Zúñiga, que como José en Egipto había aprendido rápidamente una difícil lengua extranjera, "pues no pienso es más dificultoso el egipcio a un hebreo, que el francés a un español", añadía Cisneros (10):

Pienso que leyendo esto tendrá V. M. invidiosos Hespñoles, los que entendieren la importancia de lo que se dice; Y los que no, quedarán se mudos, porque les hablamos en lengua de allende, que no entienden. Y dice lo quasi San Agustín, en el lugar citado a su propósito, que yo applico al mío: Quod modo, cum dicerem, dice, multi intellexerunt, & acclamauerunt, reliqui muti steterunt; quia modum linguam, quam non nouerant, audierunt. Dexemos se lo en latín; porque los que lo entienden, ya lo entienden, y se lo habernos dicho. Y a los que no, digámosles con San Agustín, allí luego: Accelerent ergo, transeant, discant. Appressuren se, den se priessa, manos a la obra, y ojos al libro, passen, repassen, aprendan. Hablo con osadía; porque la Nobleza de V. M. es poderoso amparo mío y deste librito, y el exemplo del ingenio de V. M. animará a nuestros Hespñoles a su imitación y a la lición dèl y estudio de la lengua Francessa, en lo qual espero también se perficionará V. M. juntando con el

ejercicio, los praeceptos del arte, leyendo los en esta grammática, que le offrezco y dedico y supplico ampare y honre por suya.

Diego de Cisneros manifestaba así su interés en contribuir al conocimiento en España de la lengua francesa y su oposición, en tono despreciativo, a sus compatriotas que no comprendían la necesidad de aprender lenguas extranjeras: *les hablamos*, dice Cisneros, *en lengua de allende*. Su estancia en Douai, prolongada posiblemente hasta cerca de 1634, le hizo conocer escritores y pensadores franceses importantes como Montaigne, pero, como se verá en las páginas siguientes, Cisneros adoptó ante ellos una actitud que no era totalmente simpatizante. Sin embargo, su traducción de los *Essais* fue, en sí mismo, un valioso esfuerzo por incorporar al acervo literario hispánico la obra más representativa del pensamiento francés moderno antes de Descartes.

La edición de los *Essais* utilizada por Cisneros fue, aunque él no lo indicó, la de 1617, chez Michel Nivelles, París. Además del texto mismo del libro I de los *Essais* (traducido entre mayo de 1634 y septiembre de 1636), tradujo Cisneros (junio de 1637) la breve biografía de Montaigne y el prólogo de Marie de Gournay incluidos en la edición mencionada (11). Terminada la traducción de estos textos, redactó Cisneros en agosto de 1637 su *Discurso del traductor cerca de la persona del señor de Montaña y los libros de sus Experiencias y varios discursos*, destinado a ser colocado al fin del libro impreso, después del prólogo de Marie de Gournay (1617), trasladado así de lugar, y antes del índice de materias. El *Discurso* de Cisneros que vamos a reproducir casi íntegramente ofrece extraordinario interés, puesto que fue la única intervención hispánica conocida, aunque inédita, en la lucha ideológica que en la Europa del siglo XVII se entabló en torno a los *Essais* y a la actitud espiritual representada por Montaigne (12). Pero, antes de copiar dicho *Discurso*, hemos de considerar brevemente el mérito literario de la traducción misma, que le parecía a

Román y Salamero "bastante fiel y bien hablada" (13). El título fue indudablemente un acierto de interpretación condensada de la obra de Montaigne: *Experiencias y varios discursos de Miguel, señor de Montaña*. El término *essai* no se prestaba entonces a ser traducido por su equivalente literal *ensayo*, y Cisneros se inclinó en un principio por la combinación de *propósitos* y *experiencias* para el título, y en el texto mismo tradujo *essais* por *propósitos*. Más tarde, quizá por influjo de Quevedo, que había traducido *essais* por *discursos*, cambió el título tachando la palabra *propósitos* y añadiendo *varios discursos*, mientras en el texto sustituyó casi siempre *propósitos* por *experiencias*. En el título dado a su traducción, Cisneros recogió acertadamente tanto el elemento discursivo como el aspecto "experimental" ("vivencial") de los *Essais*, e intensificó así al mismo tiempo el carácter personal de la obra de Montaigne (14).

Para dar una idea de la traducción de Diego de Cisneros, copiaremos a continuación su versión del breve prólogo de Montaigne, *Avis au lecteur* (15):

Éste es un libro, Lector, hecho a la buena fe. Adviértete luego a la entrada que no tiene otro fin sino el doméstico y particular; no he tenido en él consideración ninguna de tu servicio ni de mi gloria; mis fuerzas no son capaces para este intento. Dedicuélo a la comodidad particular de mis parientes y amigos, para que habiéndome perdido (lo que les sucederá muy presto), puedan en él hallar algunos dibuxos de mi condición y humor y por este medio conseruen más entera y viua la noticia que tienen de mí. Si hubiera sido esto por granjear el fauor del mundo, yo me hubiera compuesto mejor y me presentara en un porte culto y affectado. Pero quiero que me vean aquí en mi modo simple, natural y ordinario, sin estudio ni artificio; porque yo soy quien me pinta. Leerán se al viuo aquí mis defectos y veráse mi figura al natural, quanto la reuerencia pública me lo ha permitido. Porque si hubiera vi nido entre las naciones que se dize viuen aún en la suaue libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te

asséguro que con muchíssimo gusto me hubiera retratado aquí entera y desnudamente. De manera, Lector, que yo mismo soy la materia de mis libros; y no es razón que emplees tu tiempo en un sugeto tan vano y frívolo. A Dios. De Montaña, a 1 de Marzo de 1580 años.

La versión de Cisneros, "bastante fiel y bien hablada", como observaba Román y Salamero, merecería publicarse íntegramente a pesar de algunos errores manifiestos de interpretación. El texto de los *Essais* ofrecía para el traductor español dificultades de orden estilístico (composición "desordenada") y lingüístico (palabras y expresiones desusadas) que él exponía, al caracterizar peyorativamente el estilo de Montaigne y ensalzar su propio trabajo, en los párrafos siguientes de su *Discurso*:

En las experientias que propaga y materias y assumptos que trata, [Montaigne] no observa orden ni método alguno de doctrina; antes de propósito huye y se divierte, saltando de repente de unas cossas a otras quasi en cada capítulo, y haze galantería y se precia desta libertad y licentia que estiende también a las palabras, phrasses y modos de hablar. Lo qual no puede dexar de confessar su hija, y por más que en su Prefación procura defenderle, hallo una de dos grandes faltas, o ambas juntas, por mejor dezir. Una de temeridad, que quiso escribir como loca y desuariadamente, y como dizen a desbarrar sin límite. Otra de flaqueza, sacando del la esfuerzo para escribir con tanta libertad, porque aunque quisiera no supiera escribir de otra manera, por no saber las artes y scientias necessarias para esto... Todo lo dicho bien considerado, junto con la difficultad del lenguaje Francés que usa, antiguo y desusado en gran parte, haze la traducción difficultosíssima. De manera que habiéndola intentado muchos hombres grandes y doctos en las lenguas italiana y Española desistieron della o no pudieron hazer cossa que sirviesse.

Cisneros estaba muy orgulloso de su trabajo y creía que era el primer traductor de Montaigne, "porque en otra lengua no sé que nadie le haya traducido más de en la forma que noté arriba [fragmentos mal traducidos como los de Zúñiga], ni menos impresso". Además, para dar idea de su escrupulosidad, declaraba que había consultado "las impresiones francesas más correctas" y que había "ajustado los lugares griegos, latinos, italianos y franceses de otros autores que cita y refiere éste [Montaigne]". Citas que Cisneros había traducido al castellano, por lo cual se ufana de que su versión aventajaba en este aspecto a las mejores ediciones francesas de los *Essais*

He traducido los lugares que cita de otros auctores latinos y griegos y los demás, de manera que los versos hago versos españoles y la prosa dexo en prosa. Pero la traducción es muy difficultosa y no es obra possible al francés, por no ser su lengua tan capaz como la nuestra.

Los escritos de Montaigne aparecerían así "adornados de nuevas flores de Poesía española, para que no tenga España en esta materia que inuidiar a Francia" (16).

En su *Discurso* Cisneros afirmaba haber "corregido y emendado las proposiciones malsonante y las menos bien sonantes y el modo de hablar licencioso y duro", aunque en el texto de su versión no se encuentran dichas correcciones más que en forma de corchetes. Por todo ello, Cisneros estimaba que:

quien reparare con attention en estas cossa verá que no he deservido a esta Dama [María de Gournay], antes me debe estar agradecida pues he honrado y acreditado más a su padre [Montaigne] que ella misma, si bien ella se lo debía más que yo. Porque la doctrina de su libro libre y

malsonante le hacía sospechoso o vario en la de la Fe que es la de la Iglesia Romana, y más no se sabiendo de su Protestación, que su hija ignoraba, pues en caso necesario no la alega ni pondera... De manera que estos libros sin la corrección y estudio nuestro podían ser al Auctor de descrédito, a los lectores, a muchos peligrosos y dañosos, a otros escandalosos, a otros inútiles y vanos: con ellos examinándolos, desechando lo malo y menos bueno nos quedamos con lo escogido y perfecto.

Cisneros sentía además que solamente en España se podía entonces hacer una verdadera edición ortodoxa de los *Essais*, ya que las condiciones espirituales de la vida francesa en su época lo impedían:

...porque comúnmente en Francia no dexa reparar en esto la libertad de conscientia, que saca los entendimientos del sancto cautiverio de la Fe y Doctrina de la Iglesia Cathólica y Romana, como se ve en muchos escritos de Autores Franceses, por cathólicos que sean en sus personas.

Este distingo que aplicaba Cisneros a los católicos franceses, considerándolos fieles creyentes "en sus personas" pero no siempre en sus doctrinas, le sirvió, como se verá a continuación, para enjuiciar la obra de Montaigne (17):

Pudiera probar esto [la diferenciación aludida] con muchos ejemplos de libros particulares, pero por la brevedad no pondré aquí sino dos. El primero, del libro que compuso Monseñor Pedro de Berull, superior de la Congregación del Oratorio en Francia, y después Cardenal, cuyo título es: Discursos del Estado y Grandezas de JesuCristo en sus misterios de la Encarnación y Trinidad. En el qual, entre otras muchas libres proposiciones, tengo notadas más de sessenta, que son mal sonantes y peligrosas, y algunos errores conocidos y condenados, como pruebo claramente en las observaciones latinas que tengo escriptas cerca destas

propositiones y espero en Dios saldrán a luz, para su gloria y desengaño de las almas, que reciben la doctrina de su Auctor, con opinión de la sanctidad de su persona.

3. El otro sea de los libros deste mismo Auctor que traduzco. Porque si bien muestra ser Cathólico Romano en su persona, la doctrina que propone en estos libros no es todauía conforme en algunas cossas a la de la sancta Iglesia Romana y tiene necessidad de leerse con mucha cautela y en algunas propositiones necessita de corrección y enmienda. Que este Auctor sea en su persona y su intención Cathólico, Apostólico y Romano se prueba de la protestación de la Fe y obediencia a la Iglesia Cathólica y Romana que hizo y escribió en el libro I destes Propósitos, cap. 56, § 1, donde se puede ver: que no ponderó la Dama su hija en su Praefación como debiera, como consta del § 15 citado.

4. Quanto a la doctrina destes libros, es por la mayor parte seglar y prophana, pero el estylo y modo de escribir es siempre en todo seglar y prophano, sin cultura Christiana, antes con resabios de alguna licentia gentil. Y assí, no es mucha verdad lo que dize la Dama citada en el mismo lugar, a saber que este libro es enemigo professo de la Heregía; pues antes propone y enseña los fundamentos principales del la. Y dixo bien Baudio, que ay algunos lugares en estos libros que merecen ser borrados, si bien no serán los mismos estos que notó Baudio y los que yo he notado, porque Baudio professa en Holanda la heregía y yo en España la Religión Cathólica Romana. Por donde advierto la discretión desta Dama, en dezir a Baudio que debía notar en qué consistían estos lugares que hallaba en estos libros contra la misma religión, y que merecen ser borrados del los. Porque declarando se Baudio en esta materia, si los lugares notados fuesen contra la Religión Cathólica, haría contra sí, pues debía alabar lo que es contra la Religión que él impugna. Y si estos lugares fuesen contra la Heregía, no los debía imputar contra un Escripтор enemigo, si él le tenía por Cathólico o sabía que lo era; de manera que en este caso antes

engrandece Baudio la gloria del Señor de Montaña y lo declara por más digno de alabanza entre los Cathólicos, en la misma materia que pretende desacreditarle o infamarle.

5. Pero por satisfacer a esta Dama y a los demás que toparen en esto, procuraré hazer lo que no hizo Baudio; porque debemos los Cathólicos a la Verdad lo que los Hereges a la falsedad y dissimulación. Propondré aquí algunas de las proposiciones que tengo notadas en este libro que publico traducido, las quales, con las demás, van corregidas en la traducción y enmendadas de manera que no puede offender la doctrina ni queda offendido el sentido ni la intención del Auctor, y sin borrar quasi nada, como verá el curioso que lo quisiere examinar confiriendo el original francés con la traducción española.

6. La primera destas proposiciones sea la que pone en el cap. 11, cerca del fin, por estas palabras: "El genio de Sócrates era por ventura cierto impulso de voluntad, que se sobresaltaba sin el consejo de su discurso". Y concluye el capítulo diziendo que se puede juzgar tener estos impulsos "alguna cossa de inspiración diuina". Aprueba el Auctor claramente que se deben seguir sin otro examen los impulsos y mouimientos repentinos y vehementes del propio espíritu o del genio assistente, que es muy peligrosa y dañosa doctrina. En la qual se han engañado y lo están muchos en Alemania, Francia y otras partes, y fueron dellos los Alumbrados en España. Los quales tienen estos impulsos por inspiraciones como diurnas y reuelaciones particulares, porque se gobiernan y las siguen sobre y contra las leyes comunes de Dios y de la Iglesia; que es el fundamento principal de los errores nuevos y antiguos. Y en esto está el mal, no en sentir estos impulsos, sino en consentirlos y seguirlos sin el examen y juicio de los superiores de la Iglesia a quien toca.

7. La segunda, en el capítulo 19, § 5 al medio, dize: "Lo otro, porque a todo mal pasar puede poner fin la muerte cuando quisiéremos, y cortar cabo a todos otros inconvenientes". No está en nuestro querer el morir, si

no queremos desesperar. Y así, decir "que puede poner fin la muerte cuando quisiéremos y cortar cabo", es induzir a la desesperación o supponerla por lícita; que es doctrina bárbara y gentilica.

8. La tercera, en el cap. mismo, § 22, hablando de una alma señora de sus pasiones, dize: "Ésta se ha hecho señora de sus pasiones y apetitos, señora de la licentia, de la vergüenza, de la pobreza, y de todas las demás iniurias de la fortuna. Ganemos este señorío los que pudiéremos. En esto consiste la verdadera y soberana libertad". Aquellas palabras, "señora de la licentia, de la vengüenza" son del error de [Sweertio] y de los que se gobiernan por los impulsos del propio espíritu, como los Alumbrados, que conceden al alma, que tienen por perfecta, licentia para todo lo que se le antoja, aunque sea contra las leyes de Dios y de su Iglesia. Porque dizen que estas almas no están sugetas a ellas, por gobernarse ya por los dones del Espíritu Sancto y sus inspiraciones y impulsos, como tocamos arriba, § 6, cerca de la primera proposición.

9. La quarta, en el cap. 22, § 11, dize: "Los milagros son segunt la ignorantia que tenemos de la naturaleza, no según el ser de la misma naturaleza". Es error claro y cierto; porque los verdaderos milagros, de que se debe hablar y habla el Auctor, son obras propias de Dios, sobrenaturales, esto es, sobre el ser y poder todo de la naturaleza, no según él, y menos según la ignorantia del Juicio humano, sino según las fuerzas de la gracia y virtud diuina. Pero el Auctor se inclina a los Calvinistas de su provincia, que niegan los milagros, o que no ay ninguno verdadero en la Iglesia Cathólica.

10. En el mismo cap. § 16, y es la quinta proposición, dize: "Las leyes de la consciencia que dezimos nazen de la naturaleza nazen de la costumbre". Es error también, porque no es la costumbre regla primera de las leyes de la conscientia, ni lo puede ser, sino la naturaleza, esto es, la ley natural diuina. Y conforme a esta regla se juzga de la bondad y malitia de las costumbres humanas y de las demás leyes positivas, diuinas y

humanas, eclesiásticas y civiles, como lo enseña la doctrina Católica y la sagrada Theología.

11. La sexta, en el cap. 25, § 14, dice que el maestro haga al discípulo que lo pase todo por el cedazo de la razón y que no asiente cosa en su cabeza por sola auctoridad y en crédito. Mala y perniciosa doctrina, contraria a la común de todos los Philosophos y a la que enseña la Fe divina... Nunca entrará a la razón de la verdad qualquiera que comenzare a ser enseñado por la discusión. Y el mismo Auctor enseña contra sí esto mismo adelante, cap. 26. En el qual trata que es locura referir al propio saber el juicio de lo verdadero y de lo falso; pues ¿quanto mayor lo será que el maestro enseñe a su discípulo a que pase todo lo que [le] enseñaren por el juicio de la razón y que no asiente cosa en su cabeza por sola auctoridad y en crédito?

12. La séptima, en el cap. 27, § 15, refiere el Auctor que preguntado a Cayo Casio si mandándole su amigo Tiberio Graccho poner fuego a los templos, le obedecería? Respondió que sí. Y aprueba esta respuesta y la defiende, no obstante que parece sacrilega y contra la sententia común recibida que dice: Amigo hasta los altares. Porque las leyes de la amistad particular deben estar subordinadas al bien de la religión y culto de Dios, y al público, o a lo menos no ser contrarias, como en el caso propuesto a Cayo Casio.

13. La octava, en el mismo cap., § 19, tratando que entre los amigos todos los bienes deben ser en efecto comunes, pone entre estos bienes las mugeres y los hijos. Lo qual es contra las leyes del matrimonio y contra la naturaleza y necessaria educación y institución de los hijos para la perfecta y debida conseruación y multiplicación de la especie humana. Pero en esto inclínase el Auctor al gentilismo bárbaro o al error de los hereges Adamitas antiguos y modernos, que hazen las mugeres comunes y por consiguiente los hijos.

14. La nona, en el mismo cap., § 22, dize: "La única y principal amistad rompe por todas otras obligaciones. El secreto que he jurado de no descubrir a otro, lo puedo comunicar, sin ser perjuro, al que no es otro, que es yo". No es pequeño error, pues quiere que la unión de la amistad rompa todas las demás obligaciones, aunque sean como la del Juramento de secreto, que es para con el mismo Dios, cuya violación es gravísimo sacrilegio...

15. La décima, en el cap. 30, § 20, aprueba la Polygamia en los Canníbales y es error [del Credo] de los Anabaptistas, que lo toman de los nuevos Judíos, de quien también lo tomó Mahoma y los que le siguen. Y dize que las mugeres de los Canníbales bárbaros "procuran y ponen su cuidado en tener las más compañeras que pueden por ser argumento del valor del marido. Las nuestras gritarán a milagro, mas no lo es. Es una virtud ésta propiamente matrimonial, de orden más alto. Y en la Biblia, Lía, Rachel, Sara y las mugeres de Jacob siruieron a sus maridos con sus criadas". La Polygamia es prohibida por derecho d'rain o natural y positiuo. Y assí no puede ser naturalmente que la muger propia quiera tener compañera en un marido que es del todo suyo...

16. La undécima, en el cap. 53, § 1, dize: "¿No es un singular argumento de imperfección no poder assentar nuestro contento en cossa alguna, y que aun elegir lo que nos conuiene con la imaginación y con el desseo no esté en nuestra mano?" Esto es derechamente contra el libre albedrío del hombre, el qual niegan los Calvinistas después del peccado. Y a este error se inclina el Auctor por ser común entre los Hereges de Francia y Alemania.

17. La duodécima, en el mismo lugar, después de lo dicho, añade: "De que es gran prueba la grave disputa que siempre ha habido entre los Philósofos por hallar el summo bien del hombre y dura aún y durará eternamente sin la resolución y sin acuerdo". Engañase mucho este Auctor, lo primero, porque todos los Philósofos gentiles que trataron

desta disputa, supponían que había este summo bien del hombre, que es su último fin, como se puede ver en Aristóteles, lib. 2 *Ethic.*, desde el principio, y en Cicerón, lib. de finibus, y otros que trae San Agustín, lib. 9 de *Ciuitate*, quasi en todo el libro. Lo segundo, porque es cierto de Fe que todos los bienes criados, ni de por sí, ni juntos, pueden ser el summo bien y último fin del hombre, y lo prueban con evidentes razones los Philósofos cristianos cathólicos y los Theólogos... De manera que entre los Philósofos christianos y cathólicos no ay disputa sobre esta materia sino total acuerdo y resolución, assí según la lumbre de la Fe como según la videntia de la razón natural. Puede ser que este Auctor, como poco Theólogo, aya ignorado este acuerdo y resolución común; o quiso hablar con ignorantia temeraria gentil, como suele otras vezes.

18. Parece que bastará esto para desengaño de la Dama citada, y para reprehensión de su descuido en esta materia; porque siendo tan versada en la lición destes libros, como ella pondera en su Praefación, § 29, y siendo tan sabia y cathólica y juntamente tomándose para sí sola el saber entenderlos y la auctoridad de mudar nada en ellos (pues dize en el lugar citado estas palabras: "Después de mí no pertenecerá jamás a nadie poner la mano en esto con la misma intention; por quanto ninguno lo hará con la misma reverentia o tiento ni con él mismo abono del Auctor ni el mismo zelo ni por ventura con tan particular conocimiento del libro"), ¿cómo no viò los lugares referidos de tan mala doctrina y otros muchos que callamos por la breuedad deste Discurso? Si los viò, ¿cómo no reparó en ellos y los corrigió y enmendó con su auctoridad y nos excusara deste trabajo? Y si ella, ciega con la passión o afflictión de hija, y también por ser poco Theóloga, como su padre, no los vio ni corrigió, ¿cómo quiere que no pertenezca jamás a otros theólogos y desapassionados verlos, repararlos y corregirlos con reuerentia, tiento, abono, zelo y particular conocimiento más de la verdad y pureza de la doctrina que deste Auctor a que él se sujeta como debe y lo protesta en el lugar que le citamos, § 3?

19. Y es argumento claro que la pasión de hija pervirtió el buen juicio desta Dama, porque ¿quién sino ella, que hubiera visto con atención la doctrina destes libros, se atreuiera a dezir "que la buena dicha hizo un presente (a la Fe y la Religión Cathólica en Francia) propíssimo para este menester, de proveerla de una persona de tan grandiosa sufficientia que la confirmasse con su aprobación"? Y añade allí mismo, en el § 15 de la Praefación: "En efecto, si la Religión Cathólica al nascimiento deste Varón supiera quán excelente había de ser, ¿qué rezelos tuviera por ventura de tenerle por contrario?" Y no fueran sin causa estos rezelos, como lo muestra la doctrina y proposiciones referidas deste libro.

Cisneros dedicó el resto del Discurso (§§ 20-28) a mostrar que la sabiduría personal de Montaigne no podía equivaler al conocimiento de la filosofía y de la teología, como pretendía Marie de Gournay. No hay en esas páginas alusión directa a la *Apologie de Raimond Sebond* (lib. II, ensayo XII), habiéndose limitado Cisneros a exponer la doctrina dogmática de la Iglesia y de los filósofos eclesiásticos. Sin embargo, en esas mismas páginas, manifestó su acuerdo con Montaigne y con Marie de Gournay en cuanto a los defectos de los métodos pedagógicos de la época, y al mismo tiempo atenuó su condenación del autor de los *Essais*, como se ve en el siguiente párrafo:

24. Yo confieso que el modo y estilo tan impropio, tan prolixo y tan confuso y oscuro con que estas facultades [Lógica, Dialéctica, Retórica, Gramática] se aprenden en las Escuelas y Colegios en todas partes puede hazer las inútiles, como se experimenta, y por consiguiente despreciables, como lo son para muchos, y para el Padre desta Dama y para ella...; los tiempos y la variedad de los ingenios y la confusión de los entendimientos apasionados ha resuscitado del abysmo de la ignorantia humana el mismo modo de escribir y enseñar impropio, largo y confuso [combatido por Santo Tomás] en la Theología y en todas las demás scientias. De manera que para enmendarlo no sé si bastara el mismo S. Thomas; si bien

me persuado hiziera mucho en esto el acuerdo de las mismas Escuelas o Colegios, porque conformándose todos en enseñar cada scientia con propiedad, breuedad y claridad, sería gran cosa, mas ¿quién se pondrá en esto? Entretanto no pienso que merecen tanta reprehensión los que desprecian estas scientias y tratan sólo de la práctica, que les enseña a saber vivir consigo y con Dios y con sus próximos. Y éste pienso que fué el pensamiento desta Dama y de su Padre, que no es tan malo como tiene apariencia; porque no condena las scientias, sino el modo de enseñarlas y aprenderlas; y lo que ella llama Philosophía o Theología Moral en su padre no es sino la Prudentia para saber vivir entre los hombres, adquirida con la continua lición de libros doctos y de escogida eruditi6n y con las experientias propias de su vida y successos del la y de sus amigos, y conocidos. Y se confirma de lo que ella dize que la Philosophía de su padre consistía en la facultad para obrar, razonar y juzgar...

Finalmente, Cisneros abordó el problema que presentaban los Essais en tanto que confesi6n pública de la vida personal de su autor, así como las anécdotas "licenciosas" referidas por éste. Marie de Gournay había defendido a Montaigne frente a las severas críticas que esos aspectos de su obra habían motivado al principio del siglo XVII, y Cisneros a su vez intentaba refutarla en el texto siguiente (18):

[28]. El Padre desta Dama parece que aprendió de las experientias propias de su vida y de las agenas por medio de la lición, las propositiones que le notamos arriba, § 6 hasta el § 17, y otras muchas que verá leyéndole el que notare nuestras correcciones, las quales contienen mucha malitia y astutia viciosa. Y quanto más por menudo escribió sus experientias, notando hasta las circunstancias de las acciones y partes deshonestas, tanto más faltó en la simplicidad y honestidad Christianas. Porque, como enseña San Paulo, *ad Ephesios*, cap. 5, vers. 12, no debemos comunicar y ser participantes en las obras infructuosas de las tinieblas de la gentilidad y ignorancia humana, sino antes reprehenderlas.

"Porque las cossas que ellos hazen en occulto también es torpe dezirlas". Quanto más escribir las y enseñarlas por escripto.

29. Y a lo que cerca desto responde esta Dama en fauor de su Padre, § 10 y 10, digo que el escribir cossas de amores y torpes de suyo y la confessión particular y pública de los propios defectos y ignorantias es lícita quando es con confussión propia y vergüenza, reconociéndolos con humildad. Porque el que dize sus faltas sin humildad y confussión no las confiessa, pues no las accusa, antes las aprueba y confirma, gloriándose en ellas y pretendiendo alabanzas por ellas o fama y reputación para ser conocido por ellas. Como ese Auctor, si bien dize y escribe de sí, no es contra sí; no dize sus defectos y propiedades y passiones singulares con propia confussión, sino con libertad y alguna dissolución. "Para que (como declara en su prólogo, § 1) sus parientes y amigos, sabiéndole perdido por su muerte, pudiessen hallar en este libro algunos dibuxos de su condición y humor, y por este medio conservassen más entera y viua la noticia que tenían dèl". Este intento es ambicioso y vano, sin excusa. Lo segundo, quando estas cossas se escriben sin probable de escándalo. Porque lo que se ignora sin culpa nunca o pocas veces se enseña o se aprende sin ella, en materia que es particularmente ocasionada y peligrosa de suyo. Las cossas malas, de que sin culpa se ignoran exemplares, que alguno las aya cometido, es mucho más difficultoso el arrojarse a cometerlas; y sólo saber que otro las cometió, provoca al delito y lo haze no sólo possible sino fácil. De manera que en estas materias que tienen aparientia y peligro de mal no es lícito hablar tan por menudo, porque es enseñar a pecar al inocente que las ignora. Quanto a lo demás que sobre este punto (§ 18 hasta el 21 de la Prefación) escribe esta Dama, conformándose con esta doctrina, lo alabo en el grado que debo y ella merece por su gran discreción y sabiduría.

El *Discurso* de Cisneros revela así que su actitud ante los *Essais* respondía a las ideas dominantes en la Europa católica del siglo XVII. El traductor español se hallaba, en 1637, a medio camino, cronológicamente

y espiritualmente, entre los elogios de San Francisco de Sales (que hacia 1595 llamaba a Montaigne "le docte prophane") y el juicio condenatorio de 1676 (los *Essais* en el *Indice expurgatorio*). En realidad, Diego de Cisneros intentaba llevar a cabo por medio de sus críticas el rescate católico de Montaigne, a semejanza del editor protestante que había publicado en 1595 (¿S. Gaulart?, Lyon) una edición expurgada de los *Essais* (19). Pero, además de la significación internacional católica de su actitud, la personalidad y la obra del "buen licenciado" Cisneros, como le llamaba Román y Salamero, fue un fiel reflejo de una singular etapa de la historia espiritual española: Quevedo, el inquisidor Pacheco y un ex-carmelita unidos en su afición por los escritos de "Miguel, señor de Montaña". Habría por lo tanto que corregir, en cuanto a España, la afirmación de Dréano: "de 1629 á 1642, durant la periode où les *Essais* sont oubliés ou condamnés en Espagne et en Italie, nul en France na pris la défense de Montaigne" (pág. 443). Los datos que hemos recogido sobre los *montaignistas* españoles probarían al contrario que entre 1630 y 1640 el acercamiento español a los *Essais* fue más significativo que el olvido y la indiferencia a que aludían Bouillier y Dréano.

QUEVEDO: EL ESCRITOR COMO "ESPEJO" DE SU TIEMPO

Al abordar la consideración de un tema como el que ahora nos ocupa debe hacerse previamente profesión de humildad historiográfica, porque el investigador de la literatura española ha caído con harta frecuencia en la tentación de atribuir a las obras literarias carácter de documentos reveladores de la totalidad vital de una época. Así, al hablar hoy de Quevedo como "espejo" histórico de su tiempo queremos hacerlo con la expresada salvedad de que con el título indicado no pretendemos sugerir que en el autor de los *Sueños* se condensan los rasgos más exclusivamente definidores de su España. Salvedad más que pertinente en el caso de Quevedo puesto que muchos historiadores de las letras hispánicas —tanto españoles como transpirenaicos— se han limitado a ver aquella España a través de los quevedos de don Francisco. Con lo cual han determinado forzosamente la reacción opuesta entre los investigadores de la historia política y social de España: la de negar toda validez historiográfica al testimonio de Quevedo, dada su evidente parcialidad. Nuestro propósito, en esta ocasión, es justamente mostrar cómo en el manifiesto partidismo de Quevedo se encuentra una fecunda vía de acceso a su mundo histórico. "Doy a leer mis ojos", decía Quevedo en la dedicatoria a sus *Anales de quince días*, para realzar su condición de testigo de vista; y sería un gran error estimar que esta obrita extraordinaria revela *toda* la verdad de aquel momento español: por el contrario, el historiador que intentara revivir aquella España de 1621 olvidándose de los quevedos de don Francisco ofrecería no sólo una imagen tan incompleta como la anterior, sino que además desaprovecharía un dato esencial para toda reconstrucción historiográfica. Pues la singularísima ecuación visual de Quevedo —esos ojos tan suyos que él nos da a leer— representa un elemento humano que

el historiador ha de intentar siempre apresar: el de una conciencia ligada totalmente a su tiempo, *enmarañada* habría quizá que decir en el caso de Quevedo. Concedemos, por supuesto, a los historiadores, llamémosles anti-quevedistas, que don Francisco fue un actor marcadamente secundario en el drama interno de la España de los tres Felipes y que su visión es la de un segundón resentido. Mas la transparencia de la literatura no depende primariamente de la posición social del escritor —y no debe olvidarse tampoco, dicho sea entre paréntesis, que el resentimiento suele ser fuente de agudeza visual. Una época se transparenta a través de la visión consistente de la vida que caracteriza a todo gran creador verbal: porque el escritor desahoga articuladamente las creencias vitales y la ideología del grupo social al cual se dirige. En la ecuación visual, en el sino estilístico de Quevedo es audible no sólo el latido cordial del escritor —su *agonía* premonitora de la unamuniana— sino también el conjunto de españoles afines a don Francisco: la aproximación atenta a un texto literario nos entrega así *algunas* de las claves históricas de una época. Podría parecer que con la frase antedicha caemos en la tentación aludida al comienzo de estas consideraciones; mas —aparte de que su justificación teórica las dilataría fuera de los límites fijados— esperamos que del análisis textual siguiente no pueda desprenderse tal conclusión.

Detengamos primero nuestra atención en unos párrafos de *La hora de todos*, la "fantasía moral", de la última década de Quevedo, párrafos en los cuales su autor trata un tema aparentemente convencional, el debate de las armas y las letras. El tema se inicia —diríase más propiamente que explota con la fuerza de un sentimiento que trasciende a las personas— al mencionar Quevedo al duque de Osuna, a su héroe carismático. Leamos el texto de Quevedo:

"...las monarquías con las costumbres que se fabrican se mantienen. Siempre las han adquirido capitanes, siempre las han corrompido bachilleres... los ejércitos, no las universidades, ganan y defienden... Las batallas dan reinos y coronas, las letras grados y borlas..."

Aquí opera manifiestamente el desprecio de Quevedo —tan reiterado en su obra— por los hombres que "saben" pero no "hacen", desprecio que enlaza curiosa y quizá lógicamente al escritor español con la tradición intelectual posterior de exaltación de la acción. La oposición de Quevedo a los letrados se precisa, y cobra un significado histórico concreto en el párrafo siguiente al anterior. Dice Quevedo:

"En empezando una república a señalar premios a las letras... se honra la astucia, se autoriza la malignidad y se premia la negociación; y es fuerza que dependa el victorioso del graduado, y el valiente del doctor, y la espada de la pluma".

El tópico empieza a quevedizarse: el acoplamiento como términos opuestos de "victorioso"/"graduado", "valiente"/"doctor", "letras"/"astucia", "letras"/"negociación", apunta visiblemente a la pasión personal que encierran, y al origen de ésta, al recuerdo dolorido del héroe. Porque sin duda alguna Quevedo identificaba al duque de Osuna con la valentía que se traduce en victorias, y a sus enemigos de la Corte con la "negociación" equivalente a malignidad y astucia. Sorprende en particular esta conexión de "letras" con "negociación" si retrotrayéndonos a los *Anales de quince días* leemos la siguiente advertencia, criticando la función política de los confesores del monarca:

"Decir que tiene dependencia la confesión y el Consejo de Estado no es cosa platicable, pues lo uno se gobierna por sumas, y lo otro por

aforismos... y conveniencias: lo uno quiere doctores, lo otro experimentados; aquella profesión es de teólogos, ésta de prevenidos y astutos..."

En este caso es evidente que Quevedo juzga loable y necesaria en un hombre de Estado, en un "experimentado", la astucia. La oposición que él establece —tan simbólica de su mundo histórico— entre "aforismos" y "sumas", entre "conveniencias" y "conciencia", parece incluso negar aparentemente la eficacia del elogiado "valiente", de la espada: Quevedo se declara ahí abiertamente partidario de los nuevos principios de la táctica política que se condensan en la expresión "razón de Estado". Sería inexacto, por lo tanto, calificar a Quevedo, fundándose en su apología de la espada, de defensor retrasado de los valores feudales, de ilusorio medievalista; no olvidemos tampoco que su héroe, el duque de Osuna, supo manejar con pericia instrumentos nada filosos. ¿Puede todavía negarse la patente filiación maquiavelana de la frase citada de Quevedo? Su oposición de espada y pluma ha de atenuarse en el sentido indicado: su héroe debe ser, fundamentalmente, un hombre de acción eficaz, un "político" —en la acepción de su tiempo— y un guerrero. Volveremos luego a esta cuestión del maquiavelismo de Quevedo, pero observemos ahora que la obsesión política de Quevedo puede resumirse en un solo vocablo: dinamismo. Él sentía que los "doctores" —tanto en el primer texto citado como en el de los *Anales* — que los "graduados" eran un peso paralizador, un freno constante a la acción española. La famosísima prudencia de los diplomáticos españoles contemporáneos de Quevedo, *le flegme hispanique*, era para nuestro autor síntoma de parálisis del ánimo político, signo de la decadencia del poder español. Otro texto de Quevedo, anterior a los citados, servirá para precisar el origen de su desprecio por la "negociación", y por los que él llama "políticos de la comodidad". Escribiría Quevedo al final de su comentario de la "Carta del rey Don Fernando el Católico"

"Es de notar que, como carta de mano del Rey, es toda fuego, y no se conoce en ella el apocamiento de las civilidades con que algunos secretarios afeminan lo robusto del discurso de los grandes reyes..."

Se observa inmediatamente, en este texto, que Quevedo acierta al describir la función de los secretarios reales y de manera general de la burocracia estatal; en España, desde el siglo XV, y quizá antes, los grandes funcionarios de la monarquía habían concebido su papel histórico como mediadores, como hombres justamente creadores de "civilidades". Andrés Bernáldez, el llamado "Cura de los Palacios", fijaba en los expresivos términos siguientes la función de los secretarios reales:

"...y con su dulce escribir deben procurar de evitar escándalos y guerras entre los reyes y los señores, y procurar la paz y la concordia por epístolas de dulce y autorizado escribir..."

No sería aventurado imaginar, además, que don Francisco aspirase inicialmente —o incluso constantemente durante sus años madrileños según mantiene el duque de Maura— a ser secretario real. Es más, la historia española de su tiempo presenta numerosísimos ejemplos, por no decir incontables, de escritores e "intelectuales" en funciones burocráticas. Piénsese en Saavedra, el mejor ejemplo de este enlace histórico, y añadamos que el más orgulloso de su condición de funcionario real. Quevedo procedía de la "clase oficial" (para emplear esta apropiada designación galdosiana), puesto que su padre había sido secretario de la reina y que pasó su infancia y mocedad en el ambiente cortesano. Disponía también de medios económicos propios, y todo parecía indicar que se limitaría a permanecer dentro de su grupo social originario. Pero Quevedo rompe decisivamente con su grupo social originario y se identifica con la aristocracia española más dinámica, con la representada

personalmente por el duque de Osuna. Se ha dicho que en la generalidad de los artistas del siglo XVII europeo se da esta misma ruptura —es decir, el rechazo de la propia clase— y que adoptan los valores de la aristocracia por la simple razón de ser sus mecenas hombres de la nobleza. Pero conviene tener presente que en Quevedo el proceso de identificación estamentaria no es nada típico: Quevedo aspira a unirse a ciertos aristócratas porque ve en ellos la única vía de acceso a la realidad política de su tiempo, la única posibilidad de acción efectiva. O sea que no se trata en su caso de una realización "vicaria" de la condición noble —como sucede por ejemplo en Guevara— sino de penetrar efectivamente en el campo de la libre acción. Es verdad que hay en él, al principio de su actividad literaria, maneras y actos bufonescos, como en tantos escritores ligados a mecenas aristocráticos; pero esto fue en Quevedo un gesto táctico de aproximación, pronto abandonado. Es también posible que el porte del joven Quevedo no inspirara confianza a los secretarios reales compañeros de su padre que podían haberle abierto el camino de la burocracia y que su rechazo de las "civilidades" fuera la expresión de su fracaso. La explicación final es, sin embargo, evidente: el genio literario de Quevedo —su sino estilístico— le impelía a apartarse de las "civilidades" por ser éstas un sistema expresivo que tendía a la modelación anónima de la personalidad. Ser secretario, y compañero, del duque de Osuna equivalía en cambio a una casi completa autonomía expresiva. Y, sobre todo, históricamente hablando, la conexión de Quevedo con esa aristocracia española hace que desahogue un sentimiento de impotencia y de odio a la burocracia —propio quizá de casi toda la nobleza— que constituye una clave importantísima para la comprensión de aquella España. Volvamos al texto citado inicialmente, a los párrafos de *La hora de todos*, a la que podría denominarse conclusión de su requisitoria contra los "dolores" y "graduados". Escribe Quevedo, ya en plena posesión estilística del tema convencional:

"En dándose una nación a doctos y escritores, el ganso pelado vale más que los mosquetes y lanzas, y la tinta escrita más que la sangre vertida... y una mano cobarde por un cañón tajado se sorbe desde el tintero las honras, las rentas, los títulos y las grandezas. Mucha gente baja se ha vestido de negro en los tinteros: de muchos son los algodones solares; muchos títulos y estados descienden del burrajear".

¿Se ha expresado acaso tan extraordinariamente como en este texto quevediano el resentimiento de la nobleza solariega frente a la *noblesse de robe*? La famosa frase mediante la cual el duque de Saint-Simon resumió despreciativamente el reinado de Luis XIV, *Un long règne de vile bourgeoisie*, palidece ante las imágenes quevedianas: "una mano cobarde por un cañón tajado [se entiende, la pluma] se sorbe desde el tintero... las grandezas". Que estas imágenes respondían a un sentimiento general en ciertos grupos sociales —y probablemente a un verdadero hecho histórico, al ascenso social mediante las actividades burocráticas— se comprueba recordando la definición que da Gracia u de la Universidad de Salamanca: "plaza de armas contra las haciendas". Pero el dinamismo gráfico de Quevedo condensa en una operación diaria, en el "burrajear" de la pluma sobre el papel, el origen de nuevos títulos y estados. Aquí Quevedo expone, sin percatarse completamente del acierto de su intuición, el sentimiento nobiliario ante la fuerza niveladora que es el aparato burocrático, ante esa tinta negra que confiere a tantos su hidalguía. Mas el juicio concreto sobre la España de su época se extiende, en este paroxismo antiletrado de Quevedo, al considerar el efecto de la cultura en la historia:

"Roma [en su ascenso histórico] no gastaba doctores ni libros, sino soldados y astas. Todo fue ímpetu, nada estudio... Luego que Cicerón y... César introdujeron la parola y las declamaciones [Roma decayó]".

El desprecio de Quevedo se concentra ahora en el vocablo "parola", y la oposición entre "ímpetu" y "estudio" —¿no podría incluso ser ese su lema ideal?— coincide con las parejas antitéticas citadas anteriormente, "sumas" / "aforismos", "victorioso" / "graduado". El móvil creador de un país queda paralizado por la que él llama genialmente, "la carcoma de las letras". Pasando al caso de Grecia escribía:

"Los griegos padecieron la propia carcoma de las letras: siguieron la ambición de las academias... los filósofos [fueron] la persecución de los capitanes..."

Y las consecuencias funestas de esa "persecución" son evidentes para Quevedo: "Estos escritores que la [majestad de Grecia] acabaron". ¡Palabras de un escritor, tengamos presente, del gran señor de la palabra! En nuestro tiempo hemos visto numerosos casos de desprecio, entre los escritores, a su propio instrumento profesional, a su razón de ser: la palabra. Desprecio motivado por una exaltación de la acción, del "hacer" frente al "saber"; por eso decíamos antes que Quevedo está en esa línea tan occidental de escritores que niegan la literatura... ¡y qué han de escribir para negarla! Escritores dominados por un afán de integración humana, de plenitud vital, y es Quevedo quizá uno de los que primero cobran conciencia de la imposibilidad de aunar la acción con la meditación. "Quien llamó hermanas las letras y las armas poco sabía de sus abalorios, pues no hay más diferentes linajes que hacer y decir": así concluye el discurso quevedesco, por boca del imaginario bey Sinán, de las armas y las letras. No hay duda, creemos, respecto a la intención de su autor si tenemos presente sus palabras de la dedicatoria de *La hora de todos*: "Bien sé que le han de leer [el texto] unos para otros y nadie para sí". Y esa manifiesta intención es la de clamar contra el que él estimaba inmovilismo de su España, contra la primacía de los hombres del "decir"

frente a los del "hacer". El dolorido recuerdo del amigo y héroe ejemplar, del duque de Osuna, en que se fundaba la iniciación del discurso, se amplía hasta coincidir con el dolor de España, con el dolor de los cambios que se observan en su España: porque para Quevedo lo sucedido en el caso del duque de Osuna —la paralización de una acción política— es mucho más que un episodio de su vida personal y de la historia española inmediata. Es, esencialmente, un síntoma del nuevo carácter de España, de un infortunado cambio histórico:

"España — escribe, refiriéndose a la historia pasada — cuya gente en los peligros fue siempre pródiga de la alma,... más atendía en dar que escribir que en escribir...".

Quevedo toca aquí un tema también convencional entre hispánicos: la lamentación de la ausencia de historias, de relatos que conserven el recuerdo de las gestas. Pero en él cobra un sentido opuesto al usual: para Quevedo la ausencia de historias prueba que los españoles son, eran, mejor dicho, un pueblo de hombres del hacer y no del decir: "en tanto que no supieron ser historiadores, supieron merecerlos".

Quevedo ve, pues, a la España de su tiempo como opuesta a aquella otra "pródiga de la alma" —es decir, pródiga de la acción y de la inmolación— ve una España de plumíferos, de diplomáticos negociadores, de secretarios reales cultivadores de "civilidades", una España de la toga, en vez de una España de la espada. Una España prudente, en vez de una España arrojada. Una España que ya no "gastaba su prosa en «Santiago» muchas veces repetido", sino que la gasta en compilaciones legales, en libros. Y Quevedo sufre intensamente, porque él cree que España entra así en su decadencia. ¿Y quién puede negar que no fue así? Pero no podemos compartir el juicio, la explicación de Quevedo; porque esa España de los letrados, esa España de los burócratas, marcó una fase obligada de

nuestra historia —una fase necesaria y beneficiosa— y fue además un momento de apogeo, una época de numerosísimos hombres valiosos. La decadencia de España, como potencia europea, se produjo no por la abundancia de hombres de letras en el aparato estatal, en la dirección del país, sino más bien por la ausencia de las nuevas técnicas mentales cuyo empleo era indispensable para la productividad de la maquinaria burocrática. Entramos aquí, por supuesto, en uno de los problemas históricos españoles más complicados, y sólo queremos aventurar la siguiente hipótesis: España falla, en su desarrollo histórico, no porque tenga un gran aparato burocrático, sino porque los hombres de toga no encontraron en las universidades, en su formación inicial, los nuevos métodos, la nueva filosofía: es decir, que en ellos operó la rigidez de las *sumas* en vez de la flexibilidad de los *aforismos*, para decirlo con los términos quevedianos. Dejemos aquí —planteada somerísimamente— la cuestión. Creemos que la historia española requiere infinitos replanteamientos, y éste es uno de ellos.

¿En qué medida es, pues, Quevedo un fiel espejo de su tiempo? lío hay duda alguna: el supremo arte de don Francisco ha hecho que sus quevedos sobrenaden al naufragio de su tiempo, de tanto otro testimonio. La tentación es fácil, es apetecible: calzarse aquellos mágicos quevedos y revivir de nuevo aquel antiguo ruedo ibérico. Tero, el escritor refleja no sólo lo que se propone sino también otra realidad, la que nosotros vemos en los cristales de sus lentes. Quevedo escribía en el *Marco Bruto*, "Yo hago oficio de espejo que les hago [a los demás] ver en sí lo que en sí no pueden ver". Palabras justas, si se aplican a la función de su obra que hemos considerado, porque gracias a la singularísima ecuación visual de Quevedo hemos podido vislumbrar algo que él no podía ver, una España nada quevedesca.

CUARTA PARTE

VII

FEIJÓO Y SU PAPEL DE DESENGAÑADOR DE LAS ESPAÑAS

Según cuenta su contemporáneo Lanz de Casafonda era Feijóo "venerado por un Oráculo en toda España y en las Indias". El P. Sarmiento habla, refiriéndose al *Teatro crítico*, de "la universal aceptación que tiene esta excelente obra" (1). El número mismo de las ediciones del *Teatro* y de las *Cartas eruditas* atestiguan el extraordinario éxito de los escritos del benedictino. Aún más significativo a este respecto, como ejemplo concreto de la difusión de sus ideas, es el que se hiciera un índice general de su obra, y que luego fuera éste ampliado y transformado en diccionario. En efecto, en 1774, en Madrid, publica José Santos un *Índice General Alfabético De Las Cosas Más Notables Que Contienen las Obras De Feijóo*. Y en 1802, también en Madrid, Antonio Marqués y Espejo publicará el *Diccionario feijoiano*. Y dato todavía más curioso: en tiempos de Carlos III se publicó en Madrid una revista titulada *Feyjóo Crítico Moral y Reflexivo de su Teatro, Sobre Errores Comunes* (2). No hay pues que situar a Feijóo como espléndida figura solitaria que se yergue rebelde en medio de la ignorancia y la indiferencia de sus contemporáneos. Su fama inmediata, el número infinito de sus lectores prueban que tuvo su obra una resonancia sin igual.

Quince años a que estoy continuamente declamando contra la fatua credulidad que reyna en el mundo; y pienso que el mundo, a la reserva de pocos individuos, en quanto a esta parte, se está como se estaba. Todos oyen mis voces y casi todos parece que están sordos a ellas (3).

Estas palabras nos ponen de manifiesto el móvil grandioso de su empresa literaria y los efectos de su acción espiritual. *Todos oyen mis voces*, nos dice, consciente del éxito alcanzado, mas con un tono quejumbroso motivado por su creencia en el poder de la palabra. ¿A qué más puede aspirar un escritor sino a que se le oiga? Y Feijóo fue, efectivamente, oído por todos. No nos dejemos engañar por su postura altanera en lo que respecta al estado cultural de España. La avidez con que se le leyó prueba que se le esperaba, y, pese a su sentimiento de fracaso, produjo su obra un cambio indudable en el clima espiritual del mundo hispánico. Pensemos en la influencia ejercida por Ortega y Gasset en nuestros días y se nos aclarará la supuesta pretensión de Feijóo de haber predicado en el desierto. La postura suya de combatir al *vulgo* tiene, además, significación literaria en sí misma. Aparte de los efectos prácticos de sus prédicas, lo que Feijóo logra es inventarse a sí mismo. Como Guevara, como Montaigne, como *Azorín*, Feijóo crea un personaje literario único, se "crea a sí mismo, Fray Benito, el Desengañador de las Españas. Feijóo hablará de cómo hacer historia, de cómo se debe filosofar, de que se debe cultivar la ciencia experimental, pero no será historiador, ni filósofo, ni hombre de ciencia. Y es que lo esencial en él, literariamente, es el impulso personalizante. No podía limitarse, como hicieron los grandes eruditos españoles de su época, a aspectos parciales del saber humano, puesto que su intento literario le hacía forzoso abarcar el ámbito total de la cultura.

GESTO SEÑORIAL Y AFÁN INDIVIDUALIZANTE

La grandiosidad de su impulso es muy semejante, en magnitud ambiciosa, la de un conquistador de nuevas tierras. Él mismo se equipara a los conquistadores hispánicos, y nos da la clave de su móvil

literario en la dedicatoria del cuarto tomo de las *Cartas eruditas y curiosas*, dedicado a la reina de España, doña María de Portugal. Al referirse al éxito que han tenido sus obras en Portugal, escribe:

Bien comprehendo, Señora, que en esta benevolencia que debo a la Nación Portuguesa, no debo contar por mérito mío lo que es generosidad suya. Acaso algunos la imaginaran pasión nacional; porque habiendo yo nacido en los últimos confines de Galicia, hacia Portugal, es fácil equivocar la qualidad de vecino con la de paysano. Mas *como nadie es capaz de poner prisiones a la imaginación* no pude atajar el *arrojado vuelo* que tomó la mía a buscar otra causa; que, a ser bien verificada, altamente lisonjearía mi amor propio. Acaso (¿qué sé yo?) me ganó el afecto de aquella animosa Nación haber reconocido en mi *rumbo literario* cierta imitación de genio: de aquel genio, digo, cuyo elástico impulso naturalmente *rompe* hacia empresas altas y peligrosas; de aquel *orgullo* arrogante, que, no cabiendo dentro de todo el mundo conocido, se *ensanchó* por millares de leguas al Oriente, y al Poniente, a una y otra India: de aquel *noble aliento*, que dio a una Provincia la conquista de tantas Provincias por medio de tantos Héroe, que divididos, pudieran ilustrar muchos Reynos, quales fueron los Gamas, los Almeydas, los Alburquerque, los Castros, los Pachecos, los Sylveiras, los Magallanes, y otros, cuya fama durará cuanto dure el mundo.

Acaso (vuelvo a decir) me captó la benevolencia de los señores Portugueses contemplar en alguna manera imitada en mi proyecto de impugnar errores comunes la *magnanimidad de aquellos ilustres Conquistadores*; pues no podían mirar *mi empresa* sino como extremadamente ardua, *extraordinaria*, *peligrosa*. Combatir errores envejecidos, es lidiar con unos tan raros monstruos, que, en vez de debilitarlos la senectud, les aumenta el vigor. La qualidad de comunes desde luego hacía ver que había de *armar contra mí* una multitud inmensa de enemigos, como, de hecho, desde los principios se vieron cubiertas de ellos las *campañas*, que apenas me quedaron, o como

favorables, o como indiferentes, la décima parte de los mortales. Y aun este número *se me acertó* mucho más, luego que me vieron en el *empeño* de establecer la igualdad intelectual de los dos sexos; vindicando el amable y débil de la injuria, que generalmente se le hacía en negarle esta igualdad. ¡O, cuántos sarcasmos me atraxo esta *noble empresa!* (C., IV, págs. VI-VIII.)

Estas líneas de Feijóo, aunque no sean de las más típicas suyas, revelan muy claramente los rasgos característicos de su intento literario, y son ellas mismas la expresión estilística de su impulso individualizador. Nadie es capaz de poner prisiones a la imaginación, nos dice, poniendo así de relieve no un hecho general discutible, sino una característica suya. Su imaginación, en efecto, toma un arrojado vuelo al buscar la causa de su éxito en Portugal. No es en su caso una frase retórica. Feijóo aspira a dar ritmo de acción a su estilo, ya que él se ve a sí mismo en permanente actividad conquistadora, en perpetua lucha con el mundo en torno. "Rumbo literario", la expresión que emplea para compararse a los portugueses, nos sugiere viajes y resuelto encaminamiento, pero algo también de rumboso, de gesto nobiliario. Al continuar la comparación, dice "rompe hacia", expresión activa, clave, de impulso más que de realización. Y otro término muy significativo: "ensanchar". Feijóo quiere ensanchar el ámbito cultural de España, así como él mismo ha querido abarcar todos los conocimientos de su tiempo. Vemos además que "orgullo arrogante" forma pareja con "noble aliento". Esto, aparentemente, es retórica, ya que se dirige a la reina de España, que es portuguesa. Pero Feijóo se identifica inmediatamente con los grandes héroes portugueses, y nos parece como si se incluyera en la expresión "y otros" con que termina la enumeración de éstos. En el segundo párrafo habla ya concretamente de sí mismo. Si Feijóo se complace en escoger como término de comparación a los conquistadores portugueses se debe no

sólo al paisanaje sino también quizá a ciertos rasgos de los exploradores y aventureros lusitanos. El primero que cita es Gama, el último Magallanes, navegantes los dos, hombres que abren el camino de zonas tenebrosas. Y lo que antes era descrito como rumbo literario es ahora *empresa* ardua y peligrosa. Empresa, tal como usaba la palabra en la primera parte del texto citado, significaba *objetivo*. Ahora es la acción misma, el combatir errores comunes. Estos son como monstruos, raros monstruos, quizá semejantes a los imaginarios monstruos marinos que no arredraron a los navegantes portugueses. Y la conciencia de esta amenaza produce en la prosa de Feijóo toda una serie de términos militares: armar, enemigos, campañas. Feijóo se ve a sí mismo en guerra de conquista espiritual contra el numeroso ejército del vulgo, y además, desde que salió el primer tomo del Teatro, se cubrieron efectivamente de enemigos muchas tierras hispánicas. Pero el saberse atacado le anima a seguir la lucha, le confirma sobre todo en su idea de que sus escritos son una fuerza liberadora. "Yo no puedo con honor abandonar tantos ignorantes", dice en otra ocasión, "entre quienes miro muchos como *conquista mía*, a que sobre ellos vengan a *hacer correrías* los partidarios de los Errores Comunes". (C., II, pág. XXXI.) De nuevo expresiones y términos militares: conquista, hacer correrías. Y fraternal además quijotesco: no puede dejar desamparados a los ignorantes. Muy al principio de su actitud literaria dirá de sí mismo que sale al campo "sin más armas que el raciocinio y la experiencia". Es, por lo tanto, una empresa literaria con aire militar. Feijóo espera, quiere que sus enemigos sean numerosos, y poderosos. Sus partidarios, en cambio, muy escasos, una décima parte de los mortales. Y pronto, nos dice en el texto citado, "este corto número se me acortó". El uso del dativo de interés expresa directamente la actitud de Feijóo respecto a sus lectores y a sus seguidores. De la misma manera que había hablado de ellos como conquista suya, ahora dirá que se *le* acortó el número de sus partidarios.

La relación posesiva que él establece con su público es una manifestación más del impulso personalizante y del gesto señorial que le caracterizan. Frente a los genios del mal, frente a los Errores Comunes, agigantados por las mayúsculas, alza quijotesicamente su personalidad dominadora de Desengañador.

Lo fundamental en él, lo que le ha creado literariamente, es el afán individualizante, la aspiración a relacionar, dinámica y combativamente, la realidad circundante con su persona. El móvil literario real de Feijóo no es tanto desengañar a los españoles como explayar su personalidad por el vasto campo de los Errores Comunes. Su obra, más que un repertorio de ideas dieciochescas, es su propia *novela*, como lo sugirió Emilia Pardo Bazán en su magnífico ensayo sobre Feijóo. Percibió la escritora gallega que lo esencial en la obra del benedictino no es el racionalismo sino la forma en que él lo vive. Y es que en definitiva las supercherías y supersticiones combatidas por Feijóo juegan., en su vida y en su obra, el mismo papel que las "soñadas invenciones" en la imaginación de Don Quijote. Su fantasía quizá, pero más aún su afán por realzar su personalidad, se recreaba con todas las creencias absurdas que él atribuía al pueblo español, pero que muchas veces sólo existían en los libros. Feijóo vio quijotesicamente muchos gigantes donde no los había para poder proyectar sobre el fondo de sus sombras amenazadoras la grandiosidad señorial de su figura de Desengañador de las Españas.

VOLUNTAD DE ESTILO Y HACER LITERARIO

El impulso personalista de Feijóo, móvil real de su empresa *desengañadora*, se expresa claramente también en su afán por crearse un estilo propio que le haga sobresalir entre los escritores de su tiempo. "Todos han conocido que mi estilo siempre es mío, siempre tiene un

carácter que le distingue de los demás estilos", afirma Feijóo con la misma altivez con que se quejaba de la sordera espiritual de sus contemporáneos. Estas palabras suyas, como muchas de las citadas anteriormente, nos revelan sus aspiraciones personalistas. Feijóo siente, muy justamente, que el estilo es algo emanado de la persona y no de algo externo a ella. En esta actitud literaria Feijóo está completamente en la línea de escritores declaradamente anti-retóricos como Montaigne, por ejemplo. "Ni he tenido estudio, ni seguido algunas reglas para formar el estilo. Más digo, ni le he formado ni he pensado en reformarle. Tal qual es, bueno o malo, de esta especie, u de aquella, no lo busqué yo; *él se me vino*; y si es bueno, como V. md. afirma, es preciso que haya sido así, como voy a probar", le escribe a uno de los supuestos corresponsales de las *Cartas eruditas* (C., II, VI, I). No hay estilo, para Feijóo, sin naturalidad. El estilo para ser *natural* ha de ser personal, no imitado de nadie. Ha de ser la expresión literaria del carácter de la persona, y él advierte que "cada hombre tiene su carácter que le distingue, y hace distinguir por los que son dotados de algún conocimiento" (*Ibíd.*, 14., 8). No hay en esto, por parte de Feijóo, originalidad absoluta, pero, como en el caso de Séneca, uno de los antecedentes suyos en este aspecto, el calor con que es expuesta la idea de la relación entre hombre y estilo es más importante que la idea en sí. Refleja en ellos su clara voluntad de estilo, su impulso hacia la propia expresión. La actitud de Feijóo le sitúa dentro de lo que llamamos *senequismo literario hispánico* que, inaugurado por Alonso de Cartagena y Hernán Pérez de Guzmán, representa una tradición permanente en nuestra literatura, y que consiste tanto en una reiteración secular de las mismas ideas como en una semejante actitud literaria, ligada a una voluntad de filiación. Actitud que Gracián define cuando habla de que "en España siempre hubo libertad de ingenio... sus dos primeros ingenios, Séneca en lo juicioso y Marcial en lo agudo, fundaron esta opinión, acreditaron este gusto" (*Agudeza y arte de ingenio*,

Discurso LI). Y añade: "Quedó vinculado este gusto... en esta ingeniosa provincia... y nunca más válido que en este feraz siglo, en que han florecido sus ingenios... discurriendo todos a lo libre". El discurrir a lo libre, he aquí uno de los rasgos formales del *senequismo literario hispánico* que se encuentra en Feijóo. Pero, si en él desemboca esta tradición de afán por personalizar la expresión literaria, esta actitud cobra un sesgo más radical en la fundamentación suya. En efecto, su oposición a la retórica va de par con su anti-escolasticismo. Intentar escribir bien siguiendo las reglas de la preceptiva es lo mismo que tratar de razonar bien ateniéndose a las reglas sumulísticas. Para escribir bien, dice Feijóo, se necesita tener lo que él denomina *tino mental*, expresión que nos parece como clave de su actitud espiritual y literaria. La elección del término *tino* pone de manifiesto su orientación filosófica, muy dieciochesca. Toda su teoría respecto a la belleza, su admiración por los sabios ingleses, particularmente por Bacon y Boyle, su antiescolasticismo, su anti-cartesianismo también, todo parece estar simbolizado y representado en esa expresión. Y de ahí que Feijóo no estime útil tampoco la práctica de escribir, el ejercicio literario, como conducente a forjarse un estilo propio. "Mi experiencia me hace desconfiar de este medio" (*Ibid.*, 22). Esta frase también nos da sucintamente la imagen espiritual del benedictino gallego, confiando ante todo en su experiencia personal. El adjetivo posesivo que inicia la frase revela esa seguridad en sí mismo, esa desconfianza en todo lo abstracto que son sus dos características espirituales más acusadas.

Para Feijóo, escritor interesado en dar a sus palabras una intención activa, el tener *tino mental* significa, por otra parte, una mayor capacidad persuasiva para "mover, *atentas las circunstancias*, a los oyentes o lectores". Feijóo da una peculiar importancia a las circunstancias. El *tino mental* consistirá precisamente en sentir inmediatamente cuáles son las palabras y el tono apropiado para

persuadir, para *mover*, al lector. De ahí que Feijóo, como Unamuno, tienda a dar a su prosa el aire cálido del lenguaje conversacional. En su elogio de la buena conversación expresa muy precisamente su actitud.

Mejor que los mejores libros es la buena conversación. La enseñanza que se comunica por medio de la voz, es *natural*; la de la escritura, artificial: aquélla, animada, ésta muerta; por consiguiente aquélla *eficaz y activa*, ésta lánguida. La lengua escribe en la alma, como la mano en el papel. Lo que se oye es el primer traslado, que se saca de la mente del que instruye; lo que se lee, ya es copia de copia (T., III, XII, 29).

Notemos la serie de ventajas de la enseñanza oral: naturalidad, eficacia, espontaneidad original. La voz es lo natural, es decir, lo personal. La exposición oral es animada, y por lo tanto efectiva. Efectiva por natural y de ahí que pueda decir Feijóo que la lengua escribe en el alma. Estas palabras suyas revelan su constante afán por persuadir hondamente. Por esta actitud entra Feijóo también dentro de la tradición espiritual que hemos denominado *senequismo literario hispánico*. Para Feijóo, como para Séneca y los *senequistas* españoles, el tono conversacional es preferido por más personal y convincente. Por eso critica, siguiendo a Bacon, el tono magistral.

Entre los profesores de letras hay no pocos tediosos a los circunstantes porque siempre quieren hacer el papel de maestros. Para ellos todo lugar es Aula, toda silla es Cátedra, todo oyente discípulo... Quanto articulan sale en solfa de sentencia rotal. Su tono es siempre decisivo, su voz tiene la magestad de oráculo, su acción parece de Maestro de Capilla, que echa el compás a todo (T., VII, x, 79).

La clave de la actitud literaria de Feijóo, en cuanto a la relación con su público, se nos revela en esa aspiración suya a ver a sus lectores

cerca de él, en calidad de "circunstantes". Quiere acercarse a ellos, crear una atmósfera de cordialidad y apacibilidad. Ha de hablarles en estilo conversacional, en lenguaje que se amolde a las circunstancias y a las personas. Se le hará preciso, por ejemplo, mezclar lo festivo con lo grave según acostumbraba en su propia conversación.

La verdad, si no me engaño, es que mi conversación sigue, por lo común, la mediocridad entre jocosa y seria, lo que proviene también en parte del temperamento y en parte de la reflexión. El común comercio pide mezclar oportunamente lo festivo con lo grave (C., V, XVII, 9).

El estilo de Feijóo es como su conversación. Es el estilo de un hombre afable de tertulia conventual, de un catedrático retirado que ya no tiene ocasión de dar animadas conferencias. Hay aún momentos profesoriales, pero en general el tono es *familiar*, puesto que ya no es menester alzar la voz. Lo que predomina es la naturalidad, la personalidad de Feijóo. Al leer sus obras le sentimos presente en cada página, pero su estilo no es el de un artista del lenguaje. Al apuntar Feijóo a su público inmediato, más que al público de siempre, crea lo que Ortega y Gasset ha llamado *obra operante*, sin gran valor artístico. Su obra tiene aire periodístico, fisonomía de revista unipersonal. Sin embargo, como veremos a continuación, dentro del ensayismo hispánico tienen los escritos de Feijóo una gran significación. La importancia de su influencia literaria, mayor que su arte, confiere a Feijóo un lugar especial en el desarrollo del ensayo español.

El escritor enciclopédico, el ensayista, se impone a la larga en Feijóo, y el quimérico Desengañador pasa a segundo plano. Piensa, a medida que avanza su obra, más y más en el agrado de sus lectores que en el quijotesco intento suyo del principio. Notamos un tono más personal, más *familiar* en las *Cartas* que en los *Discursos*. Los *Discursos del Teatro crítico universal* son, en general, auténticos ensayos. Recordemos que en la prosa española del siglo XVII se emplea con frecuencia el término *discurso* con la acepción de *essai*. Quevedo, el primero, al hablar de Montaigne se refería a los "Essais o Discursos". Y Fray Diego de Cisneros el primer traductor español del ensayista gascón titulará muy acertadamente su traducción: *Experiencias y varios discursos de Miguel, señor de Montaña*. El término *discurso* adecuadamente expresa lo discursivo del ensayo, lo que esta forma literaria tiene de "running discourse", según la definición del ensayista inglés Felltham. En los *discursos* de Feijóo se encuentra ese libre "discurrir" a que nos referimos antes, mas tienen mucho de sermones laicos, de homilias científicas. El tono conversacional que él aspiraba a dar a sus escritos está con frecuencia ausente. Las *Cartas*, en cambio, presentan rasgos más personales. Feijóo ve más concretamente a su público en éstas que en los discursos, y esto se revela en la forma misma de sus escritos. En las cartas logra dar cuerpo a las aspiraciones literarias que constituyen su voluntad de estilo. Su crítica del tono magistral, su elogio de la buena conversación, su creencia en la necesidad de mezclar lo festivo con lo grave, su afán por referir todo a su persona, se integran con mayor plenitud en las *Cartas* que en los *Discursos*. Lo importante, en aquéllas, no es tanto el impugnar errores comunes como el asombrar al público con su capacidad enciclopédica. El impulso por abarcar todo género de materias es más decisivo que el de combatir los errores comunes que se

cometen en todo género de materias. Pensamos, leyéndolas, en Guevara, aunque los dos escritores sean muy distintos. En una de las *Cartas* se queja de que se le suponga enterado de todo, pero, ¿no quería acaso dar esa impresión? "Yo escribo de todo y no hay asunto alguno forastero al intento de mi Obra", proclama orgullosamente al afirmar la originalidad de su empresa. Y añade con no menos orgullo:

Oyes decir a algunos (bien que realmente dista mucho de la verdad) que gozo una amplísima erudición en todo género de materias; y nunca hubiera yo logrado este magnífico concepto, si hubiese aplicado la pluma a alguna facultad determinada (T., IV, prólogo).

Este afán de explayar su personalidad por el vasto campo de una cultura enciclopédica le sitúa entre los ensayistas genuinos. En el genérico antisistematismo de éstos hay, sobre todo, una voluntad de realzar la propia personalidad, ya que toda creación objetivamente estructurada cubre la individualidad concreta del hombre y adquiere vida independiente, ya desligada de su autor.

Feijóo, por su consciente impulso enciclopédico, puede ser considerado como el primer ensayista hispánico *contemporáneo*. Siente que "hay que ser por fuerza enciclopedistas", según dirá Unamuno. El campo de su actividad literaria incluye aspectos de todo el saber humano. Quevedo, es cierto, ya se había distinguido como polígrafo, y Gracián abarcaba, en sus obras, una amplia zona cultural. El mismo Zabaleta se ocupa de problemas de muy diversa índole. Y antes que todos ellos Luis Vives había intentado una labor enciclopédica. La originalidad de Feijóo, en relación con estos antecesores suyos, la expresa muy claramente Campomanes al compararle con Vives:

Luis Vives escribió en latín su Obra, y así fue poco leída del común de nuestros Nacionales. Con más provecho de éstos, el P. Feijóo puso en lengua vulgar las observaciones acomodadas a nuestro tiempo (*T.*, I, pág. III).

Los rasgos apuntados por Campomanes precisan la situación de Feijóo dentro del ensayismo hispánico. Es un escritor más *vulgar* que Quevedo y que Gracián. Casi puede afirmarse que es el primer ensayista español que cuenta con un público vasto y diverso. La misma acusación que le hacían sus impugnadores de que escribía *para muchos* estaba bien fundada, aunque precisamente en su escribir para muchos consiste el arte suyo. Una de las características del ensayista, en general, es la de dirigirse a un público variado, *aux divers visages d'un peuple*, según Montaigne. Feijóo es quizá el primero de los ensayistas españoles que escribe cara al público, pensando en un vasto público. Las mismas referencias constantes al vulgo manifiestan la presencia de éste, la presencia del público en la obra de Feijóo. "¿Qué necesidad tiene el público —dirá para defenderse de ciertos ataques—, de que yo escriba sobre alguna de estas facultades?" (*T.*, IV, prólogo). Para Feijóo cuentan las necesidades del público, cuenta lo que los lectores esperan y han menester. En este sentido está también en la línea de los *sabios mediadores* hispánicos, línea que a veces se confunde con la de los ensayistas y los *senequistas*. Feijóo, como Alonso de Cartagena, siente que lo que a todos cumple saber ha de ser expresado "en lengua que se entienda por todos". El obispo expresaba claramente su voluntad de estilo al decirle a Pérez de Guzmán que quería ser más llano, escribiendo "en nuestro romanze en que hablan así canalleros como omes de pie, e así, los científicos como los que poco o nada sabemos"; y añadía: "pie a tierra... vos entiendo servir" (4). El arte de Feijóo consiste justamente en un escribir, *pie a tierra*, sobre temas científicos y filosóficos.

La conexión entre el escribir para un vasto público y la amplitud de los temas tratados es manifiesta. En ese sentido tiene Feijóo dentro del ensayismo hispánico la misma significación que Addison en el británico, por esa calidad vulgarizadora suya. El propósito del ensayista inglés, al fundar *The Spectator*, era el de trasladar la filosofía a las tertulias de los cafés, popularizar, vulgarizar el saber de su tiempo. Y el público inglés respondió con el mismo entusiasmo al intento de Addison que el español al de Feijóo. El fenómeno histórico-literario estudiado por A. S. Collins en su libro *Authorship in the days of Johnson*, que él llama "crecimiento del público", corresponde en la historia de España a la época y a la acción de Feijóo, así como en Inglaterra es Addison quien lo inicia y representa. Tenía, pues, razón Emilia Pardo Bazán al decir que "era habilidad de Feijóo interesar a las muchedumbres". En el fondo, esta habilidad suya es la consecuencia de su actitud ante el prójimo y ante la palabra humana. Tomando como término de comparación, para aclarar esto, a su *alter ego*, a Fray Martín Sarmiento, se pueden sacar algunas conclusiones muy significativas. Ambos benedictinos se parecen mucho, por su amplia cultura, por su interés en las ciencias experimentales, por su actitud filosófica. Y Sarmiento escribe bien, pero es hombre de sensibilidad poco comunicativa, y, sobre todo, desprecia a la generalidad de sus semejantes. En el curiosísimo ensayo suyo, *Por qué no escribo*, dice tajantemente que él cree que Madrid, la flor humana de España, "está poblada por cincuenta mil idiotas", y por lo tanto no ve qué sentido tiene escribir (*Semanario de Valladares*, VI). Es lógico, pues que Sarmiento dé a su prosa, en este ensayo, un aire quevedescamente instigador, como expresión de su actitud de encerramiento. Feijóo, lo contrario en esto de su compañero de orden, es hombre de sensibilidad comunicativa y además cree en la capacidad de mejora del hombre. Su prurito reformador, su lucha contra los "errores populares", son motivados, aparte los móviles personales señalados, por una clara fe en el progreso

humano en general y en el progreso del hombre español en particular. De ahí que aspire a que su obra sea supremamente operante, y lo consigue, no sólo mediante la información enciclopédica, sino, sobre todo, gracias al estilo urbano y llano que le caracteriza. En los *Sueños morales* de Torres Villarroel le advierte a éste "Quevedo" que sus críticas corren el riesgo de ser "más buena plática que desahogo". La actividad literaria de Feijóo es, justamente, buena plática y no desahogo. Y ese su aire de buen platicador es su rasgo literario más valioso y su cualidad humana máspreciada. Él habla, con cierto orgullo, de los escritores que "sacrifican la pluma al bien común", y él es uno de ellos. Bien es verdad, también, que si el estilo de Feijóo fue extraordinariamente operante, no logra en cambio alcanzar la belleza literaria de un Quevedo o de un Gracián. El equilibrio entre "buena plática", y "desahogo", problema que ha de resolver todo escritor, no se da en su obra, en la que predomina siempre el "bien común" y no se atiende a lo que él también llama "interés particular". Sin embargo, Feijóo, en virtud de esas mismas limitaciones, abre nuevos caminos expresivos al ensayismo hispánico. Su norma literaria, que consiste, según él, "en usar de las locuciones más naturales y más inmediatamente representativas de los objetos", se convertirá en principio estilístico de muchos de los ensayistas que le suceden, desde Cadalso hasta *Azorín*, pasando por Larra y *Clarín*. Pudiera incluso afirmarse que en Feijóo lo que cobra, finalmente, significación literaria no son tanto sus ideas como la actitud que él representa y los principios estéticos que le guían. Quedan, en una palabra, el hombre y el método. De ahí que su influencia, dentro de la literatura de ensayos, haya sido superior a los méritos artísticos y al contenido ideológico de su obra. Intentó forjarse un estilo que fuera expresión única de su propia personalidad y lo logró. Al realzar en su manera de expresarse la *buena plática* y no el desahogo, crea lo que llamaríamos "prosa general" del siglo XVIII. Y si sus escritos, a fuerza de ser temporalmente operantes, han perdido valor eterno, el

impulso personalizante que le caracteriza le ha salvado a él, le ha creado a sí mismo: Fray Benito, el Reformador de las Españas.

VIII

CADALSO: EL ESTILO DE UN "HOMBRE DE BIEN"

En las *Cartas marruecas*, como en toda obra literaria, el estilo del escritor es simultáneamente la manifestación verbal de una cosmovisión y la expresión del afán por modelar una propia imagen personal: Cadalso expone su interpretación del mundo y "representa" el papel que él se ha asignado a sí mismo. Así, la llamada "voluntad de estilo" es el agente transfigurador gracias al cual el escritor, parafraseando una definición quevedesca, se viste de sí mismo para la eternidad. La elaboración de un estilo literario participa, por lo tanto, del carácter dramático de toda vida humana: redúcese finalmente a un conjunto de aceptaciones y rechazos ante las posibilidades expresivas y comunicativas de un idioma. De ahí el interés singular que para la historia literaria tienen las obras y los autores de épocas de marcada "transición" como la segunda mitad del siglo XVII: el dramatismo normal de la elección resalta más visiblemente y constituye incluso la substancia misma de escritos y personas. La figura de Cadalso, con sus dos máscaras, la de las *Noches* y la de las *Cartas*, posee acusados rasgos transicionales: su " prerromanticismo" (estudiado por Edith Helman) y su "quevedismo estoico" (tan bien caracterizado por J. F. Montesinos) le enlazan con la generación de 1830 y con la España barroca. Se encontraba en la encrucijada histórica que Antonio Machado denominaba tan acertadamente "lo neoclásico como tregua" (entre el impulso barroco y el romántico). Pero, tenía además plena conciencia de su personal dualidad literaria: "tu naturaleza es tétrica y adusta. Conocemos tu verdadero rostro y te arrancaremos la máscara con que has querido ocultarte", se hacía decir a sí mismo al concluir las *Cartas marruecas*. De su lectura se desprenden, en consecuencia, las tensiones individuales y las motivaciones genéricas que determinaron finalmente la

personalidad literaria de Cadalso: habrá por lo tanto —para definir su estilo— que referirse tanto a sus explícitos juicios literarios como a las ideas y creencias más representativas de su situación vital. Examen que no está exento de resonancias actuales —para nosotros, los hombres de lengua castellana— puesto que también nos encontramos en una encrucijada histórica que exige treguas expresivas.

Al ingresar Cadalso públicamente en las letras españolas, hacia 1770, acababa de morir Diego de Torres Villarroel y no hacía mucho que había fallecido el Padre Feijóo. En estos dos escritores veía probablemente el joven Cadalso las dos actitudes más efectivas para la sátira y la "reforma" de la vida española: la burla neo-quevedesca del catedrático de Salamanca y la crítica racionalista del benedictino gallego. La atracción del neo-quevedismo de Villarroel se manifestó en el *Kalendario manual* de 1768, motivo del primer destierro de Cadalso, y que parece ser fue impreso más tarde con el pseudónimo de "Quevedo". Además, es bastante probable que los *Anales de cinco días*, de título y de corte "quevedescos", sean igualmente de la pluma de Cadalso. El joven escritor recurría así al instrumento satírico que han empleado los numerosos descendientes hispánicos del autor de los *Sueños*: la que podría denominarse "deformación esperpéntica". Pero, Cadalso no podía repetir las Visitas de Villarroel, guiado por la "sombra" del gran don Francisco —esa sombra que acecha siempre al escritor hispánico post-quevedesco, ofreciéndole los poderes y los placeres vicarios de la expresividad idiomática— porque, su estilo iba a quedar determinado finalmente por el rechazo de la tentación casi "luciferina" del neo-quevedismo. En contraste con el "unamunesco" matemático de Salamanca, que se definía acertadamente a sí mismo como un "desahogado" y "un hombre... sin economía interior", el autor de las *Cartas marruecas* aspiraba a sentar ejemplo de regulación económica y de sujeción personal en la expresión literaria: y quizá ¿no habría

abandonado la redacción y la "vía" de las *Noches lúgubres* al cobrar conciencia de su estilo y al afirmarse su decisión de "romper" con el neo-quevedismo? Por otra parte, a pesar de su evidente filiación feijooniana, manifiesta en múltiples lugares de las *Cartas marruecas*, Cadalso sentía ya en 1772 que la obra y la acción del benedictino, por la vastedad de los temas tratados, había producido en España "más charlatanes que doctos". Actitud que reiteraba posteriormente en la *Carta XLIII* dedicada a distinguir a los "verdaderos críticos", que "hablan poco sobre asuntos determinados y con moderación", de los "otros", semejantes a los toros, ya que "forman la intención, cierran los ojos y arremeten a cuanto encuentran por delante". Aunque la alusión de Cadalso apuntara más bien a personas coetáneas, y tuviera incluso un trasfondo político, ¿no declaraba acaso tajantemente su oposición al accesible "enciclopedismo" de Feijóo? Hasta no sería arriesgado afirmar que para Cadalso quedaban englobados en el apropiado símbolo del toro y su "anti-económico" derroche de energía tanto el "archi-crítico maestro Feijóo", así le denominaba en las *Cartas marruecas*, como el neo-quevedesco Villarroel. Porque Cadalso quería quizá hacer suyo literariamente el precepto de la *Epístola moral* (ceñir el deseo), para llegar a realizar con sus escritos la aspiración ética del poeta:

Una mediana vida yo posea,
Un estilo común y moderado,
Que no lo note nadie que lo vea.

Entre los dos extremos del desbordamiento literario representados por Feijóo y Torres Villarroel, en sus respectivos y opuestos planos de la desmesurada extensión intelectual y de a descomedida soltura verbal, Cadalso optó por forjarse un estilo "mediano y moderado". Equidistante así del quijotesco afán "desengañador" del benedictino y del picaresco

"desengaño" del catedrático salmantino, el autor de las *Cartas marruecas* revistió la máscara, voluntariamente "anónima", de neoclásico "hombre de bien". Sin embargo, la intensidad misma de su deseo por no ser notado, le confirió sus singulares rasgos estilísticos. En los años decisivos de la redacción de las *Cartas marruecas* hubo un patético momento de abnegado sacrificio literario, motivado, según veremos inmediatamente, por los principios morales que regían su interpretación de España: Cadalso sentía probablemente que, al rechazar las posibilidades de "desenvoltura" estilística personal que le ofrecía el neo-quevedismo, se condenaba a caer con frecuencia en un estilo excesivamente "llano". El "desahogo" exasperado de tantos escritores hispánicos quedaba dominado en el estilo de Cadalso por su decidida voluntad de atenuación ideológica y de "benignidad" rousseauniana; aunque es innegable, por otra parte, que tuvieron un afecto literariamente paralizador. Cadalso ejemplifica, por lo tanto, en forma dramática la "tregua" del neoclasicismo a que aludía Antonio Machado, y que él mismo entendía tan bien como hombre y poeta de nuevas treguas, muy superiores en sus resultados estéticos: en el escritor del siglo XVIII sentimos la presencia y el rechazo de las tentaciones de dos "sombras" literarias, la real de Quevedo y la premonitoria de Larra. Las tensiones a que estaba sometido Cadalso en el proceso formativo de su "persona" literaria cobran una amplia significación histórica al enlazarlas con su propia teoría del estilo. Según la *Carta XLIX*, tan reveladora del aprendizaje neoclásico de Cadalso, la lamentada decadencia de la lengua castellana había que atribuirle principalmente a la mayoría de los escritores del siglo XVII, por su "poca economía en figuras y frases" y por su "abuso" de la supuesta flexibilidad natural del idioma. Los malos traductores del siglo XVIII también habían contribuido a la corrupción lingüística, pero, en general, como se decía igualmente en la *Carta LXXVII*, las versiones castellanas "de los extranjeros modernos" representaban un fecundo esfuerzo por

contrarrestar la "falsa retórica" del medio siglo inmediato. El mismo Cadalso, "cuando muchacho", por lo que declaraba en la citada *Carta XLIX*, se había ejercitado en la traducción de textos extranjeros. En las cartas citadas declaraba, al mismo tiempo, su auto-filiación literaria española al insistir en su pretendida familiaridad con los escritores del siglo XVI. Cadalso se encontraba así en la situación genérica del escritor "transicional" que ha de acudir a los modelos contemporáneos del extranjero y a los "antiguos" y "auténticos" de la literatura nacional para apoyar su oposición a la retórica dominante. La afinidad que sentían los primeros noventaiochistas por la obra de Cadalso y por el siglo XVIII obedecía, entre otros motivos, a la aparente semejanza de su situación vital y de su esfuerzo por crearse un estilo literario propio. Pero, el contraste entre el impulso estilístico de los hombres del 98 y el del Cadalso de las *Cartas marruecas* resalta inmediatamente: mientras los primeros, todos más o menos "ególatras" literarios, aspiraban a la extrema diferencia individual, a que cada uno de ellos "dijera lo suyo", el escritor del siglo XVIII, no obstante su natural deseo de notoriedad personal, quería forjarse un estilo "común", casi anónimo. Para Unamuno y para sus compañeros de generación, la literatura era un instrumento de individualización, respecto a la persona del escritor como en sus efectos sociales; en cambio, Cadalso y los demás hombres de letras de su tiempo concebían la actividad literaria como un proceso de identificación del autor y de los lectores con un modelo humano genérico, el llamado "hombre de bien". Mientras que Unamuno y Valle-Inclán se esforzaban por "caracterizarse de sí mismos", Cadalso atenuaba sistemáticamente sus rasgos diferenciales para poder crearse una "máscara" utilizable por los demás españoles. Su voluntad de afirmación personal se manifestaba precisamente en la intensidad misma de su principio de contención literaria, realzado por Cadalso mediante el quijotesco agigantamiento de los residuos de la literatura neo-barroca. Cadalso no podía alzarse frente

a la retórica supuestamente dominante en su tiempo con el justificado afán individualista con que los escritores del 98 se oponían al estilo oratorio general del siglo XIX: en la segunda mitad del siglo XVIII español la prosa discursiva había adquirido ya casi todas las "grises" virtudes neoclásicas; el autor de las *Cartas marruecas* para destacar su tonalidad atenuada tenía, por lo tanto, que proyectarse a sí mismo y a su intento literario, sobre un fondo grotesco de diminutos autores vistos como "sombras o almas de los que murieron cien años ha" (*Carta LXXVII*). La originalidad de Cadalso no consistía, en consecuencia, en la acusada singularidad de estilo, respecto a coetáneos e inmediatos antecesores, que distinguía a cada uno de los noventaiochistas; el escritor del siglo XVIII se complacía en reiterar su gusto por "la delicia de la medianía" literaria, más; concorde con la "naturaleza" del hombre, según Cadalso, y con su concepto de la elegancia y del "buen gusto".

El ideal estilístico del "justo medio" respondía, además, a un persistente deseo de integridad expresiva: entre las palabras y las creencias, como entre los gestos y los sentimientos, debía existir una entera y armoniosa adecuación. "Unos hombres rectos... que tienen la lengua unísona con el corazón", así eran los "filósofos" según Cadalso. De ahí también que el escritor aspire a no sobrepasar sus propias capacidades de integración vital: "No ofrezco asuntos que cumplir no puedo", decía Cadalso al justificar la limitación temática de su poesía. Ramón Gómez de la Serna ha dado la siguiente definición de la actitud literaria y vital más opuesta al espíritu y el estilo neoclásico: "El barroquismo es querer más de lo que se puede querer". Además, se podría extender el alcance de la frase de Cadalso, tan reveladora de la conciencia "económica" de los "ilustrados" españoles, dándole al verbo "cumplir" su derivada acepción moral: Cadalso declaraba así que, en sus escritos literarios quedaba "comprometido", en la "justa" medida de sus fuerzas, ante su público y ante sí mismo. "El hacer una cosa y escribir la

contraria es el modo más tirano de burlar la sencillez de la plebe, y es también el medio más poderoso para exasperarla, si llega a comprender este artificio", advertía Cadalso en la *Carta LXVI*. El "crítico" o "censor" tiene, por lo tanto, que "hallarse limpio de los defectos que va a censurar". El escritor neoclásico, aplicando la antigua doctrina del "ethos", realizaba una lustración literaria con el doble propósito de dar un ejemplo de elegante y ascética moderación y de eficaz método pedagógico. Para los neoclásicos españoles, casi todos de procedencia burguesa como el mismo Cadalso, el despilfarro verbal del siglo anterior correspondía en literatura al frenesí suntuario que había causado, según ellos, la ruina y decadencia de la gran monarquía hispánica. Con una aguda sensibilidad para los verdaderos "males" de la nación, como lo mostraban repetidamente al señalar y lamentar la condición paupérrima del campo castellano, los hombres del neoclasicismo español padecían semi-conscientemente de un complejo de culpabilidad profesional: el de considerar la actividad literaria "pura" como un lujo ofensivo, íntimamente ligado a una situación social que en gran medida condenaban. La simbólica "fermosa cobertura" del aristocrático poeta castellano se desechaba para revestirse, en cambio, de un puritano atuendo literario inspirado quizá también por la Epístola moral:

...imitar al pueblo en el vestido,

En las costumbres sólo a los mejores...

Pero, aunque el ilustrado español quería acercarse a la "plebe", significativo término empleado por Cadalso, su mismo estilo neoclásico se lo impedía: psicológicamente, al sofrenar todo impulso que pudiera llevar a cualquier forma, por leve que fuese, de "plebeyismo" literario y vital, y socialmente, al no despertar el necesario interés emocional entre sus lectores. En realidad, los hombres como Cadalso no aspiraban a remover

la conciencia popular, sino más bien a pretender apaciguarla y dominarla con la ejemplaridad humana del decoro neoclásico. E incluso no sería arriesgado mantener que para Cadalso y los ilustrados de su tiempo "lo bajo de la república" representaba, según se decía en las *Cartas marruecas*, un peligro... apetecible y útil, puesto que constituía un fondo social conveniente para hacer resaltar su propia actitud virtuosa. En ellos, como en el Fígaro de 1836 —en cuyos "delirios" literarios aparecía a veces la sombra de Cadalso, "nuestro Cadalso", como le llamaba Larra— operaba un sino trágico: el de los hombres que son finalmente incapaces de transformar sus ideas en realidades sociales e históricas por la intensidad misma de sus creencias y por el íntimo afán de preservar su pura integridad personal.

En la voluntad de estilo neoclásica, tal como se revela en la obra de Cadalso, no actuaba, sin embargo, el sentimiento de alienación social propio de Larra y de los románticos. Para el escritor neoclásico español su conciencia minoritaria no constituía un motivo de angustia puesto que tenía verdadera "fe" en la fuerza cohesiva y expansiva de la amistad. Los "hombres de bien" del siglo XVIII hispánico creían que la asociación amistosa de un pequeño grupo de personas afines, además de ser, como se había pensado secularmente, uno de los mayores gozos de la vida humana, era el único medio para la tarea de la transformación social y espiritual de España. "El continuo trato y franqueza descubren mutuamente los corazones de los unos a los otros, hace que se comuniquen las especies y se unan las voluntades", declaraba Cadalso, en marcado contraste con la visión renacentista de la corte en Guevara ("hay conversación de personas, mas no hay confederación de voluntades"). El deseo sociable de los neoclásicos españoles se reflejaba directamente en su valorización de la palabra como instrumento de congregación y de corroboración de afinidades previas: "palabras como puentes", tal hubiera podido ser el lema estilístico del neoclasicismo español y de su triple

norma de elegante e íntegra contención literaria. El escritor del siglo XVIII al dirigirse a un reducido público de "hombres que se miran sin competencia" (por poseer un "corazón naturalmente benigno y propenso a la amistad") no sentía la necesidad, impuesta por el maquiavelismo privado renacentista, de utilizar las palabras como elementos tácticos, ni tampoco aspiraba, como los hombres de la generación unamunesca, a esperar de ellas la revelación verbal de sus únicas esencias personales. Un "hombre de bien" no tenía que ocultarse tras la retórica ni desnudarse oralmente en soliloquios públicos: la función social del lenguaje no podía desligarse de su condición individual, ya que entre los neoclásicos la tertulia y el "auditorio interno" personal constituían una sola unidad resonadora. Los contertulios eran todos espejos, reflexión y modelo, de los demás, y cada escritor se sometía a una niveladora auto-laminación interior: Los neoclásicos llegaron a sí a crearse una "anónima" personalidad estrictamente superficial. Obsesionados por su afán de integridad verbal no pudieron sentir, como sus inmediatos seguidores, los románticos, el llamado "misterio" de la palabra y su supuesta insuficiencia para la expresión humana; como al sincero poeta enamorado de las *Cartas a una mujer* de Bécquer, había que creer a los neoclásicos cuando daban a conocer sus sentimientos "en prosa, y mala...". Entre el deliberado prosaísmo del siglo XVIII y la poesía becqueriana, motivada también por un deseo de autenticidad expresiva, media la distancia estética que separa sus opuestas concepciones de la palabra y del hombre: la voluntad de estilo neoclásica, que aspiraba y tendía a hacer equivalentes la intensidad del sentimiento y la fuerza de la vivencia ideológica, con la rousseauniana "faiblesse" de la expresión literaria, no podía situarse en el plano verbal de la creación artística.

Sin embargo, la actitud ética representada por el estilo del "justo medio" es un elemento permanente de la historia literaria. El escritor se encuentra entonces en la dramática situación del hombre que ha de

sacrificar su singularidad estética para no perder su honestidad personal. "Entre ser hombres de bien y no ser hombres de bien no hay medio", la única extremosidad vital de Cadalso y de sus coetáneos, reaparece periódicamente en la historia hispánica como un imperativo moral y un sino trágico.

IX

LA ORIGINALIDAD HISTÓRICA DE JOVELLANOS

Al hablar hoy de la significación de un escritor español del siglo XVIII no se corre ya el riesgo de parecer cultivar la paradoja. Los estudios de reputados especialistas internacionales han puesto de manifiesto, en las dos últimas décadas, la arbitrariedad contenida en la celebrada frase de Ortega y Gasset: la "desastrosa ausencia [en la historia española] del siglo XVIII. Además, en la historiografía mencionada se ha acentuado el carácter específico de los *ilustrados* hispánicos, contrarrestándose así la imagen convencional que los reducía a ideas y gestos extranjerizantes. No es, por tanto, necesario insistir sobre la existencia efectiva de un siglo XVIII hispánico, ni tampoco sobre sus raíces y rasgos nacionales. Las consideraciones siguientes, en torno a Jovellanos, se proponen en cambio resaltar la utilidad del estudio del siglo XVIII español para el conocimiento del mundo histórico denominado la Ilustración; es decir, intentamos mostrar cómo la personalidad de Jovellanos constituye una fecunda vía de acceso al centro vital del siglo XVIII, tanto español como transpirenaico. Es evidente que la Península se ha convertido en una provincia marginal de Europa y que el Gijón jovellanista no ha sido un Ferney; pero conviene descentralizar e incluso desafrancesar la historia europea. Por otra parte, desde hace unos cien años varios españoles —entre ellos el destacado maestro don Ramón Méndez Pidal— han constatado doloridamente el llamado "finisterrismo" de España: a ella llegan tardíamente las oleadas históricas transpirenaicas. Sólo las más fuertes, para ser exactos; mas, sin negar las diversas consecuencias nacionales del "finisterrismo", ha de afirmarse que ese proceso de decantación histórica hace depositar en España el espíritu más distintivo de cada época. Porque en las llamadas "oleadas más fuertes" se suelen hallar los elementos históricos más

aprovechables para los hombres coetáneos: de lo cual no debe deducirse, por supuesto, que basta con cruzarse de brazos para incorporarse a la historia coetánea transpirenaica.

Decía Unamuno, justificando su propia y original absorción de ideologías dispares, que no había opiniones, sino opinantes, y claro está que hay opiniones, pues sin ellas es difícil concebir la existencia del llamado opinante. Acertaba, no obstante Unamuno, al hacer hincapié en la función histórica que puede denominarse "encarnación ideológica". Pues si en la historia de la filosofía o de las ideas cuenta sobre todo el pensamiento en su forma "absoluta", en la historia general importa especialmente el pensamiento "encarnado", vivido. Digamos así que hay en efecto Ilustración tanto como ilustrados, mas que sólo por vía del carácter original de cada uno de éstos últimos podemos aproximarnos a definir el espíritu genérico de aquel mundo histórico. Al hablar, pues, de la originalidad histórica de Jovellanos queremos mostrar cómo en su personalidad han quedado encarnados algunos rasgos cardinales de la Ilustración europea quizá más intensamente que en muchas de sus figuras centrales. Citemos, para verlo gráficamente, la entrada del *Diario* de Jovellanos correspondiente al domingo 11 de mayo de 1794:

"Mañana cruda; lectura en los libros ingleses; trabajo en el *diálogo*. Por la tarde al Instituto: ejercicio poético; les hago un análisis de "La mañana" de Meléndez. Llega el barco con el teodolito y el microscopio; se entregan; vienen bien tratados. Lectura en Gibbon y en Tácito. El día fue crudo."

Cuadro provinciano que es excepcional testimonio de la vida de un *ilustrado* español. Ahí vemos la arribada literal de una oleada tardía: los dos instrumentos científicos la concretizan real y visualmente. Quizá muchos lectores hispánicos habrán experimentado un sentimiento de dolor al ver ahí mismo la prueba del retraso de España; la tierna

referencia de Jovellanos al teodolito y al microscopio —"vienen bien tratados"— sería para ellos probablemente una indicación de la importancia desmesurada que cobraba en la España de 1794 la adquisición de dos modestos aparatos. Mas visto el cuadro en su perspectiva histórica general el texto de Jovellanos cobra categoría de documento revelador de los hombres que aunaban en su afecto intelectual la poesía lírica con un teodolito.

Otro texto jovellanista particularmente revelador del espíritu *ilustrado* es la carta primera de la serie dirigida a Antonio Ponz. Fue redactada inicialmente en 1782, pero Jovellanos compuso la versión final en 1792, también en Gijón. Acababa de recorrer el campo castellano y expresa a su amigo su perplejidad: ¿cómo describir un país "compuesto de inmensas llanuras, de horizontes interminables, sin montes ni colinas, sin pueblos ni alquerías, sin árboles ni matas, sin un objeto siquiera que señale y divida sus espacios, y fije los aledaños de la observación"? Los términos empleados por Jovellanos no pueden ser más significativos; para él, como para los *ilustrados* transpirenaicos, una realidad carente de elementos fácilmente mensurables parece apenas existir. Y añadía: "como no hay edificios rústicos ni linderos visibles que señalen la división de las propiedades... no se puede saber a quién pertenece la aplicación o el abandono". O sea que describir es establecer un inventario evaluador, tanto del trabajo personal como del progreso social; para Jovellanos indudablemente la ausencia de linderos y vallados en el campo castellano es una prueba evidente del retraso español. Cuando, en el mismo texto, se complace en soñar con la Castilla del futuro la ve regada por canales y dividida en "suertes pequeñas", esto es, en parcelas de tierra laborable separadas por claros lindes. Aquí de nuevo la terminología no puede ser más reveladora de la obsesión de Jovellanos con los setos y linderos como símbolos del adelanto humano. Obsesión cuyo origen podemos deducir muy fácilmente, puesto que sabemos —como se vio en el texto citado al

principio— que Jovellanos estaba en contacto con la Inglaterra de su tiempo. Es sabido que desde 1740 el campo inglés había sido transformado por las llamadas leyes de acotamiento; tanto los baldíos, como los prados comunes y las propiedades privadas habían sido vallados. Inglaterra ofrecía así, hacia 1790, un paisaje agrario muy semejante al actual: campos bien delimitados, cultivados con esmero y en los cuales pastaba un ganado rollizo. Jovellanos, al tanto de todos estos cambios, soñaba con esa nueva Inglaterra al hallarse frente a la indefinida llanura castellana. El ilustrado busca, evidentemente, la seguridad de un mundo bien cuadrículado; diríase que la llanura sin vallas le perturba, no sólo a su alma de reformador español, sino también psicológicamente. Y si se nos permite un breve inciso anacrónico recuérdese cómo Unamuno busca reposo en el campo castellano: para sacar, dice, a su espíritu de la historia. Mas precisamente para Jovellanos esas tierras sin acotar revelan la ausencia del hombre y de la historia. Resulta también sobremanera ilustrativo comparar la actitud de Jovellanos con la de los románticos ingleses ante el paisaje vallado. En las interesantísimas *Letters from England* de Robert Southey —atribuidas por él a un imaginario español, don Manuel Álvarez Espriella— aparece una actitud opuesta a la de Jovellanos respecto a setos y vallados: *The beauty of the country*, dice el supuesto viajero hispánico, *is much injured by inclosures, which intercept the view, or cut it into patches*. O, como en Hazlitt, para quien la transformación del campo inglés representa la destrucción de comunidades agrarias y la separación de los diversos grupos sociales. Hazlitt condensa incluso en la expresión *clipped hedges* su condena del régimen de la propiedad típico de su época en Inglaterra: para los románticos eran visibles los terribles efectos sociales de los cambios agrarios mencionados. Del mismo modo que españoles como el economista, Flórez Estrada (paisano de Jovellanos y perteneciente a la generación de 1812) y como el poeta Espronceda (en su folleto contra

Mendizábal) atacarán a los seguidores de Jovellanos que creen encontrar la solución a los problemas agrícolas en la fragmentación de las propiedades en "pequeñas partes". Dejando de lado, ahora, la cuestión del régimen de la propiedad, es manifiesto que el contraste entre Jovellanos y los románticos obedece también a su actitud íntima ante el paisaje; cada uno de ellos revela su respectivo estado de ánimo, el *ilustrado* su sueño de un mundo ordenado por el hombre, y el romántico su ansia de espacios libres y de formas de vida comunales, "medievales".

Aunque la Castilla de Jovellanos no es simplemente una estepa sin linderos; en la parte final de la carta citada observamos cómo él descubre una realidad oculta, subterránea. Después de haber expuesto su perplejidad ante la llanura castellana, declara que para "conocer los objetos es preciso observarlos muy detenidamente, preguntar, inquirir, apuntar sus más notables circunstancias". De no hacer esto, añade, "el observador se expone a grandes errores y equivocaciones". Jovellanos describe entonces, con marcado entusiasmo, los silos (o graneros subterráneos) y las glorias (el sistema de calefacción) de Castilla: "vea usted aquí

—dice de las glorias— cómo el país más frío de España y más falto de combustibles ha llegado a perfeccionar el abrigo de sus habitantes hasta donde no lo han conseguido los más abundantes y delicados de Europa". No se trata, por supuesto, de una exaltación nacionalista: las glorias de Castilla son, para Jovellanos, un ejemplo de cómo el hombre puede dominar los obstáculos del ambiente geográfico. O sea que Castilla, no obstante la ausencia de linderos, ofrece una prueba del ingenio humano; en la observación de este contraste castellano se manifiesta el procedimiento mental típico del *ilustrado*. Jovellanos condenaba a Castilla en nombre de su ideal geométrico, pero no se dejaba finalmente dominar por el modelo inglés: en Castilla también existía una realidad concretamente apresable. Ernst Cassirer ha resumido así la actitud de

los *ilustrados* ante la realidad: "El espíritu tiene que abandonarse a la plenitud de los fenómenos y regularse incesantemente por ellos y lejos de perderse en aquella plenitud, encontrar en ella su propia verdad y medida". No es ya la lógica matemática —el espíritu geométrico— el medio ideal de acercarse a la realidad: existe también la que Cassirer llama "la lógica de los hechos". El texto jovellanista comentado es una adecuada ilustración de lo señalado por Cassirer, porque, para Jovellanos, es menester combinar siempre las que él denomina "verdades útiles" con los "estudios sublimes" (las matemáticas). Sin la geometría no se puede cuadrangular y dominar la realidad pero ésta debe ser observada detalladamente. En este sentido la actitud de Jovellanos se precisa si se la compara con la del conde de Fernán-Núñez, un antecesor de los *ilustrados* en muchos aspectos. No sabemos si Jovellanos llegó a conocer el librito del Conde, titulado *El hombre práctico*, editado privadamente en Bruselas en 1680, y re-editado en Madrid en 1764. Para nuestro propósito baste indicar que para el conde de Fernán-Núñez la disciplina fundamental del llamado "hombre práctico", o sea el hombre de acción y de gobierno, debe ser la matemática: "las matemáticas —dice tras expresar su admiración por Descartes y Gassendi— sirven para acostumbrar el entendimiento a despreciar las quimeras y a fijarse en las realidades". Añadamos que en Fernán-Núñez el sustantivo "quimera" engloba todo lo dañino para el hombre, particularmente para los españoles: hasta la música y la poesía son algo peligrosas por "quiméricas". El contraste con Jovellanos es evidente: según éste las matemáticas son indispensables pero no suficientes. Además, en el hombre deben combinarse todas las facultades, pues cada una de las formas de la cultura humana está en armonía con las restantes. Sin embargo, también en Jovellanos había una arraigada oposición a toda la actividad intelectual de tipo "quimérico" como vamos a apuntar inmediateamente.

Recordemos que Jovellanos nació en Gijón el año de 1744, perteneciendo por lo tanto a la generación europea que se encuentra en el poder al sobrevenir la revolución francesa en 1789. Desde su incorporación al estado español, en 1767, Jovellanos no había cesado de ascender y en 1788 al morir el rey Carlos III, la Sociedad Económica Matritense le había escogido para pronunciar la oración fúnebre. Al concluirla, Jovellanos exhorta a los "amigos de la patria" a realizar "la mayor parte de esta feliz revolución", o sea las reformas de todo género iniciadas en los años anteriores. Muy poco después los extraordinarios acontecimientos de Francia y los cambios en el gobierno español impedirán ya para siempre a Jovellanos el volver a acoplar el término "revolución" con el calificativo de "feliz". Su condenación del movimiento y de los excesos revolucionarios de Francia es tajante: la famosa carta de 1794, "a desconocida persona" en la edición de Nocedal, pero dirigida realmente a su amigo el cónsul inglés en La Coruña, Alexander Jardine, presenta claramente su actitud. Empezó a escribir su carta en mayo, exactamente el día 21, según indica en su *Diario*, y tras esta referencia hay la notación, "acaso no irá". Palabras muy reveladoras, no sólo de la prudencia justificada de Jovellanos —advierte al mismo amigo que sea cuidadoso al expresarse en sus cartas dado que éstas pueden ser leídas por gente hostil— sino más aún de su cuidado al fijar públicamente su pensamiento. Finalmente, el tres de junio envía la carta, siguiendo así el diálogo epistolar con su amigo inglés: emocionante diálogo entre dos voces de la Europa de 1794, la del *ilustrado* y la del *radical*. El primer principio que establece Jovellanos es el siguiente: "jamás concurriré a sacrificar la generación presente por mejorar las futuras". Y añade: "Creo que una nación que se ilustra puede hacer grandes reformas sin sangre y creo que para ilustrarse tampoco sea necesaria la rebelión". Actitud que se fundamenta en su idea del progreso: "Es necesario llevar el progreso por sus grados". Se trata, por lo tanto, según Jovellanos, de acomodar

siempre las reformas al estado particular del país y al momento de su evolución, al "eslabón" histórico en que se halla. Todos estos conceptos cobran, además, gran importancia si se tiene en cuenta que en esos días Jovellanos acaba la redacción de su célebre *Informe* para la reforma agraria de España. Y, justamente, al final de la carta a Jardine se refiere a su "sistema", tras criticar al teórico político inglés, Godwin. Jovellanos reprocha a éste que se preocupa más de "formar una teoría" que de intentar "una mejora real". Del mismo modo se defiende ante posibles críticas de Jardine respecto a su *Informe*, con estas palabras: "Éste en suma es mi sistema, aunque confieso que le hubiera acercado mucho más al buen término si hablase a mi nombre". Han de quedar inéditas muchas de sus ideas puesto que son poco aceptables para la generalidad de los socios de la Económica Matritense, y menos aceptables aún para muchos de los hombres con situaciones de mando político. A sus amigos españoles que comparten sus ideas y que le reprochan la moderación de algunos aspectos del aludido *Informe* les expresa su conformidad, pero les advierte que "otras cosas pedían los tiempos presentes". O sea que en Jovellanos hay una clara voluntad de no proyectar públicamente un pensamiento que trascienda las posibilidades de inmediata realización, que vaya más allá de los límites del "eslabón" histórico que le ha tocado vivir. Las desventajas de este pragmatismo expresivo, de sentirse así ligado a su época no se le ocultaban: "Se escribe mejor cuando se escribe para la posteridad", decía a su amigo Floranes. Y si bien aquí "escribir" equivale sólo a exposición ideológica, "posteridad" asume casi carácter de dominio ucrónico en que el hombre liberado de sus cadenas históricas, de su respectivo "eslabón", es él mismo. En el caso de Jovellanos se llegó a realizar, al menos parcialmente, ese escribir para la posteridad: en su diario íntimo. Por eso puede hablarse, finalmente, de dos Jovellanos, el que escribía para su época —el Jovellanos digamos "público" del

Informe— y el que escribía para sí mismo y para la posteridad, el del *Diario* sobre todo.

El economista español Jesús Prados Arrarte, en un estudio muy preciso de las ideas de Jovellanos, insiste en la dualidad del autor del *Informe* y cómo este trabajo "no correspondía exactamente con las opiniones de don Gaspar Melchor". Prados Arrarte expone cómo Jovellanos es más que un fisiócrata de segunda mano, y estima que las doctrinas económicas del asturiano son "de las más originales de la época". Jovellanos recobra así su carácter verdadero, pero no podemos dejar de lado históricamente estos dos simples hechos: que la influencia (casi mítica) de Jovellanos se ha debido a su impersonal (e infiel) *Informe*, y, sobre todo, que él mismo eligió esa faz atrasada, diríamos, pero utilizable de sí mismo. Un dual Jovellanos que no debemos escindir antagónicamente puesto que él tenía plena conciencia de su dualidad, y la aceptaba como parte de su deber histórico. Recurramos al *Diario* de nuevo, y se nos precisará este aspecto clave de la personalidad de Jovellanos. La entrada del día 15 de mayo de 1791 dice así:

"Caveda volvió [por devolvió] el Informe sobre espectáculos que le remití a Villaviciosa; leíle de nuevo y me parece que tiene algún mérito, aunque hallo mi estilo algo redundante, como en casi todo cuanto escribo. Paciencia; ya es tarde para mejorarle, estando en cincuenta años."

Texto melancólico que muestra, como tantos otros suyos, la extrema lucidez de Jovellanos respecto a sí mismo. Su juicio sobre la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* (que es el texto al que se refiere Jovellanos) contrasta notablemente en el de Nocedal ("uno de los más bellos escritos que han brotado de la pluma de nuestro elocuente autor") y con el del jovellanista contemporáneo más importante, el profesor Ángel del Río: "uno de los

escritos de Jovellanos que se leen hoy con más placer". El disgusto de Jovellanos ante la que él consideraba "redundancia" de su prosa debe cotejarse con otro texto suyo, importantísimo para el conocimiento de su teoría expresiva. Se trata, de la carta a Vargas Ponce, escrita en diciembre de 1799, y en la cual Jovellanos expone su crítica de un discurso presentado por su amigo a la Academia Española:

"¿Cómo es que usted, dotado [de múltiples capacidades]...no ha podido adquirir un excelente estilo? Sobre todo, ¿cómo es que usted no ha fijado su estilo, no se ha formado un estilo propio? Yo no puedo observarlo sin dolor, pero ello es cierto: cada obra que sale de la pluma de usted parece de otra. ...¿Cómo es, pues, que usted tan facundo, tan fácil, tan igual cuando habla, cuando escribe [cartas], cuando discurre con sus amigos, no es igualmente fácil, igual y facundo cuando compone?... Usted es uno cuando habla o escribe y otro cuando compone; allí es usted Vargas; aquí otro que huye de Vargas o quiere encaramarse sobre él... Amigo mío, la naturaleza ha dado a cada hombre un estilo, como una fisonomía y un carácter. El hombre puede cultivarle, pulirle, mejorarle, pero cambiarle no. Y nadie lo intentará que no sea castigado por ella. He aquí, a mi juicio, lo que ha sucedido a usted y a cuantos se han empeñado en alejarse de sí mismos."

El texto citado antes se precisa ahora: la referencia a la redundancia de su estilo (obsérvese que Jovellanos decía *mi estilo*) indicaba que no se trataba de alterar una modalidad expresiva sino de "mejorarla". Es decir, que Jovellanos se reconocía a sí mismo en la prosa oratoria de gran parte de sus escritos: el tono de la carta a Vargas Ponce no deja dudas. Jovellanos no se siente alejado de sí mismo literariamente, oratoriamente. Su rechazo de la "redundancia" no es, por lo tanto, un rechazo de su personalidad más pública, más pragmática del *Informe* y de tanto discurso. Es, al contrario, una crítica de sí mismo en función de ese mismo ideal de eficacia según el cual él moldeaba su personalidad

"pública". Volvamos al texto de la carta a Vargas Ponce, a la crítica general que hace Jovellanos del empleo del "estilo oratorio": "Vea usted — dice a su amigo, acusándolo también de haber caído en el mismo defecto— lo que aumenta la indignación con que veo difundirse por todas partes esta manía oratoria que tanto daño hace a la instrucción pública". Para Jovellanos es, pues, obvio que oratoria e instrucción pública se oponen: lo cual no significa por supuesto que se debe eliminar la expresión oral. Su sentimiento anti-oratorio se enlaza en realidad a su visión de España: "un país donde hay que demostrar hasta las primeras verdades". Para este trabajo de enseñanza casi elemental es indispensable el "estilo didáctico". La melancolía de Jovellanos al releer su escrito sobre los espectáculos obedecía seguramente a que se había "alejado" algo de su estilo verdadero, de su modalidad de expresión pedagógica: esa modalidad que constituía probablemente su norma de las lecciones del Instituto Asturiano, cuando explicaba, por ejemplo, la poesía de Meléndez "La mañana". En una palabra, la melancolía de Jovellanos ante su propia "redundancia" se debía a que él creía que había algunas veces preferido "las figuras y movimientos oratorios a los ordenados y urgentes argumentos del raciocinio".

Decía Menéndez Pelayo que Jovellanos había sido "quizá la más hermosa [alma] de la España moderna"; caracterización y sentimiento de reverencia que han compartido los españoles más diversos. Esta colectiva admiración (que abarca a figuras tan dispares como Quintana y Nocedal, como Gumersindo de Azcárate y Vázquez de Mella, como Santullano y Sánchez Agesta) responde indudablemente al afán conciliador de Jovellanos y a la amplitud de sus temas: aunque no sea él, por otra parte, un gran pensador con ricas vetas inexploradas (y por lo tanto diversamente explotables) ni tampoco una figura ambigua. La atracción que ejerce tan repetidamente Jovellanos —uno de los "héroes culturales" comunes a todo el mundo hispánico— tiene una explicación "plausible"

(para decirlo dieciochescamente): en su figura se ha concentrado una españolísima ensoñación utópica retrospectiva, la de la patria posible, la de "aquella oportunidad perdida". Y no queremos negar, desde luego, ese carácter que de "padre de la patria" tiene Jovellanos; pero, dejando de lado esos reiterados sueños nacionales tan nuestros, creemos que su significación trasciende con mucho el ámbito hispánico. Porque de los textos considerados aquí se desprende ante todo una imagen histórica que concuerda fielmente con la designación empleada por el rector Jean Sarrailh al hablar de Jovellanos: *cet apôtre de l'efficacité*. Imagen que es expresión acabada de un aspecto esencial de la Ilustración que quizá no se perciba tan clara y dramáticamente en figuras centrales, en figuras no tan llenas "de celo y honradas intenciones" como la del buen patricio de Gijón.

QUINTA PARTE

X

LA VOLUNTAD DE ESTILO DE UNAMUNO Y SU INTERPRETACIÓN DE ESPAÑA

En los ensayos de *En torno al casticismo* (1895) Miguel de Unamuno expuso, en estrecha conexión, su imagen de la vida española y su voluntad de estilo. La interpretación de Castilla y del carácter castellano, tan rica en fecundas intuiciones y en acertadas ideas, que Unamuno presentó en ese libro es también muy reveladora de su intento literario. Al describir los rasgos psicológicos y sociales del hombre hispánico, Unamuno definía, indirectamente y por contraste, sus aspiraciones estilísticas y su actitud vital. Unamuno sentía que la soledad aísla al hombre hasta de sí mismo y que sólo en plena convivencia social puede la persona llegar a realizar su individualidad. La manera de ser hispánica no le parecía, sin embargo, a Unamuno nada propicia para las formas de relación social que él consideraba ideales. En sus ensayos y en sus cartas de la primera época (1895-1905) aparece con mucha frecuencia el tema de la ausencia de sociabilidad en la vida hispánica. Y no sería arriesgado afirmar que muchos de los lectores coetáneos de Unamuno, sobre todo los extranjeros conocedores de España, se sorprenderían al ver así negado uno de los rasgos tradicionalmente atribuidos al carácter español. El concepto de *sociabilidad* que Unamuno expresaba en sus primeros escritos no correspondía estrictamente a la acepción corriente dada a esa palabra, según se desprende de su teoría de la supuesta insociabilidad hispánica expuesta en los ensayos de *En torno al casticismo* y en los *Tres Ensayos* de 1900.

"Las sociedades nacen aquí osificadas y esto cuando nacen, porque la insociabilidad es uno de nuestros rasgos característicos", escribía Unamuno en 1895 (1). Insociabilidad que se origina ante todo en lo que Unamuno llama la *ideocracia*: "Aquí (en España) hemos padecido de antiguo un dogmatismo agudo... Aquí lo arreglamos todo con afirmar o negar redondamente, sin pudor alguno, fundando banderías" (*La Ideocracia*, 1900). Las ideas de los españoles son por eso, "escuetas y perfiladas a buril, *esquinosas*, ideas hechas para la discusión, escolástica, sombras de mediodía meridional", escribe Unamuno en el mismo ensayo de 1900. Y añade: "Y las pocas y esquinosas ideas fomentan la ideocracia..." (pág. 257). Con su característica densidad alusiva Unamuno acumula rasgos definitorios de la mentalidad castellana, recogiendo la visión de España —tierra de argumentadores escolásticos, oscuridad meridional—, del racionalismo dieciochesco, pero dándole una nueva significación al incorporarle su propia visión directa del paisaje y los hombres de Castilla. En el texto citado el término *escolástico* evoca inmediatamente lo sombrío, pero para Unamuno en Castilla domina la luz cegadora que perfila las cosas, y así lo meridional no es lo "oscuro" de la imagen tradicional, sino la tajante oposición entre sol y sombra: "sombras de mediodía meridional". El primer rasgo, lo "escueto", que atribuye Unamuno al pensamiento castizo equivale, en este caso, tanto a lo estricto como a "sin ambages", "sin rodeos". Se infiere así que lo opuesto a lo castellano es para Unamuno lo circular y lo conciliatorio. Al expresar las ideas escuetamente, "sin rodeos", se elimina visiblemente el proceso formativo en la mente del pensador, con sus dudas y aproximaciones, y también los modos atenuantes que las hacen más aceptables para el lector o el oyente. Pero, Unamuno condensa su caracterización del estilo ideológico castellano en el neologismo *esquinoso*, que conserva la

significación psicológica y social de "esquinado", persona de trato difícil, y, al mismo tiempo, denota lo angular y lo perfilado. La semejanza con la caracterización de España hecha por Ganivet en su *Idearium Español* (1897), y las "ideas picudas" de que habla éste, es patente. E incluso en las cartas escritas por Ganivet a Unamuno, recogidas en el volumen de ambos escritores *El porvenir de España* (1912), se refiere Ganivet a una idea suprimida en el *Idearium Español* "porque si no era picuda por completo, tampoco era redonda del todo: era algo *esquinada* la infeliz..." (pág. 59). Para Ganivet los españoles utilizan las ideas como armas de combate y cultivan "el discurso... como instrumento de demolición". La imagen de Unamuno, "idea esquinosa", procede de la lectura de los escritos de su amigo Ganivet, pero, ya en los ensayos de *En torno al casticismo* (1895) Unamuno había dado su interpretación de Castilla y de España, antecedente inmediato de 3a presentada por Ganivet en el *Idearium Español*. Unamuno mantiene, en el prólogo suyo a *El porvenir de España*, que "si entre Ganivet y yo hubo influencia mutua fué mucha mayor la mía sobre él que la de él sobre mí" (pág. 18). Y es muy probable que a Ganivet se le ocurriera la imagen de "ideas picudas" al leer los ensayos *En torno al casticismo* (1895) en la revista "*La España Moderna*" y en particular los textos, que luego se citarán, en que Unamuno habla de Castilla. Sin embargo, el propio Unamuno se refiere concretamente en *El porvenir de España* (pág. 129) a las "ideas picudas" al hablar del dogmatismo religioso español: "aquí encaja como anillo al dedo lo que usted (Ganivet) dice muy gráficamente de las ideas picudas". Y añade: "aquí se ha hecho de la fe religiosa algo picudo, agresivo, cortante... lleno de *esquinas* y salientes". Estos textos ponen de manifiesto la afinidad que existía entre los dos escritores, sobre todo en cuanto a su común afán por dar "sociabilidad" a la vida hispánica. Mas ha de señalarse que tanto Ganivet como Unamuno extremaron los rasgos psicológicos y morales a que se referían en las frases citadas. Los dos escritores tuvieron, indudablemente, profundas

intuiciones de la manera de ser de las gentes hispánicas, pero, al querer afirmarse a sí mismos, tendieron a hacer una caricatura de las características intelectuales del español. En los años en que escribían prevalecía en España un auténtico espíritu de concordia y las relaciones entre hombres destacados como Pérez Galdós y Pereda, o Leopoldo Alas y Menéndez Pelayo se caracterizaban por su acentuada cordialidad a pesar de las diferencias ideológicas. Y el estilo *sociable* de don Juan Valera era el modelo de muchos escritores. Los textos citados de Unamuno y Ganivet revelan, sobre todo, su aspiración a crearse un estilo literario que fuera directa expresión del propio eclecticismo vital. Esto se observa claramente, en el caso de Unamuno, en los ensayos de *En torno al casticismo* en que su voluntad de estilo se manifiesta en la visión de España y de la literatura española.

NIMBO: IMAGEN DE CONCORDIA

Sorprende la frecuencia con que el término *nimbo* aparece una y otra vez a lo largo de las páginas de *En torno al casticismo* al dar Unamuno su interpretación de Castilla y del carácter castellano. El mismo Unamuno indica que "no debe perderse de vista esto del nimbo, clave de la inquisición que hemos de hacer en la mente castiza castellana" (pág. 73). En el comienzo de su descripción del paisaje castellano, y al referirse a los pintores de Castilla, Unamuno emplea el término *matiz* que luego combina con *nimbo*. *Matiz*, como se ve en los textos citados a continuación, equivale a elemento de transición y enlace. Así describe Unamuno la tierra castellana: "El paisaje se presenta recortado, perfilado", "una lluvia torrencial de luz dibuja sombras espesas en deslumbrantes claros, ahogando los matices intermedios" (pág. 65). La luz es, para Unamuno, un elemento separador que aísla las cosas en la llanura castellana. En la

geografía humana se observa el mismo género de separación, como si la llanura fuera un mar en el cual las poblaciones fueran las islas: "el caserío de los pueblos es compacto y recortadamente demarcado, sin que vaya perdiéndose y difuminándose en la llanura con casas aisladas que le rodean, sin matices de población intermedia..." (pág. 66). Entre los pintores castellanos, señala también Unamuno, "no encontraréis paisajistas, ni el sentimiento del *matiz*, de la *suave transición*, ni la unidad de un ambiente que lo envuelva todo, y de todo haga armónica unidad" (pág. 69). En la lengua castellana domina igualmente la claridad tajante, eliminadora de las suaves transiciones: "Muy claro nuestro romance, sin duda alguna, muy claro, pero también muy dogmático... apenas se puede decir nada en ella sin convertirlo en dogma al punto; rechaza toda nuance...", escribe Unamuno en su ensayo de 1903, *Contra el purismo* (págs. 411-12). La relación de estos textos con la teoría literaria de los simbolistas es manifiesta, y se acentúa en el empleo que hace Unamuno de la palabra *nimbo*. La reacción estética del *simbolismo* contra realistas y parnasianos cobra en la actitud de Unamuno respecto a Castilla una significación ético-sociológica. Castilla es la tierra del realismo en la literatura española y Unamuno siente que los escritores y artistas castellanos no han hecho más que reflejar la desnudez de la llanura y el espíritu rígido de sus moradores. Cuando Verlaine, en su famoso poema-manifiesto, habla de "la pointe assassine" se refiere al procedimiento escultórico de los poetas parnasianos y al realismo en general. Unamuno, en cambio, hace del "buril" un símbolo no sólo del arte castellano, sino también de la vida castellana, a la cual puede aplicar los conceptos del *simbolismo*. En las páginas de *En torno al casticismo* dedicadas a elaborar una teoría psicológica que le permita explicar el carácter castellano, Unamuno utiliza el concepto estético de *nimbo*, de indudable raigambre *simbolista* para centrar y condensar en una imagen clave su voluntad de estilo.

La imagen unamuniana de *nimbo* procede además de los *Principles of psychology* del filósofo norteamericano tan admirado por el escritor español, William James. En el capítulo IX de esa obra de 1890 (anterior por lo tanto a los ensayos de *En torno al casticismo*), titulado "The stream of thought", James escribía lo siguiente:

"Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows around it... The significance, the value of the image is all this halo or penumbra, that surrounds and escorts it, —or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh" (pág. 255).

Y más adelante (pág. 265) reprocha a Hegel que no supo percibir en las palabras, "the fringe they [las palabras] wear in a context". Además, en ese mismo texto, emplea en sentido equivalente a *fringe* el término *halo*. Veamos, ahora, cómo en el texto de Unamuno *nimbo* significa: a) "la atmósfera de la idea", "la impresión de todo lo que le rodeaba"; b) "un fondo de continuidad", enlace de seres y cosas, como de ideas e impresiones. Y *nimbo* equivale también a "penumbra" (véase el texto citado de James), en su calidad de elemento de transición entre luz y sombra. ¿No es, pues, bastante verosímil la relación de este aspecto de la teoría expresiva de Unamuno con el pensamiento de William James? Mas, tras exponer en forma abstracta y próxima a James una teoría psicológica, Unamuno aplica a su original interpretación de Castilla su concepto, ya enteramente suyo, de *nimbo*: "En este clima extremado... es el espíritu también cortante... pobre en *nimbos de ideas*" (pág. 74). Esto se puede observar incluso en la manera de expresarse los castellanos: "sus impresiones... son lentas y tenaces, faltándoles el *nimbo* que las circunda y une como materia conjuntiva, el *matiz* en que se diluye la una desvaneciéndose antes de dejar lugar a la que sigue" (pág. 68). De ahí que

en la literatura didáctica castellana se presenten generalmente las ideas, según Unamuno, "en rosario de sentencias graves", en que se elimina tanto la conexión interior entre ellas como las circunstancias concretas en que el escritor las pensó. Unamuno, en este caso como en toda su interpretación de lo castellano, al generalizar en esta forma exagerada, expresa su afán por crearse un estilo que reflejara los *nimbos* interiores (la continuidad psicológica) y exteriores (las circunstancias concretas) de las ideas. La expresión literaria ha de trasladar, siente Unamuno, en continua fluencia, el discurrir de las vivencias subjetivas del escritor. La actitud vital del castellano parece oponerse a esa forma de expresión literaria. Los castellanos, según Unamuno, ven a los hombres y las cosas "en perfil duro", como se observa en la literatura española. En los romances, por ejemplo, "los hombres y los sucesos (están) grabados al agua fuerte", juicio que probablemente no compartirían muchos escritores y críticos españoles. En las relaciones humanas, tales como se presentan en el teatro clásico, no hay "nada de componendas ni de medias tintas... nada de *nimbo moral*" (pág. 93). Los personajes representativos aparecen generalmente dominados por deberes categóricos opuestos "sin nimbo en que concordarse" (pág. 83). La acepción normal de *nimbo*, "aureola", la transforma Unamuno en imagen de concordia. Los *nimbos* serían a manera de círculos cotangentes que enlazan a las cosas y a los seres, como las aureolas que en las pinturas medievales parecen unir a las figuras religiosas. Unamuno vuelve a emplear en el ensayo ya citado de 1900, *La Ideocracia*, la imagen de nimbo en la acepción suya de elemento de unión, al referirse a los "hombres de arraigadas convicciones, sin sentido del matiz ni del *nimbo* que envuelve y aúna a los contrarios" (pág. 249). Hay una evidente semejanza entre el nimbo unamunESCO y las "ideas redondas" de que habla Ganivet en el *Idearium Español*, imagen ésta originada quizá en la lectura de *En torno al casticismo*. Ambos escritores aspiraban, como decía Ganivet, a trabajar para que en España las ideas

pudieran "vivir en sociedad". Sin embargo, el concepto de nimbo, en contraste con el carácter sociable y asequible de la imagen de Ganivet, es una imagen más bien "privada", que desempeñan los textos de Unamuno una función primariamente personal. La reiteración de la palabra *nimbo*, con variadas acepciones, en las pocas páginas citadas de *En torno al casticismo*, tiene algo de proceso poético interno en que el escritor condensa en su símbolo-clave su voluntad de estilo. El sentido final de la imagen unamunesca de *nimbo* queda precisado si se relaciona su exclamación, "¡Un hombre!, un hombre es la más rica idea, llena de nimbos..." (pág. 79), con la siguiente explicación suya de la perfiladura artística: "El ver las cosas destacarse a cuchillo es no percibir que es su *forma* en parte la del *molde* que les da el *fondo*..." (pág. 81). La ausencia de *nimbos* verbales en la expresión literaria castellana, y por lo tanto su tono autoritario e insociable, se debería así a que los escritores españoles no han dejado que el fondo interior de la persona se exteriorizara en sus escritos. Unamuno siente por eso que es una "obra de romano la de expresar en el castizo castellano los vagos estados del espíritu, sin contenido consciente, definido y claro; las sumersiones del alma en nebulosos océanos..." (*Contra el purismo*, 1903, pág. 412). Su afán por crearse un estilo que reflejara los "nimbos" y las "penumbras" del hombre constituía para Unamuno una novedad en las letras hispánicas y era también un medio de desarrollar una mayor sociabilidad en las relaciones humanas.

ESCRITORES NEBLINOSOS

La insociabilidad hispánica la atribuye Unamuno no sólo a la manera castiza y dogmática de expresarse y de pensar a que se refiere en los ensayos mencionados, sino también a la actitud de reserva en cuanto a la vida personal e íntima. En un artículo de 1898 titulado expresivamente

¡Más sociabilidad!, escribía Unamuno: "los españoles no tenemos más que la apariencia de la sociabilidad, una franqueza campechana de pura forma". Este tema aparece con frecuencia en los primeros escritos de Unamuno, en relación con el del dogmatismo castellano. En un artículo de 1900, *Pudor dañino*, reitera que "nuestra franqueza no es más que aparente" (*De esto y de aquello*, vol. II, Buenos Aires, 1951). Y añade que había estado creyendo "que nuestro natural recio, dogmático, tallado de una pieza, fuertemente positivista en el fondo, nada *nebuloso*, se compadecía mal con la vida interior" (pág. 101).

Unamuno, que presenta así de nuevo al hombre hispánico con las características que le atribuía en sus primeros ensayos, manifiesta que su creencia se había modificado al conocer a algunos escritores por sus cartas. Sin embargo declara que "aquí se llegará a escribir de todo, pero dudo mucho que se aclimaten las *Confesiones*" (pág. 102). Cuatro años más tarde, en el ensayo de 1901, *A lo que salga*, tan revelador de la personalidad literaria de Unamuno, vuelve a tratar el tema de la ausencia de vida íntima en la vida española, a lo cual atribuye la ausencia de memorias y autobiografías en la literatura castellana. "La falta de intimidad es... una de las causas que me han hecho siempre más irrespirable el ambiente moral de nuestra sociedad" (pág. 601), escribe en la primera parte del ensayo. Al día siguiente —en un ensayo escrito en dos días—, al expresar Unamuno su oposición al tipo de escritor privado como Amiel, declara que condena "la intimidad que se retrae a uno mismo". Para Unamuno el hombre ha de cultivar su intimidad para expresarla inmediatamente, ya que sólo en las obras, en la expresión, puede la persona conocerse a sí misma. "El fin de la vida, —escribía en *La agonía del cristianismo*—, es hacerse un alma" (pág. 936). Pero, esta obra de propia elaboración espiritual no puede hacerse en soledad silenciosa. El hombre ha de comunicarse para crearse a sí mismo, y por ello siente Unamuno angustiosamente que el aislamiento es como una manquedad

humana. Mediante la comunicación la persona se hace, al mismo tiempo, la sociedad se integra plenamente.

En una de sus más bellas páginas, en el ensayo citado *A lo que salga*, expone Unamuno su visión utópica de la sociedad, revelando, como en el caso de *En torno al casticismo*, su voluntad de estilo. Relata que una mañana de niebla, hacia 1899, "al ver los arbolillos... sumergidos en la niebla..., parecióme como si a aquellos arbolillos se les hubiesen rezumado o extravasado las entrañas... y que las entrañas éstas de los arbolillos y de las cosas todas se habían fundido unas en otras". Unamuno piensa entonces "en un remoto reino del espíritu en que se nos vacíe a todos el contenido espiritual, se nos *rezumen* los sentidos, anhelos y afectos más íntimos, y los más recónditos *pensares*, y todos ellos, los de unos y los de otros, cuajen en una común niebla espiritual..." y añadía: "es poco menos que forzoso el que sean *escritores* u oradores *neblinosos* cuantos se propongan *verter* al público, por escrito o de palabra, su espíritu, la savia de sus *sentires* y de sus *quereres*, y no tan sólo su inteligencia, no sus pensamientos tan sólo" (págs. 602-3). La imagen de *escritor neblinoso* desempeña en este texto una función semejante a la de *nimbo* en los citados anteriormente. Unamuno expresa mediante el acoplamiento de *escritor* y *niebla* su voluntad de estilo y su afán por entregar al lector lo más íntimo de su espíritu. Frente a los escritores que solamente ofrecen la "corteza" de sus almas, él aspira a ser de los que vierten su "savia". En esta página de Unamuno dominan significativamente los verbos con significado de "extravasación": derramar, verter, rezumar. La expresión literaria la concibe Unamuno como una forma de derramamiento espiritual, mediante el cual el escritor se descubre a sí mismo, y, por lo tanto no ha de encauzar con sus palabras el flujo de su vida interior sino que deben ser "ríos de agua viva", como dice refiriéndose a sus versos. Su voluntad de estilo responde así a su afán por lograr una expresión literaria que fuera como la piel del cuerpo de sus vivencias subjetivas. La

preferencia manifiesta de Unamuno por los infinitivos sustantivados, "pensares", "sentires", "quereres", muestra su aspiración a conservar en su prosa el ritmo vivo de su interioridad espiritual. Por eso encuentra Unamuno que el lenguaje literario tradicional, lo que él llama *castizo*, es como un obstáculo entre el hombre y su recóndita individualidad, así como entre el hombre y su prójimo. El estilo de *derramamiento* que él quería crear, y que efectivamente realizó, cobraba finalmente un sentido ético al unir al escritor en comunión espiritual con sus lectores. En el ensayo *La Ideocracia* (1900) se caracteriza a sí mismo al hablar de los escritores "ansiosos de darse y derramarse" y que contribuyen "así a la espiritualización del ámbito social" (pág. 251).

La auténtica sociabilidad consiste, para Unamuno, en la convivencia de personas que expresan libremente sus problemas espirituales y sus preocupaciones íntimas. La franca expresión de la intimidad personal sería, en la vida española, una fuerza sociable que enriquecería las relaciones sociales de los españoles y amortiguaría sus asperezas y "esquinas", y la práctica de la confesión literaria, a la que según Unamuno no tiende el español, eliminaría el dogmatismo reinante en España. "La sinceridad, escribe en *La Ideocracia*, es tolerante y liberal" (pág. 254). La semejanza de esta actitud de Unamuno con la de Valle-Inclán, que aspiraba a crear una "expresión ardiente, sincera y cordial", y con la de Baroja, "ser sencillo y sincero" pone de manifiesto el impulso común que llevaba a esos escritores a reaccionar contra las normas literarias y sociales dominantes en la España de su tiempo. Frente a la retórica anónima de la oratoria y el amable impersonalismo de muchos escritores, los hombres del 98 predicaban el evangelio literario del individualismo. Su grande y quijotesca aspiración era, en la propia interpretación de Unamuno, "hacer de España... un pueblo de yos", según escribía en 1916 (*De esto y de aquello*, I, pág. 325). "No era por nuestros sendos yos por lo que peleábamos los ególatras de entonces; era por el yo de cada uno; era

porque en este viejo solar del egoísmo se descubriera el yo", añade Unamuno. Palabras llenas de soberbia proselitista, y que seguramente indignarían a muchos de sus lectores, pero que recogen acertadamente su aspiración ético-literaria. La individualización del hombre era para Unamuno el único medio de lograr la plena integración de la sociedad, y él veía así la comunidad humana ideal como una reunión de "yos" en que la "extravasación" personal uniría a los hombres en vez de oponerlos y separarlos. Unamuno sabía que su visión social era irrealizable, y que la propia historia hispánica podía servir de ejemplo contrario, pero el impulso de orden místico que llevaba a querer "unir su alma al alma de su pueblo" le hizo crear un estilo literario que fue la realización de sus sueños iniciales. La irrupción estilística que es la prosa de Unamuno en la literatura hispánica moderna se asemeja, en más de un aspecto, a la innovación representada por la obra de Santa Teresa en el siglo XVI. Había algo de enajenamiento y entrega total en el escribir de Unamuno como en el de la mística española. "Es cosa terrible —confesaba Unamuno en un ensayo titulado *Desahogo lírico*—, tener que escribir cuando se siente uno dominado por una potencia lírica, cuando la intimidad le rebosa, cuando... lo que se quiere decir... son íntimas preocupaciones personales, de esas que por ser de cada uno lo son de todos" (pág. 578). El desahogo lírico de Unamuno fue la afirmación de una individualidad y además, como él mismo decía de la literatura mística, "la revelación del alma castellana". La prosa de Unamuno, nueva "lengua de todos", como la de los místicos en el siglo XVI, realizó en su extravasación estilística la misión espiritual que él soñaba para su propio pueblo: "Que llegue a decirse que por nuestras palabras goza España su espíritu".

LA ORIGINALIDAD DE UNAMUNO EN LA LITERATURA DE CONFESIÓN

En 1864 cuando nació Unamuno, hacía exactamente un siglo que el ginebrino Rousseau había dado comienzo a sus *Confesiones*. En esos años del siglo diez y nueve escribía, en Ginebra, su *Diario íntimo* otro escritor suizo, Enrique Federico Amiel. Además, sesenta años antes, en 1804, había aparecido en París un libro de un escritor francés que había vivido en Suiza: *Obermann* de Etienne de Sénancour. Rousseau, Sénancour, Amiel: esta trinidad literaria determinó el destino espiritual de Unamuno y su vocación de escritor de "confesiones". Su autofiliación espiritual se manifiesta en sus numerosísimas alusiones a *Obermann* y en sus frecuentes referencias a Rousseau y a Amiel. Cuando hablaba de la obra de Sénancour la denominaba "mi breviario" "mi *Obermann*". Respecto a Rousseau declaraba que había "cambiado más almas que pueda cambiar la mayor batalla". En la misma forma indirecta expresaba su relación con la obra de Amiel al escribir: "...la vida de Amiel fue su diario íntimo, a que tantas almas han ido a abrevarse, de que tantos ríos de espíritu han brotado... y nuevos solitarios irán a abrevarse en ellos". Unamuno había sido indudablemente uno de esos "solitarios" que habían acudido al *Diario íntimo* de Amiel y había sido una de esas "almas" a quienes había cambiado Juan Jacobo. Los tres escritores (Rousseau, Sénancour, Amiel) pertenecían a la que él llamaba "la Europa íntima", la Europa de la literatura de confesión: ellos constituían una corriente literaria muy propia del siglo diez y nueve y muy representativa del hombre moderno que podría denominarse la *literatura de interiorización*. El siglo pasado fue la época de la novela realista, pero su característica literaria más acusada pudiera ser la aparición y el desarrollo de la literatura "íntima" de los géneros autobiográficos. La obra de Sénancour, que se publicó en 1804,

parecía llevar en su comienzo mismo el signo de la nueva literatura del nuevo siglo: no pretendía el autor sino *donner à lire à quelques personnes éparses dans l'Europe, les sensations, les opinions, les songes libres et incorrects d'un homme souvent isolé, qui écrit dans l'intimité et non pour son libraire*. Sueños libres y mal compuestos de un hombre aislado, escritos en la intimidad: así definía Sénancour la novedad de su obra y así contribuía a abrir nuevas vías en la literatura europea, o más precisamente a ampliar y a ahondar la corriente literaria iniciada por Rousseau. Desde principios del siglo diez y nueve, la nueva sensibilidad, la necesidad de expresar la propia intimidad, llevaron a los escritores europeos a crear y a cultivar las formas literarias que podemos llamar *géneros-confesionarios*: una literatura que es como un confesionario en cuyo interior se encuentra el hombre que se confiesa al anónimo lector a quien no ve y a quien no puede oír. Una literatura que es, con frecuencia, una literatura para sí mismo, destinada a la publicación póstuma, haciendo más anónimos aún a los lectores, más lejanos a los prójimos lectores. En la misma vida privada aparecía también la nueva sensibilidad, el deseo de guardar testimonio de los propios pensamientos y de los sentimientos individuales: son numerosísimos en casi todos los países occidentales los *diarios personales* que eran uno de los medios más usuales de hacer la historia de la propia vida personal y de expresar la intimidad de cada uno. En España, en cambio, escaseaban los diarios y lo mismo puede decirse de los demás géneros autobiográficos, los restantes *géneros-confesionarios* del siglo diez y nueve. Es verdad que el siglo diez y nueve es el gran desconocido de la historia española, pero no puede negarse el evidente contraste entre la escasísima literatura de confesión española y la riqueza de la francesa o de la inglesa. El "mal del siglo", la tendencia a la confesión literaria, penetró en España, desde luego. En 1807, un probable lector de *Obermann*, Joaquín Lorenzo de Villanueva, justificaba su encantador librito *El Kempis de los literatos*, con las

siguientes palabras: "Por lo mismo que hablo a personas que saben lo que es meditar, confío que no les desagrade este plan de escribir pensamientos sueltos, más análogos en cierto modo a la debilidad aun de los muy doctos y más conforme a lo que pasa realmente en nuestra alma". *Pensamientos sueltos, lo que pasa realmente en nuestra alma*: el fluir inconexo de las ideas y de las sensaciones entraba así en forma limitada, tímidamente, en la literatura española; casi más como teoría que como realización literaria. Treinta años más tarde un historiador francés, Philarète Chasles, declaraba acertadamente que en España no había habido un Rousseau que diera al mundo su confesión personal. Había una excepción que confirmara la regla, un escritor desconocido y a quien podría llamarse azorinescamente *un pequeño Obermann*: el simpático solitario de Piedrahita, José Somoza Muñoz, que hacia mediados de siglo escribía las memorias de su propia vida sencilla. Pero, en España la literatura de confesión, los *géneros-confesionarios* no fueron cultivados como en otros países occidentales.

La obra de Unamuno, los ensayos de Unamuno fueron precisamente la primera confesión personal de un español ante el mundo, la incorporación española a la literatura occidental de confesión. Al hacer literatura de confesión, al situarse en la línea de Rousseau, de Sénancour y de Amiel, Unamuno abría una nueva vía literaria en España. En esto consiste, en primer lugar, su originalidad: dentro de la literatura española las "confesiones" de Unamuno resultaban ser una conjunción de Rousseau, *Obermann* y Amiel. Pero, al mismo tiempo, la singularidad de Unamuno dentro de la literatura europea de confesión proviene en gran medida de la forma de vida hispánica, y de la tradición autobiográfica española: cuando Unamuno se confesaba literariamente lo hacía sin proponérselo a hispánico modo. Pérez de Ayala, desarrollando una idea expresada por el mismo Unamuno, decía que éste tomaba los géneros literarios como si fueran *literalmente* géneros, telas, y se cortaba con ellos

un traje a la medida; es decir, que la persona no se metía dentro del género, sino que el escritor hacía que la forma literaria se adaptara a su persona para realzar su individualidad. Que fuera una corroboración de "desnudez", añadía Pérez de Ayala, indicando que ese comportamiento literario de Unamuno era muy hispánico. Efectivamente, Unamuno se comportó con los *géneros-confesionarios* como con las demás formas literarias: en lugar de penetrar en ellos, de ocultarse dentro del *confesionario*, de respetar la existencia objetiva del *género-confesionario*, Unamuno se cortó un confesionario a su medida, se echó a anclar con el confesionario a cuestras. Porque Unamuno no escribió "confesiones" al estilo de Rousseau, ni un libro como *Obermann*, ni un *Diario íntimo* como Amiel; y sin embargo su obra pertenece a la literatura de confesión y es rousseauniana tanto como *obermanniense* y es también un completo diario íntimo. Podría decirse que la confesión literaria (como una filosofía o un "pensamiento", según ha indicado José Ferrater Mora) es ante todo su forma de expresión: y en el caso de Unamuno la forma de expresión, el *hispánico modo* de realizar su confesión, no puede separarse del contenido y del asunto de su confesión. Pero, ¿no se señalaba antes la ausencia, la carencia de una literatura española de expresión íntima en el siglo pasado? ¿Cómo puede entonces Unamuno confesarse a estilo español si no ha habido "confesiones" españolas? En primer lugar, en lo que acaba de indicarse respecto al comportamiento de Unamuno con los *géneros-confesionarios* se manifestaba la actitud personalista del español tan definitivamente caracterizada por Américo Castro. Además, la literatura de confesión de Unamuno ha realizado indirectamente una función aglutinante y ha servido de punto de confluencia a otras obras españolas: gracias a Unamuno se ha podido ver que había una marcada afinidad entre su obra y la de escritores anteriores. Las que llamamos "confesiones" de Unamuno han establecido un parecido y una semejanza de familia entre los españoles de todas las épocas que han cultivado la expresión

autobiográfica. O sea que Unamuno, sin proponérselo, ha desenterrado su propia genealogía literaria hispánica. Sin embargo, él se refería frecuentemente (abundan los textos al respecto hacia 1900, al comienzo de su obra, y hacia 1934) a la singular ausencia de géneros autobiográficos en la literatura española. Unamuno afirmaba y realizaba así con mayor fuerza aún su propia originalidad, de la misma manera que Montaigne, Rousseau, Sénancour y otros escritores señalaban ellos mismos la singularidad y la novedad de sus actitudes espirituales y de sus creaciones literarias. Y la conciencia de su originalidad y la voluntad de destacarse frente a la tradición literaria llevó a esos escritores a ser originales y a acusar deliberadamente los rasgos de su propia individualidad. Cada uno de ellos cobraba conciencia de la tradición para superarla: cada "confesión", la de Montaigne como la de Rousseau, representaba una aspiración a ser la "confesión" más reveladora y más total de todas las hechas hasta entonces. En Unamuno la afirmación de la novedad de sus "confesiones" se encontraba referida, al principio, a la literatura española. Más tarde, hacia 1920, Unamuno empezó a ver su propia originalidad dentro incluso de la literatura occidental de confesión: originalidad en la forma de expresión y en el contenido, pero también en la intención social-literaria. Este aspecto de las "confesiones" de Unamuno, la significación social que él le daba, y que tenían efectivamente, sus escritos, debe tenerse también en cuenta. Para él la falta de géneros autobiográficos en España se debía sobre todo a la que llamaba "la insociabilidad española" y de ahí que la confesión literaria cumpliera una función social y una misión moral. La confesión era para Unamuno un remedio social y una vía hacia la reforma espiritual de España. El impulso, la forma, el contenido, la intención de las "confesiones" de Unamuno no se pueden separar; vamos a estudiarlos ahora tratando de no romper sus conexiones, pero considerando aisladamente estos cuatro elementos literarios: primero, *por*

qué y cómo se confiesa Unamuno; luego, *qué* confiesa Unamuno; finalmente, *para qué y para quién* se confiesa Unamuno.

Cuando Unamuno empezaba a escribir se le presentaban muchas vías de expresión literaria y dentro de los *géneros-confesionarios* la forma más apropiada a su personalidad introspectiva era el diario íntimo. Escribir un diario íntimo era no sólo algo propio de literatos, sino que expresaba también una de las características de la vida burguesa en el mundo occidental. Habría incluso muchos padres que aconsejaran a sus hijos redactar un *diario*, de la misma forma que les aconsejarían tener una hucha para practicar el ahorro. El diario íntimo, como lo ha señalado el sociólogo norteamericano David Riesman, era un signo del espíritu de *intra-dirección* (*inner-direction*) de la burguesía occidental en el siglo diez y nueve. En el caso de Unamuno, nacido en Bilbao, ciudad de desarrollo paralelo al de la moderna burguesía española, operaron las fuerzas de *infra-dirección* propias de su clase social; y es muy probable que sintiera desde muy joven la necesidad de verter sus pensamientos personales en escritos íntimos. Como sabía francés desde niño, por habérselo enseñado su madre que se había educado en Francia, es posible además que hubiera leído muy pronto algunos de los diarios o confesiones del siglo diez y nueve. Y Unamuno empezó efectivamente a escribir un diario en dos o tres ocasiones según él mismo reveló. En una de ellas se puede señalar la fecha: 1897, el año de su crisis religiosa. Pero Unamuno dejó su diario: ¿por qué este abandono del diario, de la vía tradicional de su siglo y de su clase social para la expresión íntima? En 1904, lo explicaba y lo justificaba: "Nuestro diario deben ser nuestras palabras, nuestros escritos, nuestras cartas, lanzadas a todos los vientos, con ráfagas de nuestra alma". Casi treinta años más tarde le decía al doctor Marañón en una carta escrita con motivo del libro de éste sobre Amiel: "... ¿qué han sido y son todos mis escritos, sino Diarios gritados en la plaza pública? ¿Íntimos? Más bien, *extimos*" (G. Marañón, *Amiel*, 2.^a edición, Madrid, 1933, prólogo;

subrayado del mismo Unamuno). Ésta era una acertada definición de su propia obra: Unamuno escribía en efecto no un diario íntimo sino un diario extimo ya que sus ensayos fueron escritos casi en público. Unamuno, que era un hombre de intensa vida interior, de rica intimidad, la vertía públicamente en sus escritos, en sus charlas, en sus cartas. Su originalidad dentro de la literatura española e incluso en la literatura de la Europa occidental fue la de ser un Amiel de la calle, o más precisamente, del ágora. Para Unamuno había dos extremos del carácter humano, el hombre de la calle sin intimidad y el hombre de su casa, todo recogimiento. Amiel era el perfecto hombre casero, el introvertido completo; en cambio, el español corriente era, según Unamuno, el hombre de la calle, sin ninguna intimidad. Por eso el español no podía cultivar los *géneros-confesionarios*. Pero Unamuno rechazaba la forma de vida y de expresión de Amiel, intimidad recogida, "que se retrae a uno mismo". Al mismo tiempo condenaba la falta de intimidad de los callejeros españoles. Este doble rechazo expresaba al mismo tiempo una doble aceptación y una voluntad muy propia de Unamuno de enlazar actitudes humanas aparentemente irreconciliables: "Yo, que predico la interiorización... no predicaría nunca el confinarse en la torre de marfil". Unamuno llegó así a transformar el diario íntimo a lo Amiel en el *diario extimo* a lo Unamuno, según él mismo revelaba en 1923: "Hay quien hace una obra como la de Amiel, pero públicamente dando al viento de cada día las hojas de la confesión íntima de su vida". En esta transformación literaria y humana del diario íntimo del introvertido de Ginebra en el *diario extimo* del extravertido de Salamanca intervinieron factores personales unamunianos y factores sociales hispánicos que vamos a considerar brevemente. En dicha transformación se manifestó también una tendencia espiritual y literaria muy propia del mundo contemporáneo expresada por Amiré Gide cuando aconsejaba a Charles DuBos que publicara su diario en vida: "Nada de diarios póstumos". Efectivamente, el mismo Gide publicaba su

diario, a trozos, periódicamente. Pero, la diferencia con Unamuno es manifiesta: Gide, DuBos y los escritores que les han imitado, publicaban volúmenes correspondientes a varios años, a largas partes de su vida, mientras que Unamuno publicaba diariamente el *journal*, la *jornada* literaria del mismo día. Unamuno tenía que extravertirse públicamente, día a día: su originalidad en la literatura de confesión consiste también (cumpliendo una ley histórica española) en la forma "extremosa" de realizar una tendencia de su propia generación europea.

Unamuno no podía cultivar la literatura "íntima" para sí propio porque era un hombre dominado por lo que él llama "el instinto de charla". De ahí que utilizara todas las formas orales y escritas apropiadas a su ansia comunicativa. Y entre ellas tuvieron una función especial las cartas: el epistolario de Unamuno es probablemente el más rico de la literatura española. Unamuno se sentía más libre, para expresarse a sí mismo, en las cartas que en la conversación. En una carta de 1906, le decía a Maragall: "Mi pluma es más expresiva que mi lengua y no me cohibe el pudor que la presencia impone". Por eso Unamuno empezó a confesarse en sus cartas; y en su búsqueda de un estilo y de una forma de confesión, su actividad epistolar fue quizá la experiencia decisiva, la cristalización de su afán comunicativo. En otros escritores españoles, como lo señalaba el mismo Unamuno, se daba un contraste marcado entre sus cartas y su estilo epistolar y sus escritos públicos. En él, en cambio, conversación, carta, ensayo, llegaron a ser lo mismo, en cuanto al contenido y en cuanto a la forma: en todas esas formas de comunicación se confesaba, se "derramaba". La actividad epistolar fue, sin embargo, el elemento decisivo en la génesis de la forma unamunesca de confesión. En la carta al doctor Marañón citada antes, Unamuno contaba que se había hecho un estilo escribiendo cartas, y, en particular, cartas a su novia. Dato muy significativo y muy español ese noviazgo empezado a los doce años (él y su novia eran de la misma edad) y que había durado quince años. De sus

doce a sus veintisiete años, cuando se casó, Unamuno le escribió muchísimas cartas a su novia, e incluso según él mismo contaba su noviazgo fue casi enteramente epistolar, ya que la muchachita se trasladó a Guernica poco después de hacerse novios. Este aspecto de la vida de Unamuno, descontando lo que puede haber de fantasía en su recuerdo, puede servirnos para explicar algunas de las características de su literatura de confesión. En un artículo de 1912 titulado *Cartas a mujeres*, Unamuno declaraba que para él había dos clases de confesiones: la primera, la de mujer con hombre e inversamente; la segunda, la de hombre con hombre. Cuando un hombre se confiesa con una mujer o una mujer con un hombre, "hay una barrera de pudor... que intensifica y depura la confianza limpiándola de toda sucia anécdota". Por eso, la confesión auricular católica podía ser buena para las mujeres, que se confiesan con un hombre, pero no servía para los hombres. Y Unamuno llegaba casi a proponer la creación de sacerdotisas confesoras: "Otra cosa sería si los hombres se confesasen con mujer". Ahora bien, para Unamuno había además entre hombre y hombre, sobre todo entre escritores, un recelo y una desconfianza que les impedía confesarse; un hombre que escribe a otro hombre, decía Unamuno, no revela nunca "un último fondo de verdadera confianza". En cambio, añadía, "no sucede lo mismo cuando se escribe a un espíritu de mujer que sepa comprendernos y consentirnos". Una mujer es siempre como una madre, decía Unamuno, que comprende y *con-siente*, que siente sin necesidad de esforzarse la intimidad del hombre. No vamos a entrar ahora en la consideración del tipo de relación que así establecía Unamuno entre el hombre y la mujer; es decir, el complejo psíquico que operaba en esta imagen femenina de Unamuno. Me interesa, sin embargo, destacar que en la literatura de confesión, tanto en la de Unamuno como en la de otros escritores, juega un papel esencial la relación con la mujer y sobre todo la imagen de la mujer. En el caso de Rousseau y de Amiel es manifiesto que eran hombres

que se confesaban oralmente y que se comunicaban especialmente con mujeres. El estilo y el contenido de sus confesiones escritas (las *Confesiones* de Juan Jacobo y el *Diario íntimo* de Amiel) fueron muy influidos por sus relaciones femeninas, muy diferentes en los dos casos. Habría que precisar, por tanto, lo dicho por Unamuno y tomarlo como autodefinición inconsciente de su propia actitud: la mujer es para él la madre y la niña-novia. Por eso habla él de la "barrera de pudor" entre hombre y mujer. En el caso de Rousseau, por ejemplo, esa barrera no existía porque su imagen femenina y su relación con las mujeres eran muy distintas, casi opuestas, a las de Unamuno. Éste es desde luego un problema para psicólogos y aquí lo dejamos. Quiero apuntar simplemente que convendría relacionar, respectivamente, la frecuente ausencia de la mujer en la vida literaria y espiritual española, y su presencia constante y casi dominadora en la vida intelectual francesa, con los temas y los estilos de expresión autobiográfica en los dos países. Existe, sin duda, una conexión vital entre la literatura de confesión francesa, entre los *diarios* del siglo pasado, por ejemplo, y los *salons*, las reuniones literarias presididas y animadas por una o varias damas. El salón francés generaba necesariamente una forma de confesión muy distinta a la que podía fomentar la tertulia española de café o el paseo con los amigos por la plaza de Salamanca.

La confesión literaria, para Unamuno, debía producirse dentro de ciertos límites —la "barrera de pudor" mencionada—; el escritor no ha de revelar, como hacía Rousseau, "el dolor solitario y carnal" (*Rosario de sonetos líricos*). Debe, en cambio, confesar "el común dolor humano" de Schopenhauer, que es expresión de la verdadera intimidad personal, según Unamuno. La obra literaria debe ser siempre una extra-versión y el escritor tiene que "derramarse", como decía él con frecuencia: Unamuno condenará literariamente a Galdós declarando con una tremenda injusticia que sus obras no encierran nada, "porque no se reveló nunca". Pero, al

mismo tiempo, despreciará a muchos escritores franceses porque se revelaban demasiado, contando aspectos "solitarios y carnales" de sus vidas. Para Unamuno la que él llamaba su *denudación*, su *derramamiento*, era esencialmente una confesión espiritual de fondo religioso; y así decía en 1899 que había que presentar "desnudas las almas en religiosas confesiones" (*Nicodemo el fariseo*). Y en la misma ocasión hablaba de los que "desnudaban" su alma con "religioso pudor". Es decir, que siempre debía operar en la confesión una fuerza de "represión": era una *denudación*, pero dentro de los límites señalados por el "religioso pudor", por el pudor del hombre ante Dios como antes por el pudor del hombre ante la mujer. Unamuno parecía seguir en esto el ejemplo de don Martín de Ayala que al escribir su autobiografía declaraba que dejaba "las cosas secretas buenas y malas para Dios que las ha de juzgar y premiar" (*Autobiografías y memorias*, NBAE, pág. 211). Al mismo tiempo, la existencia del aludido pudor en Unamuno era completamente obligado de su "derramamiento" espiritual. Un hombre como él, que se pasaba la vida en la que él denominaba profundamente *auto-revelación* continua, que se confesaba y autobiografiaba diariamente en público, tenía necesariamente que mantener ciertas reservas; podría incluso afirmarse que fue el pudor lo que le permitió a Unamuno extravertirse como lo hizo y llegar a ser así un Amiel del ágora. Precisemos esto ahora, considerando las características de la relación social y la situación geográfica de Unamuno.

En general, el pudor o la timidez suelen ser las fuerzas que determinan la canalización de la actividad espiritual de una persona hacia la vida interior y hacia el ensimismamiento, según mostraba Thibaudet en el caso de Amiel. En Unamuno, una personalidad muy diferente a la de Amiel, fue probablemente el pudor lo que le llevó a confesarse por carta: "la presencia de un prójimo me inhibe no poco el impulso de verterme, mientras que a solas, no teniéndole delante, me dejo vaciar mejor", escribía a un amigo hacia 1900. Y en otra carta de la misma época decía:

"De lo que dudo es de que cuando sólo a una persona tengo ante la imaginación... dejo correr más libremente mi pluma y suelto el grifo de mi espíritu". Es decir, que Unamuno en los años de formación de su estilo literario sentía que tenía que estar lejos de su prójimo para confesarse y que el corresponsal debía estar como en soledad. El destinatario de sus cartas era a la vez un "solitario", un individuo singular, y un prójimo, un semejante genérico. Y la literatura de confesión de Unamuno venía a ser precisamente un acercamiento, una "aproximación" al lejano y solitario prójimo, lector o corresponsal. De ahí que Unamuno quisiera crearse un estilo que venciera su pudor y que tendiera un puente comunicativo entre él y sus individuales lectores. Decía muy exactamente doña Emilia Pardo Bazán que se sentía en el estilo de don Juan Valera una *distanciación* deliberada, creada por el autor entre él y su lector. En la obra de Unamuno, cuya timidez y huraña insociabilidad contrastaban fuertemente con el carácter sociable y abierto de Valera, operaba precisamente una firme voluntad de aproximación al lector. Valera veía a sus lectores como "hombres en sociedad", y a esto respondía su sociable *distanciación*, mientras que Unamuno los sentía y vivía como "prójimos en soledad" y hacia ellos tendía su *aproximación individual*. La forma literaria, el cómo de sus "confesiones", quedaba así determinada por el *para quién*, por el público que él tenía presente.

Volvamos a la imagen de los *géneros-confesionarios*, de la literatura como confesionarios al revés. En el caso de Unamuno esto se realiza totalmente: Unamuno se confesaba con todo aquel que se acercara a su confesionario; o mejor dicho, con todos aquellos junto a los cuales aparecía Unamuno con su "confesionario" auestas. En unas cartas anónimas de un conocido español se cuenta la vida de Unamuno en Salamanca a principios del siglo; y al leerlas vemos a Unamuno saliendo de su casa y paseándose por las calles de Salamanca en busca de confidentes, de anónimos confesores. Resulta divertido saber que los

amigos de Unamuno se disgustaban con él al darse cuenta de que sus confidencias, que ellos creían privilegio de la amistad, las había hecho el mismo día a un simple conocido y a veces hasta a un desconocido. Esos amigos de Unamuno no parecían darse cuenta de que él en realidad buscaba en ellos al *hombre*, de la misma manera que buscaba dentro de sí mismo al *hombre*, como decía él mismo. O para ser más precisos, Unamuno se vivía a sí mismo como *el hombre*, y por eso no tenía vergüenza, no sentía timidez alguna al confesarse puesto que revelaba únicamente las angustias de su condición humana genérica. Se ha dicho que el aristócrata sólo confiesa, cuando lo hace, sus pecados de clase, limitado por un pudor social; y un orgullo clasista. Las confesiones de Unamuno, podríamos decir, eran las confesiones del *hombre*, y estaban limitadas sólo por un orgullo humano general y por un pudor religioso.

Ahora bien, ¿cómo puede un hombre en el siglo veinte encontrarse en una situación social que le permita vivirse a sí mismo como el *hombre*, tener tiempo para ser el *hombre*, un hombre entero? A principios del siglo diez y nueve *Obermann* declaraba al comienzo de sus confesiones que él era un hombre que sentía y no un hombre que trabajaba: *Je suis un homme qui sens et non pas un homme qui travaille*. El hijo del siglo diez y nueve oponía el ocio de su sentimiento al negocio de los demás: pero, en el siglo veinte ¿cómo puede un hombre y dónde, en España, pasarse la vida dedicado a *sentir*, a ser un hombre entero? En el caso de Unamuno su destino, en el sentido hispánico de la palabra, le resolvió el cómo y el dónde: profesor universitario en Salamanca, un trabajo que consistía en "sentir" y una ciudad hecha para esa clase de trabajo. Si Unamuno hubiera vivido en Madrid probablemente su obra no habría sido lo que fue: ¿quién puede creerse en Madrid, en una ciudad moderna, que es él mismo *el hombre*? Unamuno, sobre todo, no habría podido pasarse la vida autobiografiándose, *sub specie aeternitatis*, como lo hacía en Salamanca. Hacia 1900 se quejaba de vez en cuando de su aislamiento geográfico, pero

poco después cobraba conciencia de la fecundidad espiritual de su situación y se refería con intenso desprecio a Madrid: "...ese Madrid terrible, ahí no hay ni sociedad ni naturaleza; ni es fácil aislarse ni comunicarse de verdad. Una afabilidad externa oculta honda insociabilidad; es fácil hacerse relaciones, pero rara vez se abre el alma". Y efectivamente gracias al "retiro" de Salamanca, al tiempo libre, a los paseos por la carretera de Zamora, a los anónimos confesores salamantinos, pudo Unamuno crear una obra esencialmente extraña a la literatura madrileña, a esa literatura a lo Valera en el siglo pasado, y a lo Ortega en nuestro tiempo, creada y pensada *sub specie societatis*. Y la literatura de confesión de Unamuno fue rechazada por los sociables escritores madrileños de la misma manera que París permaneció impermeable, opuesto, a la literatura de confesión de Amiel el ginebrino. Pronto, así como Amiel escribió su *Diario* contra Ginebra, para salvarse de su soledad provinciana, puede decirse que Unamuno escribió sus diarias confesiones en las calles de Salamanca y con la colaboración de lo que él llamaba "el reposado vivir" y la "monotonía exterior" de la "tranquila ciudad de Salamanca". La presencia de Unamuno en Salamanca, su situación personal de "núcleo de un foco de cultura" provinciana, puso de nuevo a la ciudad en el mapa de la cultura occidental, hizo universal a Salamanca, como Amiel a Ginebra. Al mismo tiempo, Unamuno hizo de Salamanca —casi diríamos de la carretera de Zamora— el punto de entrada, *la brecha* por donde penetraban en la literatura y en la vida de España nuevas corrientes espirituales y literarias. Porque así como se ha hablado en la literatura francesa de la *trouée de Genève* (concepto que se complacía en emplear el ginebrino de residencia Albert Thibaudet), por donde entraba la literatura de confesión personal de un Rousseau o de un Amiel, también se podría hablar en España de la brecha unamunesca de Salamanca: por ella entraba en España "la Europa íntima", opuesta tanto a las fuerzas de resistencia tradicionales como a las fuerzas innovadoras "europeizantes"

de "la bullanguería internacionalista" madrileña. E incluso pudiera extenderse a otros tiempos, hacer retroactiva, literaria e históricamente esa función de brecha espiritual que le correspondió a Salamanca en vida de Unamuno: ¿no habría acaso cierta semejanza entre él y los llamados "jansenistas" salmantinos del siglo diez y ocho? La presencia de Unamuno en Salamanca evoca desde luego la curiosa personalidad de un catedrático del setecientos: Torres Villarroel, que se pasó la vida autobiografiándose en todo lo que escribía y particularmente en los infinitos prólogos que hacía para sus dispares y disparatadas producciones. Él mismo lo decía: "En los muchos prólogos de mis desmembrados papeles hallarás confesadas mis necesidades y mis atrevimientos". Y en el prólogo general de sus obras completas: "ahora como confesión me he de sacudir todos mis remordimientos y hasta quedar sin el menor escrúpulo". Torres Villarroel escribió además su propia *Vida*, publicándola en *Trozos*, según la iba viviendo, en forma casi unamunesca. Además, hablaba de la "desesperación" de que eran "hijas" sus obras. Pero, la semejanza entre un gran escritor de sentido universal como Unamuno y un tipo curioso de escritor hispánico como Torres Villarroel es más que local: entre los dos hay un parecido genérico nacional, en los dos hay ese estilo de confesión al *hispánico modo*, cuyas características terminaremos de esbozar ahora al resumir los rasgos del *cómo* de la confesión unamunesca.

"El fin de la vida es hacerse un alma", decía Unamuno en un soneto de 1910 y lo repetía en *La agonía del cristianismo* (1924). Éste era el lema y la finalidad de la actividad literaria de Unamuno y sobre todo el propósito de su literatura de confesión. Al mismo tiempo, en esa frase, en la actitud que expresa, vemos como una condensación de creencias tradicionales españolas, como si él hubiera recogido en ella el sentido literario de la tradición autobiográfica española. Comparemos esa frase-lema de Unamuno con la siguiente de Simone Weil, que probablemente conocía *La agonía del cristianismo*: "*Le but de la vie est de se construire une*

architecture dans l'âme". En esta frase se condensa también una tradición vital y literaria, la francesa: en ella resalta la voluntad arquitectónica de los escritores franceses más representativos. El contraste entre las dos frases aparece en las dos expresiones verbales, "hacerse un alma", "*se construire une architecture dans l'âme*": entre Unamuno y Simone Weil hay una evidente discrepancia en cuanto a la forma y al método o camino de llegar al mismo objetivo. La arquitectura espiritual de Simone Weil presupone un plan, un esfuerzo continuo por atenerse a ese proyecto y por seguir unas normas. El "hacerse" de Unamuno es, en cambio, la negación del plan: "no hay que trazarle plan a la vida", decía Unamuno. ¿Y no vendría de ahí también su rechazo de las formas literarias "arquitectónicas", su abandono del "diario íntimo"? Porque para Unamuno, el modo de hacerse, el método hacia la creación final del alma, era el *derramamiento*, la extraversion continua. El verbo *derramar* que emplea Unamuno con mucha frecuencia en su forma reflexiva —"así me voy derramando", "nos hace falta derramarnos" (¿recuerdo del salmo 42: "y derramaré sobre mí mi alma"?)—, muestra a la vez la singularidad europea de las "confesiones" de Unamuno y su enlace con la forma de vida hispánica. Porque Unamuno no podía haber escogido un verbo más dentro de la tradición expresiva española: el *derramarse* unamunescos entronca con expresiones como *andar derramado* (que emplea Guevara hablando de sí mismo), *mozo derramado* ("divertido en muchas cosas", según Covarrubias), *almas derramadas* (de que habla Santa Teresa). En la forma de las "confesiones" de Unamuno se acumulaba así la herencia expresiva de la tradición autobiográfica española.

Nos hemos referido hasta ahora al *cómo* y al *porqué* de la confesión unamunescas. Consideraremos, finalmente, *qué* confesaba Unamuno, y *para qué*, y *para quiénes* se revelaba. Ya indicamos que él hablaba de sus "religiosas confesiones", y se refería frecuentemente a la monotonía de su confesión, comparándose a *Obermann* al señalar "la monotonía de su

desesperación". Monotonía que justificaba en las páginas del que podemos denominar "breve diario público de 1927": "Es lo propio del hombre del diario, del que se confiesa el repetirse". Y efectivamente Unamuno se repetía, reiteraba la constante confesión de sus angustias espirituales. Hablando de los autores de "diarios íntimos" escribía: Los hombres de diarios o de autobiografías y confesiones... se han pasado la vida buscándose a sí mismos —buscando a Dios en sí mismos... Y esta experiencia no puede acabar sino con su vida". Unamuno revelaba y definía así el contenido de sus propias confesiones y su manifiesta afinidad con los escritores protestantes, autores de diarios íntimos mucho más que los católicos. Rousseau, Benjamín Constant, Amiel, André Gide, para citar a los escritores de lengua francesa más conocidos, eran todos protestantes: en sus obras se manifestaba esa introversión espiritual, ese verteerse hacia dentro, buscando a Dios como decía Unamuno, que sustituye en las culturas protestantes a la extraversion católica de la confesión auricular. En el caso de Unamuno, la confesión tenía un contenido más bien protestante (la angustia luterana, según ha mostrado J. L. Aranguren), pero se realizaba en una forma hispano-católica: tenía que confesarse con un prójimo, necesitaba establecer su relación religiosa por medio de los demás, de los anónimos y laicos confesores. Unamuno se incorporaba a la literatura europea de la disidencia religiosa, pero lo hacía también al *hispanico modo*. Como ya se indicó sabemos hoy que Unamuno empezó un diario después de su crisis espiritual de 1897, en forma o estilo protestante; pero, en vez de continuarlo, aireó sus angustias religiosas e hizo pública su heterodoxia. "Quien se dedica al pulpito ha de abandonar el confesionario", escribía entonces para justificarse ante las personas cuyas cartas no podía contestar. No abandonó sin embargo el "confesionario-al-revés", lo subió al púlpito: pasaba de la actividad epistolar privada a la predicación de lo que él llamaba sus "sermones laicos". En esto consistía también la transformación del *diario íntimo* a lo

Amiel en el *diario extimo* a lo Unamuno. Es decir, que Unamuno se confesaba en última instancia para que los españoles cambiaran, o más precisamente para aquellos españoles que podían cambiar espiritualmente. De ahí que no pudiera limitarse tampoco a escribir un diario íntimo sin ejercer una acción inmediata sobre sus coetáneos. Y hacia el fin de su vida, recordando esos años iniciales, declaraba que su aspiración espiritual era hacer de España "un pueblo de yos". Esto quería decir un pueblo de "almas solitarias", de hombres angustiados como él, con esa hispánica mezcla de inquietud herética y de necesidad de una relación "comunal" religiosa. De haber nacido Unamuno en una cultura protestante, como Amiel, ¿habría sentido tan intensamente el ansia de contagiar su angustia religiosa mediante sus confesiones? Unamuno fue así un protestante en tierra católica (España) y un hispano-católico en un dominio literario protestante: lo que él llamaba "la Europa íntima" de las "confesiones".

Ahora, para concluir, debemos preguntarnos: ¿fueron beneficiosas o perjudiciales las "confesiones" de Unamuno, cumplieron una función provechosa o fueron un elemento perturbador en la vida española? Conocemos el juicio de instituciones y personas: para la Iglesia Católica española Unamuno es un hereje cuya influencia es peligrosa y debe ser eliminada; para otros españoles, fuera de la iglesia oficial, las "confesiones" de Unamuno fueron algo "plebeyo" (Ortega) e incluso "repugnante" (el gran poeta Luis Cernuda). Dejando de lado estas condenaciones arbitrariamente personales o lógicamente institucionales, podríamos decir, en primer lugar, que en un país, en una España llena de unamunos, la vida normal social sería imposible. Como ha dicho recientemente, con otro propósito, Laín Entralgo, "no sólo de unamunos han de vivir los pueblos" (*Homenaje a X. Zubiri*). Pero, nos preguntamos, ¿es que pueden vivir los países que aspiran a una vida espiritual fecunda sin algunos unamunos, sin un unamuno por lo menos? Los hombres y los escritores como él desempeñan

una función necesaria en la que Jung llama "economía psíquica" de un pueblo: en las "confesiones" de Unamuno se "derramaba", para decirlo en sus propios términos, la angustia genérica de muchos españoles que no acertaban o no se atrevían a expresarla. Abenarabi, el teólogo murciano, habla de los "gemidores" una de las clases de hombres santos amigos de Dios. Pues bien, en todo país, en toda cultura son necesarios los "gemidores", los "hombres de la monótona desesperación" unamunesca. En la vida psíquica de las personas como en la de los pueblos debe existir un equilibrio entre la intimidad recogida y la extraversion. Por eso, la obra de Unamuno, sus "confesiones" desempeñaron una función necesaria en la literatura y en la vida de España; además, fueron la aportación española a la literatura moderna de confesión. ¿Y no podría decirse también que las "confesiones" de Unamuno han cambiado más almas que muchas batallas, políticas y guerreras, de la historia española? A ellas, como él decía del *Diario íntimo* de Amiel, se han ido a abreviar muchos solitarios españoles y a ellas irán todavía muchos lectores. Unamuno decía, al aconsejar a los jóvenes españoles de 1917, que debían ser indiscretos: "El mayor enemigo de la libertad es el secreto" (*La Torre*, I, núm. 4, oct.-dic. 1953, pág. 189). Las que hemos llamado "confesiones" de Unamuno fueron el primer rompimiento de secretos, de secretos casi a voces, de la historia espiritual española de la época moderna; y porque los rompieron, esos secretos enemigos de las libertades profundas, fueron también el comienzo de caminos futuros de la vida española. Unamuno, en 1905, pensando en cuál sería la característica esencial, "el principio de la nueva edad..., la edad del espíritu", llegaba a esta conclusión: "La gran institución social de aquella era sería la de confesión pública..." ¿Y no fue acaso su obra la realización personal de su soñada utopía hispánica?

LA SINGULARIDAD ESTILÍSTICA DE ORTEGA

Toda originalidad creadora se ha de sustentar en una ruptura inicial, en un declarado rompimiento de hostilidades contra el pasado inmediato. Éste era, por lo menos, el sentimiento dominante entre los jóvenes escritores europeos hacia 1901, cuando se extinguía histórica y simbólicamente el siglo XIX con la muerte de la reina Victoria. El caso del joven Ortega, cuando se incorporaba a las letras hispánicas, es sobremanera ilustrativo de ese proceso "finisecular": el novel escritor se sitúa en una postura marcadamente agresiva frente a sus mayores, entre los cuales queda englobado muy pronto el rector salmantino, don Miguel de Unamuno. Gesto y estilo de oposición juvenil que contribuyó a acentuar —diríase que gozosamente— el mismo Unamuno al intensificar, desde la irrupción de Ortega en la vida pública española, sus propias características originales. Hay que advertir, sin embargo, que ni la obra ni la figura de Unamuno tenían el carácter institucional de los hombres atacados por todo grupo ascendente: él se había rebelado con igual o mayor fuerza, y hacía pocos años, contra la misma España combatida por Ortega y Gasset. Rebeldía y función opositora que había reconocido explícitamente el joven madrileño en sus alusiones públicas a Unamuno (además de habérselo manifestado privadamente en sus cartas de 1904): "Unamuno, el político, el campeador, me parece uno de los últimos baluartes de las esperanzas españolas, y sus palabras suelen ser nuestra vanguardia en esta nueva guerra de independencia contra la estolidez y el egoísmo ambientes", escribía en la revista *Faro* (septiembre de 1908) Ortega y Gasset. Pero, en el mismo texto, como en las cartas aludidas de 1904 (dadas a conocer por Unamuno en un ensayo suyo), Ortega señalaba inmediatamente su discrepancia respecto a ciertas afirmaciones de

Unamuno: "El espíritu de Unamuno es demasiado turbulento y arrastra... muchas cosas inútiles y malsanas". Discrepancia que se fundaba en el conocimiento de sí mismo y de sus coetáneos; porque Ortega sentía que todo español de aquel momento histórico llevaba dentro de sí un Unamuno potencial y había que "domeñarlo" (empleando su propio vocablo), que transfigurarle. También ha de verse la resistencia de Ortega frente a Unamuno —y su rechazo final de la actitud representada por éste— dentro del marco histórico europeo de su tiempo; es más, podría mantenerse que la violenta discrepancia de Ortega frente a Unamuno era la españolísima extrema reacción de un europeo del siglo XX contra una figura que encarnaba (para el joven escritor) extremosamente el espíritu de la "bestia romántica" del siglo anterior. Vamos a puntualizar a continuación los diversos aspectos y orígenes de este contraste —para tratar de captar así la dinámica formativa del estilo de Ortega— pero señalemos ya que al oponerse el madrileño al rector salmantino, y al contestar éste con igual agresividad, obedecían los dos al sino creador de sus personalidades. El estilo de Ortega le empujaba —según ha de mostrarse más adelante— a adoptar una actitud opuesta a la de Unamuno, tanto respecto a los problemas de España, como en su visión general de la vida humana. No debemos olvidar, sin embargo, que su rivalidad se sustenta en una misma tierra y en una misma conciencia: la tierra de su expresividad hispánica y la conciencia de una misma necesidad de renovación espiritual. *Nous entendons, Jean-Jacques et moi, mes chers amis, comme Saint-Pierre et Saint-Paul: ¿no podría haber hecho suya Ortega esa irónica frase de Voltaire para precisar, con no menor ironía, su posición respecto al rector de Salamanca?*

Empezar a escribir en Madrid, hacia 1902, no fue para Ortega, pese a lo que él pretendía, empezar a llorar. Su queja dolorida, de adolescente rebelde que evoca la sombra de Larra, coexiste con el ímpetu gozoso del joven que se acerca a la vida, protegido por un ambiente familiar, con la

íntima seguridad de que todo es posible. Esta polaridad dramática del estilo juvenil de Ortega queda ya siempre en su obra, como si el hombre maduro y hasta el anciano hubiera conservado el gesto y el trazo vital de aquel mozo de buena familia en constante rebeldía y en continuo entusiasmo. Decía Azorín, recordando sus primeros años madrileños, que "llegar a la cumbre era cosa difícilísima". Y añadía: "La cumbre de aquellos tiempos era *El Imparcial*". Azorín pudo ascender a esa anhelada cima gracias, en gran medida, a la intervención del jovencísimo Ortega, según recordó Gómez de la Serna: "Ortega Munilla oye hablar de él en su casa a su hijo predilecto, a nuestro D. José Ortega y Gasset". El joven ensayista no tenía que esforzarse socialmente, —otra cosa, claro está, era el intenso trabajo personal—, para alcanzar la cumbre: en ella habitaba. Ahora bien, esta situación encerraba un gran peligro para Ortega, al facilitar también el paso al periodismo convencional, siguiendo el ejemplo de su padre, tan querido y admirado por su hijo. Y Ortega puede eludir esa vía fácil, aprovechando al mismo tiempo todas las posibilidades de comunicación y de agrupación ofrecidas por un órgano periodístico. La salvación de Ortega se debió, en primer lugar, a la previa existencia de un grupo de españoles mayores que él y que constituyeron el punto de partida y el apoyo de su actitud vital. Eran los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, y muy particularmente Giner, y los investigadores universitarios como Cajal, Hinojosa y Menéndez Pidal. Ellos no sólo orientaron, directamente, al joven Ortega hacia Alemania, sino que además fueron los primeros en proclamar, o más bien ejercitar, la primacía de las cosas realizando así las aspiraciones de los ilustrados del siglo XVIII. Cuando Ortega, en 1908, declaraba que los españoles debían "preferir una integral o un silogismo a un héroe", reafirmaba públicamente las enseñanzas de aquellos maestros. Por otra parte, la tradición literaria a que se aludía puede centrarse en el neoclasicismo español del siglo XVIII y en sus deliberados esfuerzos por crear una prosa de precisión ideológica, fiel a las cosas. Es probable que

Ortega no sintiera afinidad por esa familia literaria hispánica, ni siquiera que hubiera leído sus textos más conocidos. Pero, en la persona y en la obra de Azorín tenía una condensación y una interpretación fidelísima de aquellos hombres. Cuando Ortega decía en 1914, "¡Santificadas sean las cosas!", ¿no resonaba en su invocación la voz colectiva de los ilustrados dieciochistas? (Aparte de la sensibilidad azorinesca, tan admirada por Ortega). Pero, hay entre ellos y Ortega una distancia literaria casi infranqueable, la de su actitud radical ante la palabra. Ortega, como Fray Luis y los "clásicos" del siglo XVI, no sentía disparidad alguna entre la riqueza de la forma y la exactitud conceptual, como les sucedía a los anti-barrocos del siglo XVIII. La originalidad de Ortega consistió en ampliar esa orientación espiritual hacia las cosas, que se encontraba también en Azorín, hasta convertirla en un programa vital de significación europea y de trascendencia humana general. Hemos de indicar, desde luego, que no se pretende, al puntualizar la conexión de Ortega con las figuras españolas mencionadas, reducir su individualidad a rasgos genéricos de una atmósfera humana hispánica. El historiador de la literatura ha de evitar siempre el que podríamos llamar "pecado de Thibaudet" —asimilar a un escritor a su árbol genealógico— fijando la atención en la singularidad estilística del autor estudiado. La de Ortega, como es lógico en el caso de todo gran escritor, resalta más que se diluye al situar su obra sobre el fondo español esbozado. Su grito juvenil —"¡Salvémonos en las cosas!"— fue mucho más que el eco de actitudes anteriores, porque gracias a él se convirtió en lema de su generación y en norma de su acción personal. Ortega asumía, con un sentimiento de la responsabilidad individual que despierta legítima emoción, el papel asignado por la historia a los hombres más conscientes de la *intelligentsia* hispánica. Su rebeldía juvenil, vista desde la perspectiva de nuestro tiempo, deja de ser el usual gesto de desmesurada autoafirmación y adquiere verdadera trascendencia nacional.

En algunos países europeos —España, Italia, Rusia y otros más o menos marginales—, no se ha producido, hasta bien entrado el siglo XX, la separación de la minoría intelectual y de la esfera de la actividad pública característica de la civilización industrial. En lugar de la actual pluralidad de comunidades directivas de la vida histórica de un país, existía una sola entidad —llamémosla la comunidad del poder secular—, y en ella los intelectuales (a veces indistinguibles de los hombres de acción) solían ser la vanguardia natural, definidora u opositora. Por su conexión con el centro de mando las palabras del escritor contenían, por lo tanto, una potencial resonancia política y alcanzaban pronto una dimensión social. Además, en esa aludida zona europea, la carencia de libertad ideológica (religiosa, si se prefiere) compelia necesariamente al intelectual a adoptar una actitud de predicador laico, de reformador espiritual. Es decir, que en una sociedad de economía rural y de estructura interna aun feudal (lo que el mismo Ortega llamaba, aunque erróneamente en otro sentido, la ausencia del siglo XVIII), el hombre de letras no se había transformado todavía, por efecto de la llamada diferenciación profesional, en artista "puro", en miembro de un nuevo artesanado del espíritu. Que el joven Ortega, a los veinte años, pensara que en su "modesta y callada mesa de trabajo" se estaba elaborando la posibilidad de una nueva España no era, por lo tanto, un gesto de megalomanía adolescente. Ortega había vivido desde su infancia dentro del círculo central de poder (en la acepción antes señalada) y tenía por otra parte el suficiente valor para formular agresivamente las demandas implícitas de la nueva generación. Es verdad que podía haberse limitado a incorporarse al respetable "coro de ocas" del momento (como le decía a Unamuno en una carta juvenil), aprovechando su situación privilegiada. Decidió, en cambio, emprender la ofensiva contra la España victoriana de la Restauración y contra los obstáculos tradicionales, tanto interiores como exteriores, de la actividad intelectual en el mundo hispánico. De ahí que su estilo, cuyas raíces españolas y

transpirenaicas han de señalarse luego, tuviera tanta efectividad para los hombres de su generación: les parecía un súbito "descubrimiento" (como ha recordado ahora un testigo coetáneo, el doctor Marañón) porque en la tensión combativa de la prosa de Ortega se encontraban a sí mismos y hallaban el medio definidor que reclamaba su hasta entonces informe actitud. Al mismo tiempo, en la conciencia estilística de Ortega actuó siempre su condición de jefe, casi nato, de una generación: poseía además esas *allures hautianes* que gustan tanto a los jóvenes, como decía Tchadajev hablándole a Schelling de los hegelianos rusos. Ante una "España que cruje de angustia" (1906), Ortega siente que su misión personal consiste, ante todo, en forjar una prosa de tono congregado): y así, en sus ensayos iniciales (los correspondientes al septenio 1902-1909), el joven escritor, que enlaza deliberadamente sus designios estilísticos con las necesidades de su país, elabora un ideal expresivo que él llama "clásico". La fuente de esta teoría orteguiana del clasicismo es bien visible: el escritor francés Renan, tan leído por él. El Renan desde luego del discurso famoso de 1881— que definía a una nación como *une conscience morale* —y del neoracionalismo: *Le but du monde est que la raison règne*. Pero, sobre todo —pues tengamos presente que Ortega conoció pronto las limitaciones filosóficas del gran bretón— el Renan poseedor de técnicas verbales difusoras, congregadoras. Resulta curioso, en este sentido, recordar cómo Michelet se lamentaba ante el joven Renan de su fracaso en sus esfuerzos de aproximación comunicativa a sus oyentes y lectores "populares", porque aunque Unamuno no habría concedido nunca —como Michelet lo hizo con Renan— que el joven Ortega le superaba en capacidad comunicativa, es patente, si atendemos al testimonio de los coetáneos, que así sucedía. Ramón Gómez de la Serna (que debe merecer el agradecimiento de los historiadores de la época contemporánea por su ejemplar actividad memorialista) recuerda el estado de ánimo de los jóvenes intelectuales españoles asistentes a un discurso de Unamuno en

Madrid: "era un mitin sin más programa que un orador" (Azorín, ed. 1930, pág. 246). Y ahí, en el texto de Ramón, está la palabra clave de Ortega, la proyección dinámica de su estilo: programa. Para el ideal en que aquellos jóvenes soñaban —"la gobernación intelectual de España", dicho con la acertada expresión de Gómez de la Serna— el joven Ortega ofrecía un lenguaje todo actuación.

Ortega se esforzaba, en primer lugar, por eliminar lo que Ramón ha llamado "el soliloquio estilista", como contrario a la acción, como opuesto a su carácter de director intelectual de su generación. Ya en 1904, en su carta a Unamuno, manifestaba su desprecio por los escritores que "tienen tan poca confianza en el timbre de su voz que temen resultar anónimos y desvaídos si no hablan en primera persona". Tengamos presente que Ortega era madrileño —aunque se hubiera recreado en Andalucía— y que Madrid, como lo observaba Juan Ramón Jiménez en sus notas de homenaje a Ortega, es siempre un "nivelador de estilos"; o sea, que en el escritor madrileño, más precisamente, "cortesano", la voluntad de estilo tiende ante todo a la sociabilidad y evita el tono del monologador provinciano (¿temía Unamuno tanto a Madrid por este motivo?). Por otra parte, como se señalaba a propósito del ambiente español de 1900 en relación con Ortega, es indudable que la originalidad del escritor madrileño no puede reducirse a una condición general del nacido en la Corte; conviene, sin embargo, acentuar por levemente que sea, la conexión estilística de Ortega con la tradición sociable del mundo y de la literatura de Madrid. Conexión de estilo y auditorio social que es, además, como ya se ha indicado en repetidas ocasiones en estas páginas, un dato siempre importante para la historia literaria: el caso de Ortega es, incluso, una casi perfecta ilustración de su validez general. Por ejemplo, el periodismo — donde suele practicarse el precepto de Jules Renard: *La clarté est la politesse de l'homme de lettres*— fue para Ortega la forma casi espontánea de su comunicación literaria, sin haber tenido que pasar por la fase de

expresión vinculadora —siempre tan penosa— de tantos escritores provinciales. Ortega se hallaba así en un estilo implícitamente consagrado por su auditorio —más visible que potencial en su caso— y sabía que sus palabras contaban con un ámbito receptivo inmediato: de ahí, en su prosa, esa excepcionalísima confiada serenidad del hombre con mentalidad —y situación— de mando. Un historiador español de nuestras letras contemporáneas ha calificado a Ortega con un antiguo apelativo: "el que en buen hora nació". A aquella hora de España — y de la Europa transpirenaica —debió, desde luego, Ortega su fortuna intelectual: sin querer menoscabar la memoria del gran español, sin pretender tampoco— como suelen hacer frecuentemente los eruditos —reducir su potente originalidad humana a herencias y a filiaciones, creemos, sin embargo, que debe recalcar la conexión de Ortega con su ambiente histórico. Quizá él, como tantos otros hombres del mundo hispánico, padeció ese mal que siempre está ahí, al acecho, la soberbia a dánica, digamos así. Pero, justamente, una misión del historiador —en el caso de los grandes hombres del linaje de Ortega— consiste en olvidar las palabras de su orgullo para poder precisar mejor los efectos de su acción.

Ortega llegó, pues, a ser muy pronto el primero de los "pensadores y organizadores civiles" (empleando la terminología de Rodó) de su España. Y como los países de aquella Europa se gobernaban todavía — tanto políticamente como intelectualmente— por la palabra, Ortega fue obligadamente un orador: él sabía además que la musicalidad del discurso contribuía substancialmente a la propagación de las ideas y al convencimiento de sus lectores-oyentes. Para él no había disparidad alguna entre la riqueza de la forma y la exactitud conceptual; de ahí que su prosa —siempre afanada de precisión— tendiera también a "halagar al oído español" (objetivo opuesto al de Unamuno, del cual es la expresión citada). Aspecto este de la elocuencia como factor difusivo, que no había sido empleado en España con igual éxito desde Castelar, y que había

estado vedado a los hombres del siglo XVIII por la carencia de apropiadas "tribunas". Ortega disponía, en cambio, de ellas y las aprovechaba para sus prédicas directivas, del mismo modo que utilizaba el artículo periódico. La oratoria de Ortega no habría, sin embargo, marcado la historia de la lengua castellana con su acento singular si hubiera consistido solamente (a semejanza de la castelarina) en la viva exposición retórica de unos principios de conducta y de unas fórmulas de acción política o social. No basta tener un programa de acción para ser un gran escritor. Y pese a que el propio Ortega afirmara frecuentemente que él era sobre todo un escritor de objetivos inmediatos, creador de una obra "circunstancial" (para decirlo en términos muy suyos), es evidente que operaba siempre en él un impulso estético. Hasta se podría decir (si los orteguistas me permiten esta exageración) que quizá Ortega el artista de la palabra haya modificado más de una vez, por "razones" estéticas, el pensamiento de Ortega el filósofo. De todos modos, los ensayos de Ortega aspiraban indudablemente a ser algo más que incitación reformadora. En 1906 el personaje orteguiano "Rubín de Cendoya" declara, al parecer por vez primera en las páginas del escritor madrileño: "Un ansia infinita de permanencia trasciende de lo más adentrado de nosotros". ¿Y no se hallaría aquí una de las claves de la singularidad estilística de Ortega, de su afán por apresar "la maravilla del mundo"?

Recordemos su descripción del imaginario Gaspar de Mestanza y quizá veamos entonces claramente cómo el estilo de Ortega expresa — tanto como el de Unamuno—, una peculiar e intensísima voluntad de perduración personal. Mestanza era definido como el "testigo excepcional" de su propio mundo histórico, como el hombre que percibía "los cambios de los tiempos" y sabía por lo tanto "definirlos". Su "modo substancial de vida" no era la pasión (alusión indirecta a Unamuno) sino la *visión*, y vivía siempre "con pupila de cazador". Este testigo histórico pertenece a una generación, pero "no queda sumergido en ella, sino que la mira flotando

sobre ella y por eso se salva cuando ella transcurre". ¿No ha dibujado así Ortega su propio retrato personal, su auto-definición intelectual? En este texto el escritor revelaba deliberadamente la clave de su estilo: Ortega, como Quevedo (pero en un sentido muy diferente), quería "dar a leer sus ojos", dejar testimonio eterno de su paso temporal, de su condición humana circunstancial. Para Ortega la esencia del hombre era su radical individualidad, constituida por sus irrepetibles condiciones de lugar y tiempo, por apariencias pasajeras y únicas en el transcurso de la historia terrestre. Había que abrir bien los ojos y vivir plenamente el momento, el tiempo huidizo: así sentía él mismo su unicidad, y su hermandad con los hombres de todos los siglos, todos semejantes en sus radicales individualidades. En contraste con Unamuno que al contemplar a Aldebarán veía en la estrella reflejados y como condensados los anhelos y las inquietudes similares de sus infinitos prójimos, Ortega se complacía en recrear, en revivir la singularidad histórica, la radical diferenciación de los hombres del pasado, de los grandes individuos (testigos como él) de otros mundos y de otras épocas. El poder que Barrès, —cuya obra ejerció una gran influencia en Ortega—, atribuía al hombre, *revivre dans ses courtes années tous les battements dont fut agité le coeur de sa race*, cobraba en Ortega una dimensión más amplia y una trascendencia más profunda: el testigo excepcional era capaz de transfigurarse interiormente, como si dominara al tiempo, en alma de un hombre ido. Esta transmigración volitiva del intelecto, realizada indudablemente por los grandes historiadores, asumía en Ortega carácter de supervida: la contemplación del pasado, de la inmensa diversidad de los muertos, dominaba toda posible angustia de la desaparición personal. Es más, había en Ortega un auténtico frenesí visual, un apetito desmedido por absorber las visiones ofrecidas al testigo humano que es fiel a su punto de vista, a ese punto casi literal y material cuyos privilegios consistían en ser esencialmente transitorios y únicos. En esencia, para Ortega la vida

humana es sucesión de oteadores y vigías egregios cuyas perspectivas visuales son absolutamente únicas: cada gran testigo es prisionero y tesorero de su mirar. Y dentro de esa línea Ortega se sitúa a sí mismo, pero con una notable diferencia respecto a sus antecesores: él sabe que cada visión es momentánea. Total, sí, para el hombre individual, puesto que no hay otra, pero fragmentaria para el hipotético ojo divino, englobador de todo lo visto por los hombres: y Ortega aspira sin cesar a trascender su circunstancialidad, a atribuirse rango de supraespectador. Profeta del pasado en nueva acepción, Ortega crea así un más allá inmanente hacia el cual tienden las esperanzas de los hombres, perdido el Dios tradicional, para encontrar un sentido sustentatorio a sus vidas. El presente y el pasado se confunden finalmente en el ansia absorbente del escritor, de su pupila receptora.

Palabras como gestos, podría ser la definición condensadora de su singularidad estilística: la transparencia de las palabras, a que él se ha referido repetidamente, sirve en su caso para dejar ver la gesticulación de las cosas, y el gesto apresador del hombre. Ortega recorre la tierra castellana, "alerta la pupila", "presto a disparar la fuerte emoción", y al aparecer castillos y catedrales escribe: "estos monstruos de piedra ingresan gesticulantes en nuestro campo visual". El paisaje de Castilla se transforma en un escenario dramático (en contraste con la petrificación unamunesca) para el espectador español, ávido de encontrar el sentido vital de estos personajes seculares: la muerta apariencia de la meseta revive entonces y el lector se siente conmovido, unido al escritor viajero.

Así, la singularidad estilística de Ortega consiste, finalmente, en su condición de espectador de su propio tiempo, en su fidelidad al punto de vista que le marcó el destino. Es verdad que Ortega ocupa un lugar importante en la filosofía contemporánea de Europa y América; y también es cierto que como tantos otros intelectuales españoles quiso serlo todo, *tuvo que serlo todo*, en la vida pública de nuestro país, y que de ahí

procedieron amarguras y errores. Su función histórica en la España moderna es, sin embargo, extraordinaria y algún día se podrá calibrar debidamente. Con todo, nos aventuramos a creer que Ortega quedará más que nada en la historia de la literatura de lengua castellana, en la literatura viva, leída, de nuestra lengua. Es decir, que Ortega *El espectador* quedará como testigo excepcional de su España y de su tiempo, como un escritor cuya "ansia infinita de permanencia" le hace trascender todos los límites de su circunstancia humana.

SEXTA PARTE

XIII

LA UNIDAD VITAL DEL PENSAMIENTO DE AMÉRICO CASTRO Y SU SIGNIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA*

*“... esa gran realidad española
que nos gobierna a todos...”*

JUAN MARAGALL

En la gran tradición historiográfica moderna se observa la misma ausencia de los españoles que en la historia de la ciencia: desde Mariana hasta fines del siglo pasado los historiadores españoles no logran trascender las fronteras del castellano. El paralelismo entre historiografía y ciencia, así como el de la respectiva ausencia española, se comprende puesto que el espíritu propiamente "moderno" las informa sólo desde principios del siglo XVII: antes de 1600 la obra científica e historiográfica de los españoles está presente en la Europa trans-pirenaica, Pero, los intelectuales españoles "disienten" (como decía Antonio Machado) ante el giro decisivo del siglo XVII y se ven obligados a no participar activamente en la creación de la ciencia y de la historiografía moderna. Un siglo más tarde, la generación del P. Feijóo intentó realizar simultáneamente la incorporación hispánica a la obra común de los hombres de ciencia y de los historiadores de la Europa occidental. Sin embargo, a pesar del gran trabajo de los eruditos españoles del siglo XVIII, en la historiografía trans-pirenaica no se llegó a sentir (con agrado por parte de muchos) la presencia de España. De ahí que Guizot estuviera hasta cierto punto

justificado al afirmar que podía explicarse la historia de la civilización europea sin necesidad de tomar en cuenta el "factor España": el historiador protestante, dejando de lado su manifiesta tesis partidaria, interpretaba el "vacío" historiográfico como una ausencia real histórica (1). En el siglo XIX (recuérdese que Balmes, por ejemplo, "respiraba por la herida" causada por Guizot) se reanudó la tarea erudita emprendida por los neoclásicos, pero los historiadores españoles no estuvieron "a la altura" de los tiempos ni en su metodología instrumental ni en su filosofía. La inestabilidad política tuvo, desde luego, efectos paralizadores sobre el trabajo historiográfico: no tanto por la falta de continuidad o por los riesgos posibles y la carencia de protección estatal como por la verdadera confusión ideológica y la "tibieza" emocional de muchos intelectuales. Además, casi todos los historiadores eran políticos, lo cual no es una desventaja para la creación historiográfica, pero su condición política les impedía adquirir la formación técnica y la sustentación filosófica de los grandes historiadores trans-pirenaicos. El fin de siglo vio, en cambio, la "aparición" en España de la ciencia y de la historiografía modernas: los trabajos de historiadores como Menéndez Pidal e Hinojosa tenían el mismo carácter de novedad hispánica para los demás países de Occidente que la obra de Cajal. Desde entonces ha habido algunas contribuciones respetables a la ciencia (Blas Cabrera, Catalán; los discípulos de Cajal) y las disciplinas historiográficas han tenido su gran medio siglo de oro en España.

Sin embargo, el esplendor técnico de la historiografía, española contemporánea no había resultado en la aparición de una visión de conjunto de la historia hispánica ni había determinado la formulación de un pensamiento historiográfico de significación internacional. Los historiadores españoles, casi todos serios especialistas, aspiraban lógicamente, como los científicos seguidores de Cajal, a darse a conocer y a hacerse respetar en el mundo trans-pirenaico por sus métodos y por su

parecido intelectual con sus colegas germánicos. Su afán "nacionalista" (mostrar que los españoles no eran inferiores) les hacía aferrarse al positivismo (tan necesario técnicamente entonces y hoy en España) como al manto simbólico de la consagración y de la respetabilidad científicas. Eran, como algunos de sus antecesores del siglo XVIII, "extranjeros en su patria": veían a España desde fuera, en vez de desde dentro de sí mismos. No podían percibir, por lo tanto, las posibilidades que habían abierto para la historiografía hispánica las obras y las intuiciones poderosas de Ganivet y de Unamuno ("gran intuidor de la realidad hispánica", para A. Castro): porque estos dos escritores, sin ser historiadores profesionales, habían adoptado una actitud profundamente original (y muy "avanzada" en la historiografía contemporánea) ante la historia de España. En primer lugar, el historiador español, sentían ellos, tenía que afirmar la autonomía intelectual del objeto de su historia, España ("la hispanidad, una categoría histórica", decía Unamuno), desechando todo complejo de inferioridad temática respecto a sus colegas trans-pirenaicos. Además, Unamuno y Ganivet practicaban lo que podría denominarse "introspección histórica": *De quoi l'histoire s'est-elle faite, sinon de moi? De quoi l'histoire se referait-elle, se raconterait-elle, sinon de moi?*, parecían decir ellos también, siguiendo a Michelet (2). El efecto de la actitud de Ganivet y de Unamuno no podía hacerse sentir lógicamente hasta mucho más tarde, puesto que era una idea innovadora para la historiografía y sobre todo tenía un aire "sospechoso", dados sus evidentes orígenes románticos. La actividad intelectual española estaba además dominada por Ortega y Gasset que empezaba a exponer su propio y opuesto pensamiento historiológico: el hombre ha de conocerse a sí mismo en la historia. Pero, esto resultó a la larga tan fecundo como el método introspectivo de Unamuno y de Ganivet ya que fué su feliz complemento: la nueva historiografía hispánica, "en ciernes" entonces, necesitaba una sustentación filosófica y una gran amplitud de horizonte intelectual.

Hacia 1925 Ortega orientó, en particular, la atención del pensamiento historiográfico español a la obra y el camino de Dilthey, en forma semejante a como un siglo antes, entre 1820 y 1830, Víctor Cousin (filósofo inferior a Ortega, pero de parecida resonancia social y extendida influencia) hizo descubrir a los historiadores franceses la filosofía de Herder y de Vico (3).

En 1948, al medio siglo del simbólico año español, apareció la obra de Américo Castro, *España en su historia*, verdadera cima de la historiografía moderna hispánica. En ella, como en toda gran creación original, habían confluído elementos diversos: la metodología externa de Menéndez Pidal, la pasión y la introspección de Unamuno y la orientación filosófica iniciada por Ortega y Gasset. La segunda versión de esta obra, *La realidad histórica de España*, México, 1954, muestra además que en ella no sólo aparece la primera visión general de la historia hispánica, sino igualmente la primera historiología española de significación universal. Su trascendencia se manifiesta visiblemente en la rapidez de las traducciones a las demás lenguas occidentales, determinadas no tanto por el tema en sí como por la potente originalidad (de raíz vital hispánica) del pensamiento historiográfico e historiológico de Américo Castro. Y es posible que algún historiador de país o idioma transpirenaico sienta, en este momento, ante el libro de Américo Castro, una sorpresa semejante a la del venerable Albert von Kölliker frente al joven Cajal. Incluso mayor, porque el histólogo español aportaba datos fácilmente comprobables y que no podían herir "esencialidades" nacionales ya que se referían a la estructura del sistema nervioso. Américo Castro en cambio expone la significación universal y valiosa de la historia de España y esto lo sustenta con una filosofía sistemática de las estructuras nacionales y culturales, que él denomina hispánicamente "moradas vitales". En este trabajo vamos a concentrar nuestra atención sobre el pensamiento historiográfico e historiológico de Américo Castro,

ya que en sí mismo constituye una de las grandes creaciones intelectuales y literarias (poéticas deberíamos decir) del siglo XX español. La publicación de *España en su historia* (1948) motivó reseñas importantes de autorizados especialistas y artículos de lectores de gran prestigio intelectual, constituyéndose así una considerable bibliografía en torno a la obra de Américo Castro: sin embargo, aparte de que algunos eruditos consideraron sólo aspectos parciales y concretos de la obra, no se ha señalado todavía la unidad vital y la significación historiográfica del pensamiento del autor de *La realidad histórica de España*.

Ha de afirmarse ante todo que en el proceso ideológico de Américo Castro no ha habido, pese a las apariencias contrarias, y hasta pese a lo que él mismo parece dar a entender, un corte o rompimiento entre sus trabajos posteriores a 1936 y su obra anterior. Conviene tener presente que la originalidad historiográfica de Américo Castro reside sobre todo en el impulso vital que le permite recrear el dramatismo interno del pasado español y de sus hombres más representativos: esta capacidad de vivificación histórica no se puede adquirir súbitamente, sino que es expresión de una consistencia personal a lo largo de toda una vida de trabajo. Desde el principio de su actividad intelectual ha dominado en Américo Castro el afán por encontrar el principio orgánico de la historia española, aspirando siempre a ordenar lo externamente heterogéneo y lo supuestamente contradictorio. En todos sus escritos, incluso en las eruditas reseñas de la *RFE* (antes de 1936), se manifestaba en el estilo de Américo Castro la presencia de esa tensión impulsiva, disparada hacia la entraña histórica de España. De ahí que no pueda hablarse de una conversión intelectual en su caso ya que se trata más bien de una intensa acentuación de ciertas ideas anteriores a 1936 y de una concentración en su tarea historiográfica de todas sus energías, antes dedicadas parcialmente a diversas actividades públicas y estatales. Ha habido, desde luego, en la vida de Américo Castro y en la historia de su

pensamiento un momento semejante al del "relámpago de julio" (1830) de Jules Michelet: la guerra de 1936-1939 hizo sentir al historiador español, agónicamente, la confirmación de su idea sobre la peculiaridad dramática de la historia de España. "No habrá paz para nosotros... Cada raza, su sino": estas palabras de 1927 habían resultado proféticas. Pero, en medio de la tragedia española Américo Castro supo hallar un fondo de esperanza y una fuente de comprensión vital: así, el historiador español ha elevado en catorce años de esfuerzo continuo —sin que le pudieran quitar el "dolorido sentir" de su conciencia hispánica— el gran edificio historiográfico de lo que él tan acertadamente ha llamado la "morada vital española" (4).

"Un factor esencial de la historia que se escribe es la postura vital del historiador dentro del tiempo en que escribe" (pág. 21): al declarar así, indirectamente, que su interpretación de la historia hispánica revela fielmente su propia "postura vital", marca también Américo Castro la originalidad de su pensamiento historiográfico. Porque, en contraste con los historiadores positivistas y sus continuadores hispánicos, Américo Castro encuentra en su misma vida y en la vida española de su tiempo la clave de la historia de España: él ha sentido que para conocer el pasado es menester haber vivido intensamente el presente. Y no se trata, además, en su caso de un previo principio teórico, como el de los historiadores franceses que lo mantienen actualmente como una norma pedagógica ("comprometerse para conocer"): Américo Castro ha participado en la vida pública española del siglo XX guiado ante todo por un apasionado afán de contribuir a la creación de una "nueva" España y no simplemente por el deseo de adquirir experiencia para su trabajo historiográfico. Como otros hombres representativos de España, en diversas épocas de su historia, Américo Castro había orientado su acción intelectual a conseguir reformas institucionales y "a abrir puerta franca" (como pedía Juan Valera en 1868) a la cultura trans-pirenaica. De ahí

que Américo Castro se sintiera vitalmente enlazado a los intelectuales reformadores del pasado español que habían hecho de la historia ideológica de España un continuo muro de las lamentaciones : "Fatal extiende / su frontera insaciable el vasto muro", así parecía recoger su eco secular el poeta contemporáneo.

La generación de Américo Castro había abierto una brecha considerable en esa muralla aparentemente impenetrable, pero, desde antes de 1936, y más agudamente tras la guerra española, el historiador español había conocido la "melancolía" del liberal español a que se había referido, dolorida y sarcásticamente, Larra un siglo antes. Sin embargo, en la vida y en el pensamiento de Américo Castro no ha predominado la secular lamentación hispánica, ya que ha dedicado con la misma energía sus esfuerzos intelectuales a dar a conocer y a propagar los valores culturales de la historia hispánica. Por eso, Américo Castro, que ha sido uno de los mejores "defensores" de la España histórica en la Europa trans-pirenaica y en las dos Américas, se ha sentido también unido a los hombres del pasado hispánico que han hecho de la hipotética muralla defensiva una atalaya privilegiada y un signo del carácter "escogido" de España. Su obra *La realidad histórica de España* no es, sin embargo, una nueva "España defendida", ya que la actitud de Américo Castro supera tanto la posición apologista como la tradicional lamentación de la minoría reformadora: según él, la historia de España es precisamente la coexistencia dramática de los dos "bandos" y la dualidad de su actitud ante el "muro" aludido pierde así su apariencia superficial de impotente contradicción. Al cobrar conciencia de la afinidad de su postura vital con la de los seculares "fronteros" de la España histórica, "gemidores" o "defensores", Américo Castro ha encontrado su propia libertad de historiador y ha dado una nueva y sólida sustentación a la historia de España: "su explicación de la hispanidad es una función de su hispanismo" (pág. 38), pero esta explicación se trasmuta en la obra de

Américo Castro en una filosofía historiológica de sentido universal. La originaria situación "fronteriza" del historiador español queda trascendida y se transforma en un fecundo lugar de acceso a la realidad histórica del hombre.

"La historia de un pueblo no puede construirse según patrones universales y abstractos" (pág. 598): así señala Américo Castro su oposición a las historias nacionales de carácter genérico y a las filosofías de la historia que engloban abstractamente países y épocas distantes o diferentes. Ya en 1929 había escrito Américo Castro: "Los conceptos con que suele hacerse nuestra historia literaria no fueron forjados en las fraguas hispanas como brote de las realidades de esta civilización" (*Santa Teresa y otros ensayos*, pág. 12). Un cuarto de siglo más tarde, tras haber explorado las posibles vías de acceso a la entraña histórica de España, Américo Castro indica el único camino fecundo: "al querer historiar el vivir de un pueblo [es preciso] oír a quienes se sintieron vivir" (págs. 53-54). Ahora bien, "el historiador nada puede hacer si el pueblo mismo no ha expresado su conciencia de estar existiendo como tal pueblo" (pág. 8). Cada pueblo histórico se caracteriza por el "funcionamiento interior" de una "invariante" y sin ésta el historiador no puede articular su historia de Roma, por ejemplo, como "romana". Dicha invariante se revela particularmente en los testimonios de los hombres representativos de una historia respecto a su propia situación vital: "la autognosis hace perceptibles las estructuras particulares" (pág. 46). Se impone, por lo tanto, la búsqueda de esta "conciencia del propio vivir": tarea relativamente fácil en el caso de España puesto que los juicios de los españoles sobre ellos mismos (tanto los de los "gemidores" como los de los "defensores") forman un continuo "Corpus" documental. Estos textos "autobiográficos" deben completarse además con abundantes documentos literarios, llegándose así a establecer la relación "entre las formas de expresión íntima y la estructura objetiva de la sociedad"

(página 88). Por otra parte, la autognosis secular no sólo transparenta la estructura interna de la vida hispánica, sino que es en sí misma su contribución histórica de más valioso sentido universal: "El rigor usado por otros hombres para penetrar en el problema del ser y de la articulación racional del mundo se volvió para el español en el impulso expresivo de su conciencia de estar, de existir en el mundo" (pág. 16). La historia española, en su doble faz de "estela valiosa" (pág. 11) y de "drama oprimente" (pág. 13), adquiriría pues alto rango de categoría autónoma de la cultura universal: la secular introspección del español dejaba de ser la expresión de una dramática impotencia o de un arrojo desmedido y aparecía como la previa realidad vital de un nuevo método para el conocimiento de lo humano. "En esa expresión de la vivencia del propio existir yacía... la posibilidad de llegar a la noción de la vida del hombre, de lo que en él no es biología" (pág. 59): este debió de ser un momento de intenso dramatismo en la formulación del pensamiento historiográfico de Américo Castro y en la plasmación final de su historiología. Al enlazar sintéticamente su vivencia, su con-vivencia más bien, de la historia hispánica con la filosofía de Dilthey —hacia el cual se habían orientado "hispánicamente" los pensadores españoles, motivados por afinidades electivas seculares—, el historiador español encontraba la clave valorativa del "vivir-desviviéndose" de su nación.

La supuesta ausencia de España en el mundo trans-pirenaico, e incluso el aludido vacío historiográfico, quedaba explicada y justificada históricamente, puesto que los españoles habían vertido toda su energía vital en la creación "personal" en vez de encauzarla hacia la producción de "cosas" objetivas (técnica, ciencia, economía, la misma historiografía nacional): "puede haber formas de arte y de vida altísimas basadas justamente en un radical y angustiado problematismo" (pág. 35). El mundo histórico occidental quedaba así estructurado no en torno a España como centro, a semejanza de la visión galo-céntrica de la historia

hecha por franceses, sino a través de España, como una viva entraña de percepción histórica.

¿Y no es acaso también *La realidad histórica de España* una de las obras magnas de la gran tradición historiográfica europea, la autognosis de una profunda conciencia occidental? Pero, sobre todo el pensamiento historiológico de Américo Castro es la acabada manifestación de la "morada vital" hispánica: al dejar de lado los modos y datos de la historiografía tradicional y al buscar aquellos testimonios que revelan al "hombre esencial", llega a "escribir la historia de un pueblo [el suyo] casi como una confesión" (pág. 61). De ahí que al penetrar en el ámbito espiritual de *La realidad histórica de España* se sienta la presencia simultánea del dinamismo dramático de la ideación unamunesca y la profunda unidad "velazqueña" (tan esencialmente hispánica según Américo Castro) del autor y su propia creación.

El problema de los orígenes de la "morada vital" hispánica tiene necesariamente una importancia decisiva en el sistema historiográfico de Américo Castro: la determinación de las causas determinantes y corroboradoras de la "invariante" histórica española ocupa por lo tanto mayor espacio en la obra de 1954 que en la de 1948. Américo Castro ha estudiado ahora la cuestión de los visigodos, afirmando su no-hispanidad, y ha precisado en consecuencia su concepto del "español": "parto de la evidencia de no hallarse situados los habitantes de la Península, con anterioridad a la invasión musulmana, en la mansión de vida manifiesta, como conciencia hispana, desde el año 1000 hasta hoy" (pág. 62). Con esta actitud del historiador español se ha mostrado de acuerdo recientemente Ortega y Gasset, al declarar que no puede "correr la aventura de llamar en serio «español» a cualquiera que nace en el territorio peninsular". Es por lo tanto de esperar que el afán de exactitud histórica de Américo Castro acabe por transformar la terminología historiográfica "española, no obstante las naturales resistencias de

algunos eruditos y de muchos publicistas aficionados al empleo de expresiones como "los españoles del paleolítico inferior". Por otra parte, puede afirmarse que la fecha del nacimiento histórico del español sugerida por Américo Castro (principios del siglo XI) —que ha aceptado también Ortega y Gasset (España nace "en el friso de los siglos décimo y undécimo")—, posee los sólidos fundamentos de la verosimilitud historiográfica (5). Porque, en efecto, para Américo Castro hacia el año mil el hombre hispano-cristiano aparece históricamente en una "morada vital" producto de la convivencia de las tres "razas": e indudablemente es acertada en lo esencial la interpretación de Américo Castro, aunque puedan aportar los arabistas modificaciones parciales de aspectos concretos. Pero, en la versión de 1954, Américo Castro marca también las diferencias entre musulmanes y cristianos: "aunque el hispano-cristiano y el musulmán coincidiesen en mantener en compacta unión la conciencia de su persona y del mundo en torno, hubo en cambio una decisiva diferencia; la dirección de su interés vital incitaba al árabe a verterse en el objeto exterior a él... En el español, la dirección del dinamismo vital fue del objeto a la persona..." (pág. 247). En cuanto a los hispanos-hebreos, Américo Castro expone ahora con mayor amplitud que en 1948, "cómo se enlazaron con la historia española y cómo afectaron la estructura y funcionamiento de la morada vital de los hispanos" (pág. 442). Desde principios del siglo XV "empieza a mostrarse un estado de ánimo [entre los judíos] que... llega a ser consubstancial con la vida española en los siglos XVI y XVII" (página 537). En particular, las circunstancias opresivas de la vida de los conversos determinaron que el "estilo desesperado de tradición judaica" adquiriera una nueva intensidad y se transformara "en forma expresiva para muchos cristianos" (pág. 542). Aunque, por otra parte, "la industriosisidad de los conversos quedó tan fuera de la morada vital de los cristianos viejos como lo había estado antes la casta judía respecto a la cristiana" (pág. 542). Se trató, pues, en

este caso no tanto de una "hebreización" de los hispano-cristianos como de una acentuación "hebreizante" de algunos de los rasgos seculares de la morada vital española. Así, el "injerto" de los conversos dio nuevo vigor a la autognosis nacional y a la inclinación por el conocimiento introspectivo del hombre: ¿no sería, en este sentido, Santa Teresa (de ascendencia hebrea) la persona más valiosamente representativa de esa nueva España, ya total y definitivamente "hominista"? (6).

No hay duda de que Américo Castro ha logrado recrear magistralmente la realidad íntima de tantas grandes figuras españolas de origen hebreo, dando a sus obras más o menos "abstractas" hasta ahora (piénsese en Vives) su auténtico sentido vital. Y queremos señalar también a este respecto que en Américo Castro no se ha producido tampoco una súbita conversión a una supuesta (y previa a su obra) tesis hebraizante: antes de 1936, en las páginas de la *RFE*, por ejemplo, había apuntado su propósito de estudiar detenidamente la función histórica de los conversos en la vida española. El análisis de los efectos de la convivencia de las tres "razas" respondía lógicamente a los afanes de toda una vida de trabajo dedicada a hacer perceptible "la coherencia vital de la realidad española". Por eso, puede decirse que en *La realidad histórica de España* Américo Castro ha alcanzado la cima historiográfica soñada por Michelet: lo que éste llamaba la *résurrection de la vie intégrale dans ses organismes intérieurs et profonds*. De ahí que pueda afirmarse que la historia española (se esté o no de acuerdo con las tesis de Américo Castro, historiográficas e historiológicas) ha cambiado radicalmente desde 1948: con *España en su historia* y con *La realidad histórica de España* la historiografía española se ha situado en una "altura" universal. En esas obras de tono "épico" y de impulso creador verdaderamente "poético", Américo Castro ha realizado una gran "salvación" de España. Una empresa semejante, una creación de tal magnitud procede siempre del alma y del corazón de un hombre: *Mon oeuvre était pour moi (plus*

qu'un livre) la voix de l'âme. Elle m'a fait et a fait ma vie, las palabras de Michelet al completar su historia nacional también podrían adscribirse a Américo Castro (7).

XIV

PEDRO SALINAS Y LOS VALORES HUMANOS DE LA LITERATURA HISPÁNICA

En su libro sobre la poesía de Rubén Darío mantenía Pedro Salinas, siguiendo corrientes literarias muy representativas de nuestro siglo, que en un gran poeta existía, siempre un "tema vital", una "preocupación obsesiva", que daba unidad a sus diversas creaciones. Esta teoría, reveladora, además de la propia conciencia unitaria del poeta español, se puede aplicar a sus escritos en prosa, y particularmente a los ensayos dedicados a la literatura de lengua castellana. De la lectura de éstos se desprende visiblemente el afán motivador de la interpretación literaria de Pedro Salinas: el de hacer resaltar los valores humanos de autores y obras de lengua castellana. Por "valores humanos"—expresión que Salinas empleaba frecuentemente en sus cursos universitarios— entendía el ensayista español tanto las visiones singulares del hombre propias de los grandes escritores hispánicos como su pertinencia actual para la vida del lector. "Lo que debemos a Don Quijote" y "Don Quijote en presente" son títulos simbólicos del propósito evaluador y de la orientación actualizadora que informan constantemente la tarea crítica de Salinas. Funciones inseparables que llevan al escritor español, para poder estimar adecuadamente su patrimonio literario y para saber enlazarlo con las necesidades vitales contemporáneas, a trascender los límites de su cultura nacional y a absorber el espíritu de nuestro tiempo. "La literatura de España y de la América de lengua castellana está por descubrir y sólo la descubrirán críticos universalizados", hubiera podido decir Salinas, parafraseando el famoso grito unamuneco.

Descubrimiento para las demás naciones, y también para el mundo hispánico: porque el método propuesto y practicado por Salinas

beneficiaría, ante todo, a los lectores de lengua castellana al facilitarles la vivencia genérica humana de su herencia literaria. El crítico hispánico tenía que dominar, en sí mismo y en su presentación de obras y autores de lengua castellana, el "monstruoso Narciso" de la pasión nacional, "que sólo se afana en buscar espejos en que adorarse, y echa mano de la literatura, porque todos le parecen pocos". En contraste con la ignorancia de las letras hispánicas, manifiesta en tantos textos escolares y trabajos eruditos de otros países, el crítico de lengua castellana debía evitar el orgullo nacionalista, sobre todo al intentar la defensa de su literatura. La única acción defensiva eficaz es, según Salinas, la de hacer accesibles las obras maestras de la lengua castellana al público universal. De ahí que Salinas se esforzara apasionadamente en "defender" la literatura hispánica mediante la auténtica divulgación de sus perennes valores humanos —esa operación divulgadora que, como decía acertadamente Matthew Arnold, caracteriza al gran humanista.

El afán divulgador de Salinas estaba además sustentado en su íntima necesidad de compartir con el prójimo su entusiasmo vital y su capacidad de admirar. El poeta español, al hablar de la literatura de España y de la América de lengua castellana, tenía que "segregar esa fuerza de generosidad vital que es la admiración" (como él decía al referirse a Fray Luis de Granada). El contacto repetido con las obras literarias no había producido en él ese efecto embotador de la sensibilidad que amenaza a cualquier tarea habitual. Muy al contrario, porque en Salinas, la habituación es una fuente de decantaciones esenciales y de depuración trascendente: en él se mantenía vivo el joven impulso cognoscitivo y la avidez primera. La lectura y el comentario docente era, para Salinas, la obligada y fecunda vía de acceso universal a la literatura de lengua castellana, puesto que día a día las obras estudiadas iban entregando sus secretos vitales, en justa retribución a la renovada entrega del poeta. Esta actitud de Salinas ante la literatura no es, claro

está, una consecuencia puramente volitiva de su teoría crítica, puesto que en ella se expresaba su temperamento personal, su continuo "pasma" (para emplear un término suyo) ante la "maravilla del mundo". Por eso, Salinas habría podido decir que no hay crítica literaria fundada en el "desengaño": los críticos tristes, como los eruditos cerrados a los aires de fuera, no pueden nunca apresar la significación universal, el sentido vital, de una creación humana. Pero, al mismo tiempo, Salinas predicaba el ejercicio intelectual de la castellana "voluntad placentera", en el crítico de la literatura como en cualquier persona: el goce de la plenitud de la vida está también en nuestras manos, es integrante necesario de toda completa educación del hombre. Y, volviendo a la función imprescindible de la costumbre, Salinas apuntaba al crítico literario y más aún al profesor de literatura su deber pedagógico: acostumbrar a admirar, a gozar realizando siempre lo más universal de una obra literaria.

Porque, en efecto, para Salinas la explicación admirativa ha de elevarse siempre, para serlo realmente, al más alto nivel, a la cima del espíritu humano: la lectura de un texto literario debe situarse siempre en "la línea de elevación del alto trascendente". Trascendencia de la obra literaria hispánica que, en este caso, equivale también a acceso, a comunicabilidad.

"Y la literatura, si ha de ser algo grande, tiene que ser... un trabajo de integración", escribía Unamuno en una carta a principios del siglo. En la misma epístola justificaba su concepto de la literatura al declarar que ésta "no es una especialidad", respaldándose en el concepto de Goethe, "atento a todo, abierto a todas las grandes corrientes del pensamiento humano". Aunque estas palabras de Unamuno pertenecían al documento privado mencionado —y no podían por lo tanto ser conocidas del joven Salinas—, condensaban las innovadoras ideas literarias de sus numerosos ensayos y marcaban la transformación contemporánea de la literatura española. La crítica literaria de Unamuno, ejercida además en

la prensa diaria, era un consistente ejercicio de proyección actual y análisis universalizador. Ahí encontraba, pues, el joven escritor madrileño la nueva norma de accesibilidad, que él buscaba, para la interpretación de las letras de lengua castellana. En otro escritor de la generación del 98, en Azorín, había también una manifiesta voluntad de transmisión de la literatura hispánica, visible en su serena prosa mediadora y sobre todo en su identificación emocional (el "sinfronismo" de que hablaba Ortega en su ensayo sobre *Un Pueblecito*) con los autores pretéritos: las *puissances de sympathie*, que caracterizan al crítico creador, según Albert Thibaudet, se daban plenamente en Azorín, aplicadas por él a la casi totalidad de los autores españoles de valor universal.

¿No sentía acaso Azorín, como Vladimir Korolenko (1853-1921), que su auténtica patria era, más que su país, su literatura nacional? En Salinas se daba igualmente esta conciencia patrimonial de la literatura, este sentimiento de arraigo espiritual en un solar literario, en un *más allá* de la lengua castellana. Conciencia y sentimiento que no se oponían a su afán universalizador, sino que lo reforzaban: los valores humanos de la literatura de lengua castellana quedaban así desvinculados del orgullo nacionalista y del localismo histórico. Salinas iba además a incorporarse al conjunto de discípulos de don Ramón Menéndez Pidal —el gran universitario de la generación del 98— que aspiraban a estudiar la literatura española con métodos modernos, con técnica especializada, y a difundir su conocimiento mediante trabajos y publicaciones de carácter científico. La historia literaria era, para ellos, una "especialidad", sin duda alguna, mas Salinas sabía que el adoptar una disciplina rigurosa de fidelidad textual y de exactitud histórica no estaba necesariamente en contradicción con el impulso ampliador y vitalizado! de Unamuno, ni con la viva evocación de la sensibilidad azorinesca. Las ventajas de las nuevas técnicas de interpretación, para la difusión universal de la literatura de

lengua castellana, se evidenciaban en el nuevo interés de los universitarios trans-pirenaicos por las obras hispánicas. Para Salinas el camino de la crítica literaria estaba, por lo tanto, lógicamente ligado a la docencia universitaria, puesto que sólo en esa vía y en ese terreno podía llegarse a una organización, con sentido y alcance universal, de la literatura hispánica. Sin embargo, gracias a su amistad con jóvenes poetas y con críticos como Ricardo Baeza (1890-1956) —en cuya tertulia, "en una pensión de la casa árabe de la calle de Campomanes", según recuerda Gómez de la Serna, conoció Pedro Salinas a muchos literatos de su generación, o Enrique Díez Canedo (1879-1944) Salinas adquirió una experiencia indispensable para la interpretación de la literatura: la vivencia espontánea de las obras literarias del día, o del pasado, la manifestación apasionada y autónoma del gusto personal, e incluso las preferencias arbitrarias de los últimos esnobs. Es verdad que Salinas aspiraba entonces —como lo muestran sus versos de 1911 en la revista de Gómez de la Serna, *Prometeo*—, a ser exclusivamente poeta, pero conviene tener presente esta fase de su formación intelectual y de su aprendizaje literario. La rehabilitación de la crítica literaria, que pedía Salinas en sus conferencias antillanas del año 1948, sólo podía realizarse en el ámbito de la universidad, mediante la lectura de los clásicos: para el poeta español eran, pues, vanas todas las lamentaciones hispánicas sobre la ausencia o la superficialidad de la crítica literaria, e inútiles los esfuerzos de hacerla surgir por medio de revistas más o menos agresivas. Sólo hay una solución al problema, muy clara y asequible: la renovación y el afianzamiento de la enseñanza universitaria de la literatura. Por eso, Salinas aspiró siempre a elaborar un nuevo tipo de crítica que combinara la precisión informativa y el rigor universitario de Menéndez Pidal y de su escuela filológica con la proyección trascendente de Unamuno y con la sensibilidad recreadora de Azorín. Al mismo tiempo la frecuentación de grupos de escritores como el de Baeza, o el de Díez Canedo, y más tarde

el de Juan Ramón Jiménez, contrapesó en Salinas la tendencia natural de los universitarios a enfocar retrospectivamente la literatura, y le ayudó a mantenerse en la actitud normal del escritor creador: la de juzgar las obras pretéritas, por clásicas que sean, en función de sus propias intenciones creadoras y de las necesidades espirituales del hombre actual. Debe recordarse, por otra parte, que en la España del siglo xx — por lo menos entre 1900 y 1936— se ha dado una originalísima síntesis de pensamiento universitario y literatura viva. De ahí que grandes maestros como Menéndez Pidal y Américo Castro acogieran siempre cordialmente a los nuevos escritores y a las nuevas tendencias literarias. Precisamente la carrera universitaria de Pedro Salinas se inició en 1914, al ser enviado como lector de español a la Sorbona parisina por los maestros citados, que dirigieron "el movimiento de expansión de la cultura española en el extranjero" (según lo calificaba Ángel del Río). La estancia en París entre 1914 y 1917, reafirmó en Salinas su afinidad por la crítica literaria francesa y acentuó su voluntad de encontrar formas y métodos de accesibilidad para la literatura de lengua castellana (1). Francia ofrecía al joven escritor el ejemplo permanente de su capacidad de transmisión y de selección de los valores humanos de sus grandes obras literarias, y Salinas no dejaría ya nunca de tener siempre presente como un modelo expositivo y como un ideal de difusión esas virtudes — que a veces se tornan pecados de estrecho nacionalismo—, de la cultura hermana. Quizá se puede imaginar al joven Salinas diciéndose a sí mismo: "¡Hay que rescatar al *hombre* de entre las manos monopolizadoras de los franceses!" Pero, Salinas no ocultaba su sincero entusiasmo por la literatura francesa, ni sentía que este simbólico "afrancesamiento" podía menoscabar su inescapable condición de español. Como Ortega y Gasset pensaba probablemente Salinas que el único medio de evitar los efectos seculares del complejo español de inferioridad respecto a Francia, era gozar plenamente de la I literatura francesa. Es más, Salinas, en

contraste con la progresiva germanización estilística de muchos intelectuales españoles (pero no de Ortega), no fue atraído por Alemania, aunque respetó y utilizó las grandes obras de su filología y de su historiografía literaria. En Francia, Salinas encontró además a un grupo de jóvenes hispanistas que eran también escritores incipientes —en particular Jean Cassou y Mathilde Pomés—, y que por su pertenencia a un mundo propiamente literario la permitieron equilibrar el posible peso en su formación crítica de los maestros universitarios franceses, cerrados entonces excesivamente a lo contemporáneo. Al mismo tiempo, Salinas trabajaba en su tesis doctoral sobre los ilustradores del Quijote —inspirada quizá por el profesor de Madrid, Andrés Ovejero—, reveladora de su gusto por las artes plásticas. Su afición a la pintura respondía sobre todo a su espontáneo deseo de ampliar y de enriquecer su capacidad receptiva de cultura y experiencia vital. "El hombre se aproxima más a su totalidad", según decía en el estudio dedicado a Darío, cuando logra *trasvivirse* en las creaciones del arte y de la literatura. Por eso Salinas concebía la crítica literaria como una operación multiplicadora de nuestras vidas, que el escritor comentador sólo puede realizar si posee él mismo una sensibilidad resonadora. No se trata, por lo tanto, de combinar métodos instrumentales de orden diverso, sino más bien de vivir unitaria y totalmente la obra estudiada. *Il faut s'assimiler une oeuvre pour la bien exprimer* el principio de interpretación predicado por Baudelaire es también el de Salinas, que busca siempre al hombre "entero" en la creación literaria.

Después de doctorarse en 1916 con la tesis citada, Salinas permaneció aún un año en "París, preparándose para las oposiciones a una cátedra de literatura española. En 1918, al ganar las oposiciones, optó por la Universidad de Sevilla, donde profesó activamente durante ocho años. Así recordaba, en 1929, un gran poeta español, alumno universitario de Pedro Salinas, los efectos de la estancia del joven crítico

en la capital andaluza: "En el año 1918 marcha Salinas a Sevilla. Con él van una inteligencia y una sensibilidad universales en la época actual, realizándose en un espíritu de la más pura estirpe castellana. Se diría Posean llegando entonces con aquel itálico modo, pero un Boscán que fuese un Garcilaso, con toda su aristocracia de cultura, gracia y pensamiento. Y su estancia en Sevilla es decisiva para la juventud sevillana que entonces comienza" (Luis Cernuda, *Revista de Occidente*, XXV). En sus años sevillanos Salinas escribe su primer libro de poemas, *Presagios* (1923) y publica sus primeros trabajos de interpretación literaria: un artículo en torno a Feijóo (1924), con motivo de la edición de su amigo A. Millares Cario, y un prólogo a su propia edición de Meléndez Valdés (1925). Un año más tarde, en 1926, aparece también su versión en "romance vulgar y lenguaje moderno" del *Poema de Mio Cid*. En el breve prólogo, Salinas explica su propósito: el poema cidiano tiene, por encima de todos sus valores filológicos e históricos, "un valor literario sustantivo y permanente". Pero el lector corriente encuentra difícil la lectura del poema, a pesar de las magníficas ediciones de Menéndez Pidal, a quien dedica Salinas su versión moderna. Y por eso se atreve el poeta "a ofrecer ahora esta versión popular en español moderno y en metro romance, con el propósito de acercar esta hermosa obra poética, noble, tranquila y sonriente a un crecido número de lectores". Sabe que el poema pierde así su autenticidad original, mas piensa "en lo que puede ir ganando, en la dilatación enorme de su campo de acción, de su posibilidad de ser leído, en la conquista, que acaso ahora pueda realizar, de gustos y sensibilidades antes inaccesibles". Finalmente considera que su tarea habrá sido útil con tal que la "virtud humana y poética de la obra" pueda llegar a ganar para el poema "un solo corazón más". Aquí tenemos el móvil permanente de la actividad universitaria de Salinas y de sus trabajos de historia y de crítica literaria: ganar corazones para la literatura española. Buscar los medios, los caminos de acceso a las obras

para los lectores corrientes, para los "puros" lectores. Es también significativo en ese aspecto su interés por los dos autores del siglo XVIII mencionados: Feijóo y Meléndez Valdés. Para Salinas, aquel siglo español presentaba precisamente el gran ejemplo del esfuerzo mediador, del cultivo metódico de la accesibilidad. Con aquellos escritores se siente en simpatía —a semejanza de Azorín y de los intelectuales reformadores del siglo XX—, pero, al mismo tiempo, marca la diferencia, la distancia que le separa de ellos: "el paralelismo de Feijóo con hoy es más bien paralelismo de actitud y de propósito". Le faltó "el sello de señorío que ponen al lenguaje los grandes escritores"; es la suya una forma útil de expresión, "pero poco alegre de su artístico ejercicio". De Meléndez Valdés dice, en la conclusión de su estudio: "...se nos presenta como un reformador de la poesía, movido por la idea de una misión que cumplir, antes que por la áspera y solitaria obediencia a la propia musa interna". Estos dos juicios valorativos muestran cómo en Salinas la historia literaria es también un ejercicio de crítica estética, de estimativa jerárquica. Sin embargo, Salinas insistía repetidamente en la necesidad de presentar el cuadro completo, con grandes y menores obras, de una literatura. Como ejemplo ilustrativo de esta actitud mencionemos la indignación de Salinas cuando dos jóvenes hispanistas —encargados de redactar para una enciclopedia unos cien artículos sobre autores hispánicos— le pidieron su parecer respecto a la lista provisional: "¡ Sehan olvidado ustedes de Campoamor!". Y es que para Salinas el primer deber del historiador de las letras hispánicas ha de ser la fidelidad a su totalidad, a su historia entera. ¿Cómo puede esta actitud concordar, podría preguntarse, con su afán por trascender las fronteras de la cultura de lengua castellana? Recordemos que en *Literatura española siglo XX*, Salinas comenta burlonamente algún notable verso, por su carencia de poesía, del buen don Ramón; pero en sus cursos universitarios Salinas indicaba como *hasta en Campoamor* se perciben las corrientes universales de una época, de su mundo histórico:

por ejemplo, el acercamiento de prosa y poesía. Es decir, que para Salinas la función del profesor universitario, del crítico literario universitario, es, a la vez, la de recoger una herencia y la de depurarla, la de establecer los orígenes de un movimiento literario y la de juzgarlo en vistas al futuro, en el plano universal de su "valor sustantivo y permanente".

Como en los países de lengua castellana es tan necesaria, la conciencia de una continuidad histórica, Salinas da importancia esencial a la trasmisión global de nuestras literaturas. Hablando del lenguaje ante los catedráticos y estudiantes de la Universidad de Puerto Rico, decía Salinas en 1914: "Deber de todo grupo histórico, de toda generación es la trasmisión enriquecida de su herencia". Esta "santa misión trasmisora" expresa su voluntad de universalización, su constante esfuerzo por tender puentes hacia el pasado y el presente de la literatura de lengua castellana.

La preocupación permanente de Salinas por fomentar la accesibilidad de la literatura de lengua castellana se revela asimismo en actividades y proyectos de un nuevo género de extensión universitaria. En primer lugar, su plan de edición triple de los clásicos de España, que contó primero con el aliento y el amparo de Menéndez Pidal, y que fue hecho ley más tarde (1936) por el gobierno español, gracias a las gestiones de Américo Castro. La guerra impidió que se llevara a cabo la gran empresa de publicación de los autores españoles, en tres clases de ediciones: la primera destinada sobre todo a los especialistas, es de carácter crítico, con gran aparato de notas y variantes, mientras la segunda y la tercera, conservando el mismo texto, se dirigen al estudiante y al lector general. Años más tarde, hacia 1939, Salinas pedía a algunos escritores y eruditos españoles —residentes fuera de España— que combinaran sus esfuerzos para hacer una edición manejable y asequible del *Quijote*: la casa editorial "Séneca" de México, dirigida por José

Bergamín, acogió el proyecto de Salinas, pero no lo realizó completamente. Antes de 1936, Salinas pudo, sin embargo, realizar otro de sus proyectos: el de publicar una revista informativa, para los hispanistas transpirenaicos y ultramarinos, que recogiera las novedades de la literatura actual. *Indice literario*, publicado entre 1932 y 1936, fue así un órgano de enlace universitario y en los trabajos de crítica de Salinas aparecidos allí (coleccionados muchos en *Literatura española siglo XX*) se manifestó visiblemente su propósito de facilitar el acceso de las nuevas obras, dejando de lado otros aspectos: de ahí que Salinas declarara que sólo los consideraba como trabajos iniciales e impersonales, cuando además que la revista era publicada por el Centro de Estudios Históricos madrileño. Y efectivamente, en el estilo mismo de esos trabajos se observa la voluntad de Salinas por expresarse en forma que podría denominarse "neoclásica", ya que tiende sobre todo a la comunicación precisa de las características más generales y más "objetivas" de las obras literarias examinadas. Por otra parte, aun después de 1936 —cuando el estilo de Salinas en la crítica literaria adquiere un nuevo carácter— persisten en sus ensayos las mismas normas de expresión asequible, de orientación difusiva.

Antes de 1936 Salinas concebía, pues, su función crítica como una *critique de soutien*, para emplear el término de Thibaudet, recordado acertadamente a propósito del poeta español por su amigo y compañero Guillermo de Torre. Sus ensayos se refieren casi todos "a amigos queridos, a compañeros de obra", según declaraba Salinas en el prefacio a *Literatura española siglo XX*. Misión de apoyo a la literatura coetánea, que Salinas considera también suya después de 1936, como se puede ver en las adiciones al libro citado. Mas, al salir de España en 1936, Salinas se alejaba geográficamente del mundo literario de lengua castellana, y extendía su *critique de soutien* al conjunto de la literatura hispánica. Por otra parte, entre 1936 y 1951, o sea entre los cuarenta y cinco y los

sesenta años de Pedro Salinas, su generación literaria española, está en el *poder* (empleando la terminología de Ortega), y no necesita ya la tarea de iluminación y difusión defensivas de los años anteriores. En esos quince años de residencia fuera de España —aunque no siempre fuera del "solar de la lengua"— Salinas siente más y más su compañerismo "de obra" con todos los grandes escritores españoles y latinoamericanos: a ellos dedica sus esfuerzos críticos, su trabajo de interpretación. Indudablemente, la gran obra crítica de Salinas se elabora en esos quince años (1936-1951), cuando el poeta se concentra en su trabajo personal y en sus cursos universitarios. Como en el caso de otras figuras españolas, el aislamiento del destierro y el abandono forzoso de sus actividades diversas —las administrativas del Centro de Estudios Históricos, donde era director de la sección de literatura, contemporánea, y de la Universidad Internacional de Santander, en la cual desempeñaba el puesto de secretario general— le llevan a crear su propia obra, a madurar serenamente sus ideas críticas y sus métodos de interpretación. A esos años corresponden las dos grandes obras de Salinas, en el campo de la crítica literaria: sus estudios de Jorge Manrique y de Rubén Darío. Con ellos Salinas se sitúa en el primer plano, en el alto nivel, de la gran crítica literaria de todos los tiempos. Aunque ha de tenerse muy presente que la obra crítica de Salinas no está sola en esos años: el magistral libro sobre Neruda de Amado Alonso, los nuevos trabajos de Dámaso Alonso, los estudios de María Rosa Lida, las grandes obras de Alfonso Reyes, la magna creación historiográfica de Américo Castro, testimonian todos que en nuestra época, en esos quince años y en los siguientes, la crítica y la historiografía literarias de lengua castellana han dado sus mejores frutos, la más rica cosecha de toda su historia. No ha de considerarse, ahora, el sistema conceptual de Salinas en los dos libros mencionados, ya que merece por sí solo una detenida exposición, intentada en cierta medida, por el joven hispanista alemán Horst Baader en su tesis doctoral sobre

Salinas. Entre otros aspectos, habría que considerar la elaboración del pensamiento crítico de Salinas y de su estilo en relación con su contacto con la crítica de lengua inglesa: desde 1936 —año de su traslado a los Estados Unidos de Norteamérica—, Salinas se interesa por la nueva crítica norteamericana e inglesa, aunque disiente de lo que él llamaba la "técnica ingenieril" aplicada a la literatura. No se siente inclinado a compartir totalmente la progresiva afición de algunos críticos norteamericanos a las nuevas sociologías, pero le interesa sumamente la aplicación del psicoanálisis a la literatura, realizada por Charles Baudoin y Gaston Bachelard. Salinas aprecia, sobre todo, los esfuerzos de síntesis totalista de la crítica de lengua inglesa, en particular los trabajos de interpretación de la poesía. Su estancia en los Estados Unidos fue así particularmente favorable para la creación de sus obras de interpretación literaria. El contacto con los estudiantes norteamericanos resultaba para Salinas un perenne *challenge*, en el sentido de Toynbee, para presentar los aspectos más universales y el sentido humano general de las obras literarias hispánicas. En Wellesley College (1936-1940), en la Universidad de Johns Hopkins (1940-1951), en Bryn Mawr College, en la Escuela Española de Verano de Middlebury College (donde profesó unos diez veranos), Salinas trató siempre de despertar en el estudiante, en el lector norteamericano, el sentimiento de la universalidad, de la pertinencia vital de la gran literatura hispánica. Hay que decirlo aunque la designación no le hubiera gustado: Salinas era uno de los máximos *pedagogos* de la enseñanza universitaria de la literatura en nuestro siglo. En Middlebury, por ejemplo, se observaba la gran capacidad de organización y de *presentación* de un curso de literatura que tenía Salinas: para los grupos más heterogéneos —constituidos a veces por unas doscientas personas, entre las cuales había muy novicios hispanistas y escritores o profesores destacados de España y de América— Salinas daba clases en que todo era pertinente para todos. Porque Salinas apuntaba siempre su atención

y la de sus oyentes a lo esencial, a lo sustantivo y permanente: a los valores humanos de la literatura española. Al concluir esta breve referencia a la actividad universitaria de Salinas en su destierro ha de señalarse particularmente su estancia en Puerto Rico, donde el poeta encontró de nuevo un ambiente hispánico: en los tres años (1943-1946) de su trabajo en la Universidad de Puerto Rico, Salinas escribió los dos libros citados, aparte de obras poéticas y de piezas de teatro. Fueron los años más fecundos, y más felices, de su residencia en tierras de América.

Si la función principal de la crítica literaria, en cualquier lengua, consiste en hacer sobrepasar al lector sus limitaciones particulares (de clase social o de nación o de actividad profesional) en la apreciación de una obra, puede afirmarse que Pedro Salinas cumplió ejemplarmente la misión del crítico. Porque, finalmente, Salinas aspiraba a hacer patentes los valores humanos de la literatura española por afán de integración universal: las grandes obras hispánicas podían así contribuir al nacimiento de una auténtica comunidad humana del espíritu.

NOTAS

PRÓLOGO

Las dos citas de Amado Alonso proceden de su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, segunda edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951, págs. 131 y 187, respectivamente. A él y a sus discípulos de la Argentina se debe la difusión de los conceptos y de la terminología (por ejemplo, "voluntad de estilo") de la estilística contemporánea: quiero aprovechar esta ocasión para dejar constancia de mi gratitud a aquel llorado maestro, que tanto "me orientó con sus consejos. La cita de Jovellanos se encuentra en el texto comentado más adelante. La de Unamuno en el volumen póstumo *De esto y de aquello*, IV, Buenos Aires, 1954, pág. 594. Se puede leer también en el tomo IV de las *Obras completas*, A. Aguado, Madrid, 1950, pág. 785: aunque la variante respecto al texto de Buenos Aires (Madrid : "O un camino que camina como es un río") debe ser un error, puesto que el profesor García Blanco (que ha preparado la serie *De esto y de aquello*) alude explícitamente a los numerosos yerros que contiene el texto [de los ensayos unamunianos de 1924 titulados "Alrededor del estilo"] incluido en las *Obras completas* (*De esto y de aquello*, IV, pág. 541). En el mismo volumen (pág. 550) dice Unamuno: "Porque el hombre que descubre el papel que Dios le asignó en la tragicomedia de la historia se descubre a sí mismo y halla su estilo". En un trabajo próximo sobre la teoría unamunesca del estilo estudiarnos el texto citado, mostrando cómo el Unamuno de 1924 contrasta con el de *En torno al casticismo*. Al redactar estas notas leemos el siguiente texto del poeta español Vicente Aleixandre: "Exactamente porque el estilo es el hombre, el estilo es el poeta. Quiere decirse que aquél no brota desde una *periférica voluntad* de arte, sino desde la misma representación del mundo impresa en la psique del creador" (*Mis poemas mejores*, Editorial Gredos,

Madrid, 1956, pág. 9). Quizá Aleixandre ha querido oponerse con las palabras citadas a toda imagen de la creación literaria como acto consciente, "desdoblado": pero es manifiesto que por "voluntad de estilo" no se entiende un impulso "periférico". Para la bibliografía en torno al ensayismo hispánico remitimos al artículo de Alfredo Carballo Picazo, "El ensayo como género literario: notas para su estudio en España", *Revista de Literatura*, 9-10 (1954), págs. 93-156. La antología de carácter escolar compilada por Pilar San Juan, *El ensayo hispánico*, Gredos, Madrid, 1954, presenta deficiencias lingüísticas (el estudio preliminar redactado en inglés contiene infinitas erratas) y bibliográficas que reducen considerablemente la utilidad del esbozo histórico presentado. El libro de Silvio Lima, *Ensaio sôbre a essência do ensaio*, Coimbra, 1944, define el ensayo como una actitud y no como un género literario. En el libro de Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlín, 1911, se encuentra una "meditación" sobre el ensayo: "Über Wesen und Form des Essays", págs. 3-39. También en el artículo de Max Bense, "Über den Essay und seine Prosa", *Merkur*, 3 (1947), págs. 414-424, hay observaciones útiles. Una exposición histórica muy acertada en el artículo *Saggio* de Mario Praz en la *Enciclopedia Italiana*, XXX, Roma, 1936. La bibliografía en lengua inglesa sobre el tema no es tan abundante como pudiera esperarse: escasean los trabajos de carácter histórico aunque son numerosísimos los ensayos en torno al ensayo. Entre los estudios históricos deben señalarse dos de H. V. Routh, "The origins of the essay", *The Modern Language Review*, XV (1920). págs. 28-40 y 143-151, y el capítulo XVI del volumen IV en la *Cambridge History of English Literature*, 1910. El artículo de Charles E. Whitmore, "The field of the essay", *PMLA*, XXXVI (1921), págs. 551-564, es también recomendable.

EL PROCESO ARTICULADOR DEL SIGLO XV

He de remitir, para todas las cuestiones históricas consideradas aquí, al libro de mi maestro Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, 1954. Sobre el grupo estudiado de escritores del siglo xv ha proyectado Américo Castro su atención recreadora. Respecto al origen hebreo de Teresa de Cartagena véase el libro del profesor Francisco Cantera Burgos, *Alvar García de Santa María: historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid, 1952, pág. 537. Sobre esta escritora véase también el artículo de Lewis J. Hutton (resumen de una tesis doctoral dirigida por Américo Castro), "Teresa de Cartagena: a study in Castilian spirituality", *Theology today*, XII (1956), págs. 476-483. El estudio reciente del profesor Antonio Domínguez Ortiz, *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna* (publicado inicialmente en el vol. III de los *Estudios de historia social de España*), Madrid, 1957, contiene datos y bibliografía importantes. Para los problemas planteados en torno al concepto de "Renacimiento" véase más adelante la bibliografía citada en relación con Antonio de Guevara. Los textos de Alonso de Cartagena en Joseph Rodríguez de Castro, *Biblioteca española de los escritores rabinos españoles*, I, Madrid, 1781, págs. 244-255 y 643-649; en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, II, Madrid, 1866, págs. 250-263; también en Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Ed. Nacional, vol. II, págs. 307-324. En el artículo del profesor López Estrada, "La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guarnán", *RFE*, XXX (1946), se reproducen textos de Cartagena (págs. 339-349). La carta a Santillana, así como la consulta de éste, en *Obras del Marqués de Santillana*, ed. José Amador de los Ríos, Madrid, 1852, págs. 487-493. Los textos de Teresa de Cartagena en Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, I, 1903, págs. 218-233; también en la ob. cit. del

profesor Cantera. Sobre Alonso de Cartagena y sus amigos véase el capítulo "Los albores del Renacimiento" en la *Historia de la filosofía española*, II (Madrid, 1943), de Tomás y Joaquín Carreras Artau, y en especial las referencias a la polémica Cartagena-Aretino. Las cartas de Valera en el volumen *Epístolas y otros cinco tratados*, Bibliófilos españoles, Madrid, 1878. El estudio más completo es el prólogo del profesor Carriazo a su edición de la *Crónica de los Reyes Católicos* de Valera, anejo VIII de la *RFE*, Madrid, 1927. Véase también del mismo historiador su estudio preliminar a la edición del *Memorial de diversas hazañas* de Valera, Espasa-Calpe, Madrid, 1941. "El fuerte de la vocación de Mosén Diego — escribe el profesor Carriazo en esta última obra— parece haber estado en los breves tratados o disertaciones..." (pág. xxxi). Los textos de Fernando de la Torre en la edición de Paz y Melia, *Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre*, Dresde, 1907. Las *Letras* en la edición de J. Domínguez Bordona en "Clásicos Castellanos". Sobre Pulgar véase el amplio estudio del profesor Carriazo en su edición de la *Crónica de los Reyes Católicos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1943. En el artículo del profesor Cantera. "Fernando de Pulgar y los conversos", *Sef*, IX (1944), "queda definitivamente aclarada la cuestión del origen hebreo del cronista" (pág. 346). Quiero mencionar ahora algunos de los libros que he utilizado al plantearme problemas de metodología histórica: Pierre Francastel, *Peinture et société*, Lyon, 1951 (en que se considera la gestación del renacentismo), los trabajos del economista alemán Joseph Schumpeter sobre el concepto de clase social (recogidos ahora en el volumen *Social classes*, Meridian Books, New York, 1951), y particularmente los estudios de Lucien Goldmann, *Sciences humaines et philosophie*, París, 1952, y *Le dieu caché*, París, 1955. En el capítulo V de este último libro, titulado "Visions du monde et classes sociales", Goldmann (discípulo filosófico del "joven Lukàcs") plantea problemas y métodos que merecen la atención del historiador de la literatura. Véase también en las notas siguientes sobre

Díez de Games las referencias a estudios especiales sobre el siglo xv castellano y en particular el estudio de José Luis Romero sobre la biografía.

GUTIERREZ DÍEZ DE GÁMEZ Y SU "VICTORIAL"

(1) Debe añadirse a la bibliografía conocida de *El Victorial* el artículo de Albert Savine, "Une chronique castillane du quinzième siècle", publicado en la *Revue Britannique, nouvelle série*, II (1901), págs. 201-242. Es una breve antología de la parte propiamente histórica de *El Victorial* y revela sobre todo su peculiar difusión fuera de España.

(2) Ramón Iglesia publicó en 1936 en Madrid y luego en 1940 en México su selección de *El Victorial*. Las citas de *El Victorial* en este artículo refieren a la edición crítica de Carriazo, Madrid, 1940. En el estudio de José Luis Romero, *Sobre la biografía y la historia*, Buenos Aires, 1945, se encuentran importantes referencias a *El Victorial* (págs. 67-87). María Rosa Lida de Malkiel ha dedicado a la obra de Díez de Games una sección de su libro *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, págs. 232-240. Véase también su reciente artículo "Alejandro en Jerusalén", *Romance Philology*, X (1957), págs. 193-194 (sobre Díez de Games y sus probables fuentes).

(3) El conde Albert de Circourt y el conde de Puymaigre publicaron en 1867 su versión del texto completo de *El Victorial: Le Victorial, chronique de Don Pedro Niño par Gutierre Díaz de Gámez son alférez (1379-1449), traduit de l'espagnol d'après le manuscrit, avec une introduction et des notes historiques*, París, Victor Palmé, 1867. El folleto de Ludwig G. Lemcke, *Bruchstücke aus den noch ungedruckten Theilen des Victorial*, publicado en Marburgo en 1865 (y no en Leipzig en 1863, como decían Miss Evans y Carriazo), contiene trozos inéditos entonces de

El Victorial, en castellano y no en alemán, como suponía Ramón Iglesia y repetía Carriazo. Probablemente el folleto de Lemcke era un suplemento a su antología en tres tomos (poesía, prosa, teatro) *Handbuch der Spanischen Litteratur*, Leipzig, 1855. La selección y traducción de Joan Evans lleva el título siguiente: *The unconquered knight, a chronicle of the deeds of Don Pero Niño, Count of Buelna*.

(4) Según González Falencia el segundo testamento y el codicilo publicados por Vargas Ponce (*Vida de Don Pedro Niño*, Madrid, 1807, págs. 270-292) no pueden ser auténticos puesto que fueron redactados después de la muerte de Pero Niño (17 de enero de 1453): *Don Pedro Niño y el condado de Buelna en Homenaje a Artigas*, II, Santander, 1932, pág. 134. El texto completo de la parte del testamento (1435) relativa a *El Victorial* y a Díez de Games es el siguiente : "Y mando que el libro de mi historia, que lo hace Gutierre Díaz de Games, que lo tenga la condesa en su vida, y después que ella falleciere, que lo pongan en la sacristía mía de la iglesia de la mi villa de Cigales en el arca del tesoro de la dicha iglesia, y que no lo saquen para ninguna parte ; pero quien quisiere leer en él, mando que den lugar a ello ; y mando que el dicho Gutierre Diaz tenga en su vida la heredad que tiene de Domingo Juan; pero que si la condesa la quisiere quitar y tomar a su dueño, mando que den al dicho Gutierre Diaz los tres mil maravedís que yo mandé dar al dicho Domingo Juan en enmienda de la dicha heredad" (Vargas Ponce, *Vida de D. Pedro Niño*, Madrid, 1807, pág. 243). En 1435 Díez de Games redactaba *El Victorial* y poseía una "heredad" disputada: conviene tener presente esta referencia concreta a la situación social y económica del escritor. ¿No hay además algo "cervantino" en las condiciones mismas de su trabajo literario?

(5) Vargas Ponce (1760-1821) iniciaba con su biografía de Pero Niño una serie de obras semejantes a la de Quintana: *Varones ilustres de la marina española*. Para el capitán de fragata gaditano (también

diputado en las Cortes de 1812 y de 1820) Pero Niño había sido sobre todo un gran "marino": "... sus acciones más notables son sin duda las que executó por la mar, y sin ellas no fuera tan singular su reputación. Muchos adalides como él ostentó su siglo: marino de su clase quizá no hay otro en su edad. En tierra obedeció las órdenes de otros: en la mar mandó en jefe. Sus campañas terrestres en muchas ocasiones fueron contra sus conciudadanos: las marítimas siempre contra enemigos legítimos: muchas de aquellas quisiera el lector juicioso que nunca hubiesen tenido lugar; así como se siente apesarado quando después de tan ilustres y gloriosas fatigas se vea Pero Niño separarse del mar. Aquí su reputación es siempre limpia y sin mancilla; y para justificar sus pasos en tierra es fuerza buscar y amontonar disculpas" (*Vida de D. Pedro Niño*, pág. 209). El neo-clásico oficial de la Armada revelaba así su identificación del mar y las acciones navales con el dominio de la "pureza" humana: ¿y no representará acaso el mar, en la psicología de muchos hombres (descontando la evidente significación freudiana), un dominio "ucrónico", opuesto a la complejidad "temporal" de la tierra? Además, para Vargas Ponce, las actividades políticas de Pero Niño contra sus *conciudadanos* (vocablo muy representativo del liberalismo gaditano) ponían de manifiesto las consecuencias perniciosas del "abandono" del mar en la historia española tanto en su propia época como en el siglo xv. Vargas Ponce calificaba además el estilo de Díez de Games "de lo más culto y castigado de su tiempo" (pág. 62).

(6) Vargas Ponce copió todo el texto de Díez de Games referente a sí mismo y a los abanderados, con el siguiente comentario: "Era este apurado alférez Gutiérrez Díez de Games, digno cronista de nuestro marino" pág. 61). El capitán de fragata sentía probablemente, en contraste con los aristócratas franceses, que el "benemérito alférez" (pág. 62) tenía derecho a situarse así en un lugar prominente del relato histórico. Por su origen social, Vargas Ponce (¿burguesía gaditana?)

compendia el afán de Díez de Games por destacarse vitalmente y literariamente.

(7) A. Morel-Fatio, *Etudes sus l'Espagne*, I, París, 1888, página 12. El erudito francés decía acertadamente que "*les exploits* [de Pero Niño] ont eu la chance d'être narrés par un chroniqueur charmant..." (pág. 12).

(8) Vargas Ponce, tras copiar el elogio de los franceses y para justificar la inclusión del texto relativo a Sérifontaine escribía: "Entre gente tan culta pasaba su internada Pero Niño quando resolvió irse a París. Antes convidado hizo una visita al almirante de Francia, que como esté narrada con tal viveza por su cronista, y pinte tan bien las costumbres del tiempo, y el estado de civilización y deporte de la gente noble, no excusamos transcribirla según la refiere su antigua historia" (pág. 69). En el "afrancesamiento" de Díez de Games y de manera general en su espíritu "ordenado" encontraba Vargas Ponce una actitud afín a la del neoclasicismo español. Al referirse a la educación de Pero Niño escribía: "Es admirable el sistema de moral y la doctrina que recopila el mismo cronista, atribuyéndolas a este preceptor. Si algunas máximas por el lenguaje del tiempo no son inteligibles hoy, es excelente el conjunto..." (pág. 13). Y añadía: "También muestran todas con el saber de entonces las supersticiones que reynaban entre los poderosos..." (pág. 14). La conclusión de este comentario era muy propia de un "progresista" neoclásico: "Entre estos consejos se leen ya muchos de los antiguos y sesudos adagios castellanos; como se echa asimismo de ver la rudeza de aquella edad, quando todavía la aurora de la literatura, aunque se acercaba, no empezó a rayar sobre nuestro horizonte" (págs. 14-15). Y finalmente declaraba Vargas Ponce: "... el último consejo muestra quan lastimados estaban los cuerdos de los desórdenes del palacio; desórdenes que por desgracia de Castilla no habían cesado desde la muerte de S. Fernando, ni cesaron hasta el reynado de Fernando e Isabel" (pág. 16). Para Vargas Ponce, Gutierre Díez de Games era seguramente uno de los *cuerdos* de su

época, a pesar de las "mil patrañas y consejas que el alferez y cronista de nuestro marino cuenta del origen de los ingleses... (pág. 47). Los dos historiadores neoclásicos, Vargas Ponce y Llaguno, sentían tan afinidad con la actitud de Díez de Games que al reprocharle su empleo de "disparates" se complacían en imaginar que no los "publicaría si volviese ahora al mundo" (Llacuno, pág. VIII; Carriazo, pág. X).

LA ORIGINALIDAD RENACENTISTA EN EL ESTILO DE GUEVARA

(1) Véase la referencia de Cassirer a Burckhardt en su libro *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Berlín, 1927, pág. 37 (pág. 55 en la trad. esp., Buenos Aires, 1951). Utilizamos también su artículo "Some remarks on the question of the originality of the Renaissance", *JHI*, 4 (1943), 49-56. El artículo de Huizinga, "Das Problem der Renaissance", *Italien*, 1 (1927-1928), se encuentra ahora en el tomo *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, 1946, págs. 101-155. Véase también la exposición bibliográfica de Norman Nelson, "Individualism as a criterion of the Renaissance", *JEGPh*, 32 (1933), 316-334. Para el concepto de función, J. Ferrater Mora, *El hombre en la encrucijada*, Buenos Aires, págs. 178-179. Recuérdese la frase (autodefensiva) de Unamuno: "no hay opiniones sino opinantes" ("Mi religión", *Ensayos*, t. 2, Madrid, 1945, pág. 367).

(2) El trabajo de A. Castro en *BICC*, 1 (1945), 46-47, y en versión inglesa ampliada, *Antonio de Guevara: El villano del Danubio y otros fragmentos*, Princeton, 1945. Véanse también sus *Aspectos del vivir hispánico*, Santiago de Chile, 1949, págs. 155-156. La indicación de página en las citas de Guevara se refiere, cuando no se indique su procedencia, a la edición de José María de Cossío, *Libro primero de las Epístolas familiares*, Madrid, t. 1, 1950, y t. 2, 1952.

(3) El estudio de María Rosa Lida, "Fray Antonio de Guevara", en *RFH*, 7 (1945), 346-388. La referencia a Nicolás de Cusa (tema central de su estudio) en Cassirer, *op. cit.*, pág. 37.

(4) El libro de Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932 (hay trad. esp., México, 1946), contiene algunas sugerencias importantes en este sentido, pero, en general, los historiadores del Renacimiento consideran excesivamente abstracta y arbitraria su interpretación. Convendría, por otra parte, examinar la cuestión de la equivalencia histórica de "burgueses" y "hebreos" en España. Asimismo, la función del patriciado castellano (o catalán) en la formación del Renacimiento español. La guerra de las Comunidades, a que se ha de aludir luego, ¿no revelaría acaso la presencia política de algunas familias "patricias" (los Padilla, por ejemplo)?

(5) René Costes, *Antonio de Guevara*, fasc. 2, París, 1926, págs. 196-197. Parece bastante verosímil que Guevara haya utilizado no sólo las cartas latinas de Villalobos, publicadas en 1514, sino también las castellanas, inéditas hasta 1886. Hay entre los dos escritores algunas semejanzas importantes que señalaremos en otro trabajo.

(6) El artículo de J. Gibbs, "The birthplace and family of fray Antonio de Guevara", *MLR*, 46 (1951), 253-255, contiene datos extraordinariamente importantes para la biografía de Guevara. Cita el texto siguiente de doña María de Guevara Manrique, en su obra *Memorial de la casa de Escalante y servicios de ella*, Valladolid, 1656: "Y tuvo por hijos naturales a don Juan Beltrán, padre de don fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo y cronista del Emperador, que nació en la villa de Treceno". La autora citada se fundaba, al establecer la filiación de los Guevara, en el testamento del abuelo de nuestro escritor. Se da también un dato igualmente importante: el doctor Guevara no era hermano, sino primo del Obispo, y su padre había sido también hijo natural: "Y [tuvo] a don Fernando de Guevara, hijo de Teresa Ruiz, padre

que fue del doctor Guevara, que fue del Consejo de Cámara del Señor Emperador, y muy su valido..." La biografía de Guevara está, pues, por hacer, como la de tantas figuras históricas españolas.

(7) Para lo relativo al obispado de Guadix, véase Costes, *op. cit.*, fasc. 1, pág. 39. Respecto a la canonjía de Valladolid, P. Lino Cañedo, "Guevara obispo de Mondoñedo", *AIA*, 2.^a época, 6 (1946), 311-313. Pudiera ser también que fueran los Guevara una familia o "clan" emparentado con hebreos, como apuntaba M. R. Lida, art. cit., pág. 348. Morel-Fatio cita la acusación de Lorenzo Galíndez de Carvajal contra su colega el Dr. Guevara: pone en duda la "limpieza" de su sangre y recoge el rumor de que su mujer era conversa (*Historiographie de Charles-Quint*, París, 1913, pág. 25, n. 2). En el texto citado por Gibbs se afirma que el Dr. Guevara "desciende de grandes caballeros", tras indicar que su padre era hijo natural de don Beltrán de Guevara. ¿No sería esto una defensa de la "pureza" de su sangre? Por otra parte, la historia contemporánea más reciente muestra cuán fácilmente se puede acusar, e incluso condenar, a una persona atribuyéndole arbitrariamente "manchas" políticas o sociales. En cuanto a la situación del Guevara joven en la corte de Isabel, cuyo mayordomo era don Ladrón de Guevara, no es necesario recurrir al origen ilegítimo de su padre (como hace Gibbs) para explicar su "apartamiento". Los mayordomos no eran, en general, aristócratas distinguidos por el linaje o por sus riquezas, según se desprende de la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1870, particularmente págs. 5-7. Fernández de Oviedo no menciona desde luego a Guevara entre los compañeros del príncipe don Juan; se refiere, de paso, a "Guevara, mayordomo de la reina" (pág. 92). Señala también que don Luis de Torres, hijo del condestable Lucas de Iranzo, y otros cortesanos ingresaron en la orden franciscana o en la jerónima al morir el príncipe. El ingreso de Guevara en la orden franciscana se explica también por razones familiares, pues su

bisabuelo paterno había fundado en Escalante un "convento de frailes franciscanos" (Gibbs, pág. 253). Convendría investigar en qué medida los franciscanos fueron un "refugio" para los conversos; véase, por ejemplo, Francisco López de Villalobos, *Algunas obras... Bibliófilos Españoles*, Madrid, 1886, págs. 165-177. Villalobos reprochaba al general de la orden, el español fray Vicente Lunel, que los franciscanos rechazaran a los conversos, en contraste con su actitud tradicional: "antes en las tablas de vuestro navío escaparon muchos del naufragio" (pág. 167). La carta de Villalobos alude también satíricamente a los franciscanos que "no quieren que haya letrados ni hombres de sustancia en la orden" y se refiere a los "que estiman mucho la honra porque la ganaron con el hábito" (pág. 172). Es, pues, probable que Guevara se acogiera a los franciscanos por considerar que su "carrera," sería más fácil.

(8) Véase el estudio de Amado Alonso sobre construcciones con verbos de movimiento en español, *Estudios lingüísticos (temas españoles)*, Madrid, 19-51. En el segundo volumen, *Estudios lingüísticos (temas hispanoamericanos)*, 1953, A. Alonso, se refería a cómo Guevara había subido "la prosa artística a un grado tal de transparencia y a la vez de artificiosidad nunca y sobrepasado" (pág. 9).

(9) Amado Alonso, en los remas hispanoamericanos, modificaba en el sentido aludido la interpretación de Menéndez Pidal ("Guevara escribe como entonces se conversaba"), expuesta en su estudio del lenguaje del siglo XVI, *La lengua de Cristóbal Colón*, Col. Austral, págs. 68-70. La cita de Menéndez Pidal en nuestro texto, procede del artículo "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos", *CuH*, 5 (1950), pág. 12. La alusión de Guevara de García Matamoros en su *De adserenda Hispanorum eruditione*, ed. López de Toro, Madrid, 1943, págs. 218-219. La expresión de H. Bremond, en su folleto *Les deux musiques de la prose*, París, 1924, pág. 27.

(10) Véase Henry L. Seaver, *The great revolt in Castile*, Boston, 1928, págs. 364-366 respecto a Guevara. El libro de Seaver, discípulo de Merriman, presenta en toda su complejidad la guerra de las Comunidades, con sus diversos aspectos: la rebelión de los "patricios" y burgueses, la guerra "campesina" (paralela a otras de la Europa transpirenaica), los guerrilleros eclesiásticos (con algo de "carlistas" del siglo XVI), los excesos "populares" (semejantes al "anarquismo" moderno). Guevara, precisamente, supo presentar, desde su punto de vista aristocrático, de "caballero", la diversidad de móviles y de acciones de los comuneros. En ese sentido es tan acertada su interpretación de la guerra como la de Martínez de la Rosa y los liberales de 1830. Según Morel-Fatio, *op. cit.*, págs. 37-41, no puede darse gran crédito a Guevara como historiador, pero es muy probable que tuviera en su poder documentos y testimonios directos, utilizados luego por Sandoval. ¿No sería, sin embargo, Guevara el redactor de las cartas a que aludía Villalobos, al mencionar las actividades del Almirante de Castilla, don Fadrique Enríques? "El Almirante nunca entiende sino en conciertos y paces, y para esto desvélese y hace cartas más elegantes que Séneca y Tulio, las cuales, leídas en púlpito a la gente baja y menuda, entienden los primores y sutilezas de ellas como las ovejas y las vacas entendían los altos versos que les contaba la Sibila. No sé cómo puede haber concierto con la gente que nunca lo tuvo, y menos ahora, que viven sin el yugo del rey y sin el freno de la justicia, cómo se podrán someter a razón los jornaleros y bárbaros que nunca tuvieron uso de razón humana" (López de Villalobos, *op. cit.*, pág. 53). El juicio rencoroso del médico del Rey Católico sobrepasa considerablemente, en sus temores y en sus odios, a las alusiones "agresivas" de Guevara.

(11) Costes *op. cit.*, fasc. 1, págs. 14-17. Menéndez Pidal en su contribución al homenaje a Guevara del *AIA*, 6 (1946), "Fray Antonio de Guevara y la idea imperial de Carlos V", págs. 331-337, trata de nuevo

este tema suyo. Su conclusión, fundada en la *Crónica de Alonso de Santa Cruz*, es terminante. Sin embargo, Seaver no juzgaba que la obra de Santa Cruz pudiera considerarse como una autoridad tan indiscutible. Desde luego, la *Crónica del emperador Carlos V* (editada por R. Beltrán y A. Blázquez, Madrid, 1920) fue redactada hacia 1550; y cabe preguntarse si Santa Cruz no habría utilizado las *Epístolas familiares* como su fuente principal para el capítulo 36 (págs. 360-367), dedicado a la participación de Guevara en la guerra civil. El discurso transcrito podría ser simplemente una reelaboración del "Razonamiento hecho en Villa Bráxima" (I, págs. 324-335). En los dos textos hay expresiones idénticas, como señalaremos en un breve¹ cotejo próximamente. El profesor Carriazo, en su estudio y edición de la *Crónica de los Reyes Católicos* (Sevilla, 1951), muestra que Santa Cruz no indica nunca sus fuentes. Considera también (pág. ccxv) que carece de originalidad y que redacta precipitadamente. Véase además (págs. cciii-ccvi) su resumen de los juicios de Sánchez Alonso respecto a la *Crónica del emperador Carlos V*. Por lo tanto, mientras no aparezcan documentos que corroboren a Santa Cruz, el juicio del maestro Menéndez Pidal parece más bien excesivamente tajante. El texto de Alcocer se encuentra en *Relación sobre las comunidades*, Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1872, página 5.

(12) *Op. cit.*, fasc. 1, pág. 14. El fondo social de la guerra de las Comunidades dejó indudablemente en la España del siglo XVI una persistente sombra de temor, como lo revela el texto siguiente de Pero Mexía : "...en la gente popular de algunas ciudades de Castilla creció sin parar el atrevimiento, trocándose las murmuraciones y desvergüenzas... en desacato y osadías intolerables, colorando los unos y los otros lo que se hacía y decían con el nombre y título del bien común y defensión de sus repúblicas" (Historia del emperador Carlos V, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1945, págs. 149-150). Otro texto significativo: "Metíanse también

en lo eclesiástico y espiritual, en desacato y menosprecio de la Iglesia..., lo cual no dejaba de tener sabor a infidelidad y blasfemia" (pág. 187).

(13) Es manifiesto que en la Europa latina mediterránea el tránsito del Renacimiento representó sobre todo un cambio económico-social: la actividad comercial e industrial decayó, y con ella la importancia y el poder políticos de los "patricios" de la burguesía. Las oligarquías burguesas se encuentran impotentes ante el poder monárquico y ante los nobles terratenientes; la "decadencia" de las ciudades castellanas, tras Villalar, habría también que relacionarla con el llamado *déclin du patriciat* en la Europa transpirenaica. Véase a este respecto J. Lestocquoy, *Les villes de Flandre et d'Italie sous le gouvernement des patriciens*, París, 1952, particularmente la referencia a las consecuencias del reinado de Carlos V, pág. 174. Fernando Braudel, en *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, 1949, ha estudiado "la bancarrota de la burguesía" y la que él ha llamado *monteé seigneuriale*, págs. 616-637 (trad. esp., México 1954, t. 2, págs. 10 ss.).

(14) La cita de Guazo en Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari, 1952, págs. 198-199. La teoría del lenguaje "sociable" de Fernando de la Torre procede probablemente de Leonardo Bruni (cf. Garin, págs. 54-55). El texto de Fernando de la Torre, en *Cancionero y obras en prosa*, ed. Paz y Mella, Dresde, 1907, página 103: "... los proverbios e retórica frayriega, que la tan manera de ordenar por muchos es reprouada". Véase también la obra de Philippe Monnier, *Le Quattrocento*, 2.^a ed., París, 1924, págs. 53 ss. (trad. esp., Buenos Aires).

(15) Andrés Bernáldez, el llamado "Cura de los Palacios", definía así una de las funciones de los cronistas reales: "...y con su dulce escribir deben procurar de evitar escándalos y guerras entre los reyes y los señores, y procurar la paz y la concordia por epístolas de dulce y autorizado escribir" (*Historia de los Reyes Católicos*, BAAEE, t. 70, pág. 580). Guevara manifiestamente compartía esa concepción del destino de

cronista y de su deber de "conciliador". En contraste con esa visión "curial" resalta la definición de Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, pág. 174: "Oficio [el de cronista] es de evangelista...; ha de tratar en cosas muy importantes y débelas decir no tanto arrimándose a la elocuencia y ornamento retórico, cuando a la puridad y valor de la verdad, llanamente y sin rodeos ni abundancias de palabras, pues que son memorias que han de durar...".

(16) El texto de Bruni en W. H. Woodward, *Vittorino da Feltre and other humanist educators*, Cambridge, 1921, pág. 126 (contiene textos de Vergerius, Bruni, Eneas Silvio y Guarino).

(17) Palabras del *Oratorio de religiosos*, citadas por Fidèle de Ros, "Guevara auteur ascétique", *AIA*, 6 (1946, pág. 364.)

(18) Sobre la familia de Santa Teresa véanse los documentos publicados, "sigilosamente" diríase, por Narciso Alonso Cortés, "Pleitos de los Cepedas", *BAE*, 25 (1946), 85-110. Entre otros textos citemos el siguiente: "...sabe [un testigo] que son ávidos e tenidos [el padre y los tíos de Santa Teresa] por confesos de parte del dicho su padre" (pág. 93).

SANTA TERESA EN EL ENSAYISMO HISPÁNICO

Añádase ahora a la bibliografía sobre la genealogía de Santa Teresa citada en las notas sobre Guevara, el artículo del profesor Homero Serís, "Nueva genealogía de Santa Teresa", *NRFH*, X (junio-diciembre 1956), págs. 365-384. En este artículo hay abundantes referencias bibliográficas sobre los escritores españoles de origen hebreo. Louis Oechslin, en su libro *L'intuition mystique de Sainte Thérèse*, París, 1946, señala cómo la escritura de Santa Teresa es una irrefutable prueba de su cultura. El maestro Menéndez Pidal, en su prólogo a la edición de las *Obras completas* de la santa castellana en la editorial Plenitud, Madrid [1948], ha

caracterizado así su estilo: "Así el idioma del siglo XVI llega con Santa Teresa a poseer un estilo antípoda perfecto del estilo dominante en el XV con el Marqués de Santillana y Juan de Mena, quienes por mostrarse doctos retóricos, sustituían las emociones propias con las que 'los autores' antiguos escribieron" (pág. xxx). ¿No podría decirse, sin embargo, que la misma "sustitución" se observa en muchísimos autores del siglo XVI? Y cuando el Marqués de Santillana habla de "la dolorida España" (véase, *Obras*, ed. Amador de los Ríos, págs. 483-485) no creemos que repita simplemente un tópico antiguo. El estilo de Santa Teresa es, desde luego, un antípoda perfecto del "cultismo" del siglo XV, pero también lo es del "retoricismo" del siglo XVI: y quizá este segundo contraste sea más significativo. Después de todo era en su propio tiempo cuando en la expresión de algunos predicadores y de muchos escritores dominaban las que Montaigne llamaría despectivamente *ces riches et magnifiques paroles*. La cita de Santa Teresa sobre las formas epistolares en Sánchez Moguel, *El lenguaje, de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1915, pág. 146. Respecto a Marie Lenéru véase el *Journal de Marie Lenéru*, París, 1922 (2 vols. con paginación seguida), y sus frecuentes referencias a Santa Teresa. Como ejemplo de esas alusiones: "...écrire étant la plus profonde maniere de penser, l'est également de vivre. Ecrire, c'est l'oraison. Réaliser par le style les cinquante années intérieures de Sainte Thérèse" (pág. 192). Señalemos de paso que en Santa Teresa abundan los ejemplos del empleo de "estilo" como modo de vida: "todo el estilo que pretendemos llevar...", en el mismo texto, *Camino de perfección*: "hay unas simplicidades santas que saben muy poco para negocios y estilos del mundo y mucho para tratar con Dios".

MONTAIGNE EN ESPAÑA

(1) V. Bouillier, *La fortune de Montaigne en Italie et en Espagne*, París, 1922, págs. 72 y 63). La información de Bouillier es manifiestamente incompleta. Habría que determinar no sólo las citas indirectas de Montaigne, sino también las referencias concretas que se encuentran en obras diversas. Pierre Jobit, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*, señala que en las tesis doctorales de Madrid entre 1847 y 1870 abundan las menciones de Montaigne (pág. 20). Lector de Montaigne era seguramente Joaquín Lorenzo de Villanueva, que en su librito *El Kempis de los literatos*, Madrid, 1807, escribía: "Por lo mismo que hablo a personas que saben lo que es meditar, confío que no les desagrade este plan de escribir pensamientos sueltos, más análogo en cierto modo a la debilidad aun de los muy doctos y más conforme a lo que pasa realmente en nuestra alma. Aun entre los aplicados y meditabundos, son raros los que sostienen una larga y seguida reflexión sobre una sola cosa; lo más frecuente es ir saltando de unas ideas en otras: por lo que me sucede a mí, juzgo que los más gustan de variedad aun en la meditación de las verdades sólidas. Por eso algunos sabios que han obsequiado al género humano con reflexiones útiles, han condescendido hasta cierto punto con la flaqueza de la humana razón, sacando partido para provecho suyo de su misma volubilidad e inconstancia" (págs. viii-ix). Entre los escritores contemporáneos, además de Azorín (citado por Bouillier), es evidente el contacto con la obra de Montaigne en Unamuno, que le citaba en uno de sus primeros escritos (*De esto y de aquello*, I, ed. de Buenos Aires, 1950, pág. 21), y cuyos *Ensayos* le sitúan dentro de la literatura "concesionaria" europea de raigambre *montaignista*. El escritor argentino Ricardo Sanz Hayes, en su artículo "La posteridad de Montaigne en España", *Nos*, II (2.^a época), 1936, págs. 369-389, recogido en su libro *Miguel de Montaigne*, Buenos Aires, 1939, suministra datos más exactos y completos que

Bouillier. Sin embargo, escribía que "no interesa mi hombre [Montaigne] a don José Ortega y Gasset" (*Miguel de Montaigne*, página 375), aunque desde la primera página de *El Espectador* se citaba al ensayista francés. El personalismo de Montaigne, su espíritu crítico y su movida prosa le hacían indudablemente afín a los ensayistas españoles contemporáneos.

(2) No sabía tampoco Bouillier que en 1917 habían aparecido en Madrid dos libros de selecciones de Montaigne: el titulado *Ensayos pedagógicos*, prologado y traducido por Luis de Zulueta y la versión española de Enrique Díez-Canedo de los *Textes choisis et commentés* de P. Villey (1912). Díez-Canedo utilizó además la información sobre Cisneros que daba Román y Salamero en un apéndice sobre las traducciones españolas de Montaigne. Recientemente se han publicado cuatro ediciones, completas o parciales, de los *Essais* en castellano: a) *Ensayos* (completos; reedición de la de Román y Salamero), Losada, Buenos Aires, 1941; b) *Ensayos completos*, trad. Juan G. de Luaces, Iberia, Barcelona, 1947; c) *Ensayos*, selección, traducción y estudio preliminar de E. Martínez Estrada, Jackson, Buenos Aires, 1948; d) *Ensayos escogidos*, versión y prólogo de Manuel Granell, Espasa-Calpe Arg., Buenos Aires (Col. Austral), 1949. Es de lamentar que en esta última edición, la de mayor difusión, no se haya incluido un apéndice semejante al de Díez-Canedo.

(3) El embajador francés Bassompierre estimaba que Zúñiga era un gran estadista y hábil diplomático (*Ambassade du maréchal de Bassompierre en Espagne l'an 1621*, Bolonia. 1668). Zúñiga fue también embajador en París (1603) y en Viena (1608). Para las cartas de Lipsio, véase *Epistolarum selectarum centuria singularis* (Amberes, 1613)), y también *Epistolarum selectarum, centuria quarta, miscellanea postuma* (Amberes, 1611).

(4) A. Cánovas del Castillo, *Estudios del reinado de Felipe IV*, vol. I, Madrid, 1888, pág. 447, que cita al embajador veneciano Alvise Mocenigo (1626-1631).

(5) Caracterización citada en P. Villey, *Montaigne devant la posterité*, París, 1935, pág. 308. Maturin Dréano, *La pensée religieuse de Montaigne*, París, 1936, ha examinado el origen de caracterizaciones semejantes (pág. 434, nota 7).

(6) Véase el libro de Olga Victoria Quiroz-Martínez, *La introducción de la filosofía moderna en España*, El Colegio de México, 1949, en particular las págs. 15-22. A fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII se llamó a menudo a la nueva filosofía, "filosofía laica" y también "filosofía de capa y espada" (pág. 18); a lo cual contestan los innovadores con la expresión peyorativa "filosofía de monjes", muy semejante a la que empleaba Fernando de la Torre en el siglo XV: "retórica *frayriega*" (*Cancionero y obras en prosa*, Dresde, 1907, pág. 103). Resalta así la actitud "cortesana" de los introductores de la filosofía moderna en España, entre los cuales abundaban los "políticos", y el parecido espiritual de ese grupo con el de los innovadores literarios del Renacimiento castellano. El estudio de R. Ceñal, "Cartesianismo en España. Notas para su historia (1650-1750)", *RUO*, 1945, págs. 5-97, y su reseña del libro de Olga V. Quiroz-Martínez en *CuH*, núm. 35 (nov. 1952), págs. 123-130, contienen datos complementarios sobre los aspectos mencionados del siglo XVII español.

(7) Las páginas indicadas en las citas de Quevedo corresponden a la edición de Astrana Martín, *Obras en prosa* (1941) y *Obras en verso* (1943). La cita anónima sobre Montaigne la reproduce Alan M. Boase, *The fortunes of Montaigne*, London, 1935, pág. 17. Quizá se encuentre en alguna de las notas bibliográficas de 1584 que elogiaban a Montaigne, mencionadas por Dréano, *op. cit.*, página 432. Sobre la influencia de Montaigne en Quevedo, véase el artículo de Américo Castro, "Escepticismo

y contradicción en Quevedo", *Hu*, XVIII, 1928, págs. 11-17, recogido ahora en el volumen *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956.

(8) *Obras en verso* (preliminares de antiguas ediciones), página 885a.

(9) Quevedo (*Obras en prosa*, págs. 1827a-1828a) se refiere en una carta de 1684 a Pedro Mallarte, el librero aludido. La obra de San Francisco de Sales apareció con una dedicatoria especial del editor: *Pedro Mallard a la nación española* (págs. 1424-1425). Raimundo Lida ha demostrado que Quevedo se limitó a retocar una versión ajena, véase su trabajo en la *Nueva revista de filología hispánica*, VII, 3-4 (1953), págs. 638-656. Astrana Marín reproduce en el mismo lugar el juicio que en 1631 hacía el calificador del Santo Oficio fray Juan Ponce sobre el librero francés. Este mismo fray Juan Ponce, probable autor del escrito contra Quevedo *Venganza de la lengua española* (1629), estimaba que las burlas del autor de los *Sueños* podían tener graves consecuencias, como se veía en Francia, donde "los libros de este Rabelés, con otros de Juan Maroto, que compuso en verso pastoril, ayudaron al desprecio y desestima de la religión católica fundada en el estado eclesiástico, y dispusieron los ánimos para... la común herejía..." (*Obras en verso*, pág. 1032b).

(10) *De Grammatica Francesa en Hespañol, III libros a Don Balthasar de Zúñiga, Hijo del Marqués de Mirabel, Embaxador del Rey Cathólico en Francia. Por el P. Fr. Diego de la Encarnación, Carmelita Descalzo, Valderano, Lector de theología. Con licencia y aprobación de los superiores. En Dovay, en la Empreñta de Balthasar Belleró, Al Compás de Oro, Anno MDCXXIII*. La dedicatoria está fechada el 30 de marzo de 1624 en el convento de carmelitas descalzos de Douai. En la edición madrileña de 1635, dedicada a Pacheco, no dio Cisneros ninguna información suplementaria sobre sí mismo. No se sabe por lo tanto cuándo dejó el orden ni el año de su regreso a España.

(11) Hemos cotejado la traducción de Cisneros con la edición aludida de 1617, que se caracteriza por la diferente redacción de la breve biografía de Montaigne y por las alusiones a Baudio y unos detalles menores contenidos en el prólogo de Marie de Gournay. Véase el capítulo sobre Marie de Gournay en la citada obra de A. M. Boase.

(12) Las obras citadas de Boase, Villey y Dréano estudian la recepción de los *Essais* en la Francia del siglo XVII. En el libro de Henri Busson, *La pensée religieuse française de Charron à Pascal*, París, 1933, se ofrecen también aspectos interesantes de las controversias en torno a Montaigne. Según Busson, la fecha divisoria sería 1635 (año de la edición en folio): la influencia general de Montaigne aumentaría progresivamente desde entonces, y asimismo la oposición declarada a los *Essais*. Como indicaremos más adelante, Cisneros parecía tener una actitud muy semejante a la de los católicos franceses coetáneos suyos.

(13) *Ensayos de Montaigne*, Casa editorial Garnier Hermanos, París, pág. XLI. El erudito español Román y Salamero que, al dedicar en 1898 su traducción a don Francisco Silvela, declaraba su aspiración a que mediante ella "el más humano de los filósofos adquiriera así carta de naturaleza entre nosotros y en los pueblos de lengua española" (pág. v), debería ser incluido entre los montaignistas hispánicos contemporáneos.

(14) Sólo en Inglaterra fueron traducidos los *Essais* de Montaigne por el término equivalente, *essays*; y antes de aparecer la traducción inglesa circulaba ya la palabra *essay* en la nueva acepción montaigniana. Desde principios del siglo XVII han abundado en la literatura de lengua inglesa las obras tituladas *essays*, mientras que en la Europa continental no se generalizó el empleo de dicho término hasta mediados del siglo XIX. En España se empleó por vez primera en el siglo XVIII, pero en la acepción francesa de entonces: "estudio provisional o incompleto, de carácter histórico o científico". La primera vez que se empleó en español el término *ensayo* en estricta acepción literaria fue en la antología de A. Anaya, *An*

essay on Spanish literature, London, 1818: "Supone don José Cadalso que el Ensayo siguiente [una de las *Cartas marruecas*] es una carta..." (pág. 170). En las traducciones inglesas de obras españolas didácticas se había empleado el término *essay* desde el siglo XVII, y en particular en el siglo XVIII aparecieron traducciones como la de Feijóo con el título *Essays or discourses*, 1780. En España la palabra *ensayo* empezó a ser utilizada para denominar obras propiamente literarias a mediados del siglo XIX: Lista publicó en Sevilla en 1844 sus *Ensayos literarios y críticos*; Quadrado, en 1853, los *Ensayos religiosos, políticos y literarios*. Solamente a fines del siglo, con los *Ensayos y revistas* (1888-1892), Madrid, 1892, de Leopoldo Alas se empezó a emplear esta denominación literaria sin ninguna especificación adicional. Y actualmente los términos *ensayo*, *ensayista*, *ensayismo*, circulan tanto en español como en inglés. Para la significación del título de la obra de Montaigne, véase el estudio de Andrea Blinkenberg, "Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot *Essais* dans le titre de son ceuvre?", en *Mélanges... offerts a Mario Reques*, París, 1951.

(15) La versión de Cisneros, comparada con la de Román y Salamero, conserva mucho más el ritmo y el sabor peculiar de la prosa de Montaigne. No podemos comparar la traducción de Cisneros con los dos trozos traducidos por Quevedo en la *Defensa de Epicuro* (pág. 884), por ser éstos del libro II de los *Essais* (ensayos sobre la crueldad y sobre los libros). Sin embargo, la prosa de Cisneros, a veces demasiado literal respecto al texto de Montaigne, pertenece a la que pudiera denominarse "escuela quevedesca".

(16) Cisneros no sabía que los *Essais* se habían traducido al inglés a principios del siglo XVII. Y también ignoraba que se había publicado una traducción italiana a fines del siglo XVI. Coetánea de la de Cisneros fue la segunda traducción italiana, publicada en Venecia en 1633 (*Saggi di Michel Sig. di Montagna...*; véase Bouillier, *op. cit.*). Señalemos a este

respecto que la traducción española o italiana del nombre del autor de los *Essais*, "Montaña", "Montagna", se originó en el empleo en algunas ediciones francesas del nombre de "Montagne" en vez de Montaigne. Feijóo se referirá al citarle a "Miguel de Montañe": "El agudo Miguel de Montañe hizo mucho antes que yo esta advertencia a los Phylósophos..." (*Cartas eruditas y curiosas*, IV, carta 11, § 4). Contrasta la apreciación de la lengua francesa que Cisneros hizo en el párrafo citado con la de la dedicatoria de la primera edición de su *Gramática francesa*: "la lengua francesa... es la más dulce y persuasiva [de Europa] entendida su propiedad...".

(17) La elección del cardenal Bérulle, por parte de Cisneros, para ilustrar la posición espiritual de los católicos franceses revela que el ex-carmelita descalzo conservaba muy viva la oposición y hostilidad declarada de su antigua orden contra el fundador del Oratorio. Es incluso probable que haya sido Cisneros uno de los profesores de la Universidad de Douai que censuraron en 1621 el escrito de Bérulle *Élevations à Jésus et Marie*, y participara también en la condenación de la obra citada por él mismo y que fue publicada en 1623: *Discours de l'estat et des grandeurs de Jésus par l'union ineffable de la Divinité avec l'Humanité*. Véase el libro del abate M. Houssaye, *Le Père de Bérulle et l'Oratoire de Jésus (1611-1625)*, París, 1874, págs. 403-404 y 415 y sigs. Sobre el viaje de Bérulle a España, para hacer que fueran enviadas a Francia algunas monjas carmelitas para fundar conventos de la orden reformada de Santa Teresa, véase el libro de Houssaye, *M. de Bérulle et les carmélites de France (1575-1611)*, París, 1872. Se incluyen cartas en español de Ana de Jesús y de Beatriz de la Encarnación, dos de las monjas fundadoras llevadas por Bérulle a Francia. El cardenal francés sabía español, como se desprende de estas cartas y de sus propias cartas desde España: cf. Jean Dagens, *Correspondance du cardinal Pierre de Bérulle*, vol. I. (1599-1618), París, 1937. Según el abate Houssaye "L'Espagne lui avait ouvert [a Bérulle] des

horizons nouveaux" (segunda obra cit., pág. 373). La mejor exposición de la teología de Bérulle se encuentra en la obra de Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. III, *La conquête mystique. L'école française*, París, 1921. Sería en extremo interesante determinar en qué medida los oratorianos representaron en España en los siglos XVII y XVIII algo semejante a los erasmistas del siglo XVI. El P. Tosca, primer matemático importante del siglo XVIII, era oratoriano, y en 1717 fue nombrado rector de la Universidad de Valencia, "pues era muy grato a los jefes militares, a los grandes señores del palacio y al mismo rey, por su santidad, su prudencia y su suavidad de costumbres" (Mayáns, en la citada obra de Olga Quiroz-Martínez, pág. 26, nota 50).

(18) El Baudio a que aludía Cisneros era el abogado y profesor flamenco Dominicus Baudius (Baudier, en francés), de religión protestante, que en su libro *Poemata*, Leyden, 1607, había publicado un artículo dedicado a examinar y caracterizar la obra de Montaigne. Cisneros no conocía el texto de Baudio, y no sabía por lo tanto que éste había declarado que los inquisidores católicos habrían de encontrar numerosas ideas condenables en los *Essais* (Boase, *op. cit.*, pág. 23). En realidad, irónicamente, Cisneros cumplió la profecía de Baudio. En mareado contraste con Cisneros, el *montaignista* español contemporáneo más importante, Azorín, expresaba su admiración por los *Essais* destacando dos de las proposiciones condenadas por aquél (aunque Azorín seguramente no conocía el manuscrito de Cisneros en 1898): "¿Ha existido algún pensador que, en pleno siglo XVI [en España], tuviese ideas tan luminosas como las dos siguientes, de Montaigne?" (*Soledades*, 1898). Y Azorín citaba lo relativo a los milagros (§ 9 de Cisneros) y a las leyes de la conciencia (§ 10) (*Obras completas*, vol. I, Madrid, 1947, pág. 351).

(19) El juicio de Cisneros sobre el aspecto confesionario de los *Essais* respondía a la actitud general de los católicos, y en particular de los hispánicos, respecto a la expresión literaria de la vida íntima y

personal. Un Antonio de Guevara, por ejemplo, se confiesa en público pero en tanto que pecador: "Vamos adelante con la confesión, pues es todo para mí más confusión" (*Menosprecio de corte...*, Clás. cast., 1942, pág. 185). Se observa un marcado contraste entre el procedimiento confesionario de Montaigne y el de los escritores españoles del siglo XVI. Convendría determinar en qué medida ambas actitudes expresaban opuestas "ideas del hombre". El estudio de la literatura confesional española, desde Guevara a Unamuno, podría iluminar aspectos esenciales del carácter singular y genérico de la cultura hispánica.

(20) Según Boase, *op. cit.*, pág. 46, el éxito y la demanda de los *Essais* hicieron sentir la necesidad de un *Montaigne protestante*, y a esto respondió la edición de Simón Goulart (págs. 17 y 46). En 1894 apareció en París una selección de trozos de los *Essais: Montaigne chrétien* editado por L. de la Brière, que situaba su obra "sous les religieux auspices de Jeanne de Lestonnac, filie de Jeanne de Montaigne et nièce de Michel de Montaigne..., proclamée venerable par le Pape Grégoire XVI". En forma de prólogo aparece la profesión de fe (trozos de diversos ensayos) a que aludía Cisneros. Para la religión véase también el estudio de Hermán Janssen, *Montaigne fidéiste*, Utrecht, 1930. Convendría estudiar la posible relación del fideísmo de Montaigne con la actitud religiosa de Unamuno, en tantos sentidos afín a su homónimo francés. Para lo citado de San Francisco de Sales, cf. Dréano, *op. cit.*, pág. 433. Según Dréano, entre los jesuitas se contaban a fines del siglo XVI y a principios del XVII algunos "amigos" de Montaigne. El jesuita flamenco de origen español Martín del Río, primo de Montaigne, enjuició los *Essais* en su tratado *Disquisitionum magicarum libri sex*, y después de indicar aspectos erróneos de Montaigne, pero siempre con gran cortesía, señalaba que se podía consultar la obra en la biblioteca de Lipsio (pág. 434). Parece ser que Del Río influyó decisivamente en la reconversión de Lipsio (Boase, *op. cit.*, pág. 23). Sobre

Del Río véase también A. M. Boase, "Montaigne et la sorcellerie", en *HuRe*, II, 1935.

QUEVEDO: EL ESCRITOR COMO "ESPEJO" DE SU TIEMPO

La oposición "sumas"/"aforismos" en Quevedo debe proyectarse sobre el fondo de la época y en particular debe relacionarse con todo el llamado "tacitismo". El trabajo de Giuseppe Toffanin, *Machiavelli e il "Tacitismo": la "politica storica" al tempo della controriforma*, Padova, 1921, ha mostreado definitivamente la importancia general europea de esa tendencia. Los tacitistas (por ejemplo el humanista Justo Lipsio, tan admirado por Quevedo) adoptaban formas expresivas semejantes: y publicaban colecciones de aforismos. En un texto anti-tacitista citado por Toffanin, el del P. René Rapin, *Réflexions sur l'histoire*, se ataca a Antonio Pérez como el más conocido., entre *tant d'Espagnols* tacitistas (página 188). Sobre la función mediadora de las burocracias véase el artículo de S. N. Eisenstadt (profesor en Jerusalén), "Political struggle in bureaucratic societies", *World politics*, IX (octubre, 1956), págs. 15-36. La burocracia en ese tipo de sociedades tiende a constituirse en una fuerza mediadora entre los intereses y los grupos económicos y políticos (págs. 33-34). El odio de Quevedo a los burócratas debe enlazarse con la actitud de pensadores tradicionalistas como Joseph de Maistre y su desprecio por la *écrivasserie et avocasserie*: ¿habrá un parentesco psicológico en toda esa familia europea de escritores fuertemente *anti-letrados*?

FEIJÓO Y SU PAPEL DE DESENGAÑADOR DE LAS ESPAÑAS

(1) Lanz de Casafonda, *Del estado presente de la literatura de España*, *Semanario del Valladares*, XXVIII, pág. 14o. Sarmiento, *Demonstración crítica-apologética del Theatro crítico universal*, Pamplona, 1787, pág. xx.

(2) El autor de la revista era Leonardo Antonio de la Cuesta y fue publicada en tiempo, de Carlos III. Véase, Sempere y Guarinos, *Ensayo*, IV, pág. 187.

(3) *Cartas eruditas y curiosas*, I, xxxv, 8. Abreviaturas en adelante: T., *Teatro crítico*; C., *Cartas eruditas*. Subrayado nuestro en todos los textos de Feijóo citados en este escrito.

(4) Textos citados por Domínguez Bordona en su edición de las *Generaciones y semblanzas*, *Clásicos Castellanos*, 1924, pág. 223.

CADALSO: EL ESTILO DE UN "HOMBRE DE BIEN"

El trabajo de la hispanista norteamericana Edith F. Helman a que se alude es su estudio y edición de las *Noches lúgubres* de Cadalso, Antonio Zúñiga, Editor, Madrid-Santander, 1951. El artículo de José F. Montesinos es la reseña de la edición recién citada de Mrs. Helman: en la *NRFH*, VIII, págs. 87-91. Véase también una reciente interpretación de Cadalso en la cual se acentúa la actitud estética del autor de las *Cartas marruecas*: John B. Hughes, "Dimensiones estéticas de las *Cartas marruecas*", *NRFH*, págs. 194-202. Sobre el concepto de la amistad en el siglo XVIII hay observaciones y datos importantes en Wolfdietrich Rasch, *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im Deutschen schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Halle, 1936. Un trabajo que está por hacer es la muy probable influencia de Shaftesbury en Cadalso y otros

ilustrados hispánicos. Un texto aún inédito de Capmany, estudiado por Jean Sarrailh, tiene la siguiente advertencia: "Ningún interés particular me ha movido a escribir, porque vivo muy distante de deseos de que la fortuna me cuente entre sus favoritos, y sólo me estimula el de acabar el último período de mi vida con buena reputación en el concepto de los hombres de bien" *L'Espagne éclairée*, París, 1954, pág. 225, nota 3. Este libro del rector Sarrailh debería ser traducido a nuestra lengua: es la mejor historia ideológica de la segunda mitad del siglo XVIII español.

LA ORIGINALIDAD HISTÓRICA DE JOVELLANOS

La expresión de Sarrailh respecto a Jovellanos, *cet apôtre de l'effteacité*, en la obra citada, pág. 175. Véase el importante trabajo de Edith P. Helman, "Some consequences of the publication of the *Informe de ley agraria* by Jovellanos", *Estudios hispánicos*, volumen de homenaje a Archer M. Huntington, Wellesley, 1952, págs. 253-273. La Sra. Helman ha probado que el apellido del amigo de Jovellanos era Jardine (y no Hardings); v además que era cónsul en La Coruña y no en Oviedo. El trabajo del economista Prados Arrarte en el volumen colectivo, *Jovellanos, su vida y su obra*, Homenaje del Centro Asturiano de Buenos Aires, s. a. [1954], págs. 165-282. El estudio de Prados Arrarte, "Jovellanos economista" es realmente un libro: y debería reeditarse como tal. Es también importante en ese mismo volumen el trabajo de Francisco Ayala, "Jovellanos sociólogo". Se refiere al "temperamento conservador" de Jovellanos (pág. 292) y le parece lógica, históricamente considerada, su actitud ante la Revolución francesa: "es explicable que los teorizadores de un cambio político-social retrocedan ante los acontecimientos revolucionarios y los repudien: tales acontecimientos desfiguran sus ideas... las rebasan..." (pág. 298). Véase también el estudio preliminar de Miguel Artola a su

edición de obras de Jovellanos, *BAAEE*, 1956. Nuestro ejemplar personal de *El hombre práctico* es una reimpresión de Ibarra, Madrid, 1764. Don Francisco Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán-Núñez, es una figura apenas estudiada no obstante el evidente interés histórico que ofrece. Sólo hay un estudio que sepamos: el de Morel Fatio en sus *Études sur l'Espagne, deuxième série*, París, 1890. Este aristócrata, lector de Gassendi, de Descartes y de Hobbes, representa quizá a un grupo de nobles y de "intelectuales" que constituiría el "puente" entre los amigos de Quevedo citados antes y los ilustrados del siglo XVIII. Da múltiples consejos, y entre otros el siguiente: no discutir ya que "ordinariamente los hombres y principalmente los españoles rara vez quieren darse por vencidos en público". Su ideal es también "hacernos capaces de tratar con los hombres, sin yerro ni extravagancia, lo más universalmente que podamos".

LA VOLUNTAD DE ESTILO DE UNAMUNO Y SU INTERPRETACIÓN DE ESPAÑA

(1) *En torno al casticismo*, en *Ensayos*, Aguilar, 1945, II, pág. 134. Las páginas indicadas en las citas siguientes corresponden al volumen de esta edición en que se encuentra el ensayo mencionado en cada caso.

Ha de señalarse que Unamuno cambió más tarde en su valoración del estilo "redondo", y pasó a elogiar lo "esquinoso". Véase el texto siguiente de 1912: "Estilistas de estilo... sobrio, sin altos ni bajos, sin esquinas —con todos los ángulos matados— como pide la moderna higiene arquitectónica —sin asperezas, sin pinchos, un estilo que es... lo más a propósito para hacerle a uno dormir, estilo de hamaca..." (*De esto y de aquello*, vol. IV, ed. cit., pág. 467). Y doce años más tarde, en 1924, escribía: "Un estilo esquinado, picoso, hecho de ángulos y no de curvas..."

un estilo cúbico —no cubista— tiene su música. O sea, que tiene su estilo; que es él y no otro" (Ibíd., pág. 574; en la ed. madrileña antes citada de las *Obras completas*, IV, de Unamuno hay un error manifiesto: "cíngulos" en vez de "ángulos", pág. 769). En esos dos textos Unamuno define y defiende evidentemente su propio estilo que muchos lectores habrían encontrado "pícoso". Se puede, pues, hablar de una historia de la teoría estilística de Unamuno, y de un cambio respecto a sus conceptos y actitudes iniciales. Cambio que se expresa también en su interpretación de España. En 1914 escribía Unamuno: "Mi debilidad es lo nuestro, lo español, esto es: lo improvisado, lo abocetado, lo ciegamente espontáneo, lo escrito... en mangas de camisa y al correr de la pluma... prefiero nuestro estilo a la buena de Dios... desaliñado, tal vez rústico, informe, y que si nos fijamos en él degenera en conceptuoso o en gongorino, al estilo ciclópeo y al estilo gracioso" (*De esto y de aquello*, IV, pág. 524). Unamuno siente ahora, en contraste con sus primeros escritos, que su modalidad expresiva es nacional, que tiene raíces peninsulares. Resulta divertido leer el siguiente juicio del historiador Rafael Altamira sobre el estilo de Unamuno: "El castellano que usa el Sr. Unamuno es incorrecto y de un sincero desaliño... nacido de hondos y fundamentales vicios en el modo de entender el idioma" (reseña de *Paz en la guerra*, en la revista dirigida por el propio Altamira y por Ruiz Contreras, *Revista crítica de historia y literatura española*, II (1897), núm. 7, págs. 210-211) ¡Que esto se haya escrito del español cuyo castellano nos parece hoy más íntegramente nacional ! Seguramente Unamuno (que colaboraba en la revista de Altamira) debió recordar lo de "sincero desaliño" al escribir los textos citados.

LA ORIGINALIDAD DE UNAMUNO

Desde que Philarète Chasles, el historiador francés, declaró hacia 1850 que los españoles no se han inclinado a cultivar los géneros literarios autobiográficos, han abundado las referencias hispánicas a esta supuesta ausencia. Según Philarète Chasles, entre los españoles se da lo que él llamaba "un orgullo silencioso, recogiendo una opinión de Campanella: *Les Espagnols ont écrit peu de mémoires... Une fierté silencieuse enveloppe leur vie et leur mort.* Y añadía hablando de los artistas y de los escritores: *En Espagne les gens de lettres eux-mêmes et les artistes, assez enclins à la vanité chez tous les peuples, se sont contentés de l'orgueil; point de Benvenuto Cellini ni de Jean-Jacques Rousseau invitant le monde à écouter sa confession personnelle (Oeuvres de Philarète Chasles, vol. titulado La France, l'Espagne et l'Italie au XVIIe siècle, París, 1877, pág. 213; la cita copiada pertenece a un texto publicado originariamente en 1847).* Entre los españoles que han lamentado la misma ausencia de confesiones, autobiografías, etc., se encuentran Ortega y Gasset ("Sobre unas memorias", *Obras completas*, III, pág. 589), Guillermo de Torre, "Los escritores se cuentan a sí mismos" (artículo de periódico), el doctor López Ibor en su libro *El español y su complejo de inferioridad*, y el poeta y ensayista José Moreno Villa, *Los autores como actores*, México, 1951. Debe mencionarse también un ensayo del diplomático y poeta mexicano Jaime Torres Bodet, "Vidas españolas del siglo XIX", *ROcc*, XXVII (1930), págs. 281-293: "Frente a la multiplicidad de las crónicas, las confesiones y los diálogos epistolares de que se enorgullecen otros museos asusta la soledad en que cada noble existencia española ha querido desarrollar su tragedia". La explicación de Ortega es excesivamente simplista: "No puede extrañar la escasez de memorias si se repara que el español siente la vida como un universal dolor de muelas". Según Guillermo de Torres, el español es más bien reservado y no padece "la hipertrofia del yo" que

caracteriza a muchos escritores transpirenaicos. López Ibor y Moreno Villa coincidían también en esta explicación: el español es recatado, pudoroso, "cuida de su estampa" (M. Villa). Finalmente, en 1952, el profesor de Columbra University, Ángel del Río, ha presentado otra teoría: "El español vive más hacia fuera que hacía dentro. Es, ante todo, hombre de acción. En su vida le interesa la hazaña o la aventura; no la experiencia ni los motivos de la conducta o la reflexión sobre ella" (su estudio preliminar a la edición de los *Diarios* de Jovellanos publicada por el Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1952, págs. 2-3). Recordemos también la declaración del capitán Domingo de Toral (siglo XVII) en su autobiografía: "el hombre ni en bien ni en mal es bien que hable mucho de sí" (*Autobiografías*, NBAE, vol. II, pág. 506). La lamentación aludida ha de enlazarse también con otra muy hispánica, muy afín a la considerada aquí: los españoles hacen historia pero no la cuentan. "Todos tomaban la espada y ninguno la pluma", decía el P. Feijóo resumiendo ese sentimiento y esa múltiple constatación de una ausencia historiográfica. Los dos problemas deberían por lo tanto estudiarse conjuntamente: o mejor dicho, el de las confesiones, memorias, etc., dentro del más general ahora mencionado, el de la actitud del español respecto a la vida histórica personal y colectiva. Sobre la crisis espiritual de Unamuno véase el trabajo de Antonio Sánchez Barbudo, "La formación del pensamiento de Unamuno: una experiencia decisiva, la crisis de 1897", *HR*, XVIII (1950), pp. 218-243.

LA SINGULARIDAD ESTILÍSTICA DE ORTEGA

Quiero ante todo expresar mi agradecimiento a la profesora María Díez de Oñate con quien tanto he hablado de Ortega y Gasset. Hablando de *Memorias*: es muy de elogiar la obra memorialista realizada, en diversos libros, por Ramón Gómez de la Serna. Gracias a él, y en particular a su

Automoribundia, se han preservado para la posteridad muchos datos de la vida intelectual madrileña de principios de siglo. Sobre la situación histórica de Ortega, en la España del Novecientos, véase el artículo del filósofo argentino F. Romero "Ortega y la circunstancia española", en el número de homenaje a Ortega de la revista de Puerto Rico, *La Torre*, IV, págs. 361-368. "En la España de los últimos tiempos no ha habido sino dos jefes espirituales —escribe Romero— Menéndez y Pelayo y Ortega: Unamuno careció de la objetividad, la serenidad y la universalidad necesarias para que su influjo llegara a adquirir el relieve de la jefatura" (pág. 368). V Romero plantea ese problema histórico general: el del jefe espiritual: "Para este tipo de jefatura no basta la vocación ni el empeño individual, debe concurrir la situación".

LA UNIDAD VITAL DEL PENSAMIENTO DE AMÉRICO CASTRO Y SU SIGNIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

(*) Las indicaciones de pág. refieren a *La realidad histórica de España*, México, 1954.

(1) Guizot, *Cours d'histoire moderne*, II, París, 1829, pág. 19. La explicación de Guizot es la siguiente: ... *ce peuple a été isolé en Europe; il en a peu reçu et lui a peu donné... sa civilisation est de peu d'importante dans l'histoire de la civilisation européenne*. En contraste con España, el carácter particular de Francia ha sido, según Guizot, *la sociabilité* (vol. I, 1828, pág. 5).

(2) El texto de Unamuno en su ensayo de 1927, "Hispanidad": "Y quiero decir con hispanidad una categoría histórica, por lo tanto espiritual..." (recogido en la *Antología de ensayos españoles*, ed. Antonio Alonso, Nueva York, 1936, págs. 65-71). La cita de Michelet en Jean Guéhenno, *L'évangile éternel, étude sur Michelet*, Les Cahiers Verts, París,

1927, pág. 94. Convendría estudiar la relación entre Unamuno y el historiador francés.

(3) Un historiador profesional tan importante y tan medido como Luis G. de Valdeavellano ha caracterizado así los ensayos de *Entorno al casticismo*: "El análisis más penetrante de la psicología y de la substancia eterna de España" (su trad. de la obra de G. Bauer, *Introducción al estudio de la historia*, 2.^a ed., Barcelona, B o se h, 1952, pág. 82, n. 26). La función de Unamuno dentro de la historiografía contemporánea puede equipararse a la de Chateaubriand respecto a los historiadores de la generación de Michelet: con su *Génie du christianisme* afirmaba la autonomía de la historia francesa medieval, tan "clásica" como la greco-romana.

(4) Véase el artículo de Américo Castro, texto de una conferencia, "Die Triebkräfte der spanischen Kultur", *Corona*, II (1931-1932), págs. 55-73. Recordemos, como ejemplo representativo, el siguiente texto de Américo Castro anterior a 1936: "El no hallar modo de armonizar el íntimo anhelo con la convivencia social nos hace vivir en guerra y en debate perenne; somos guardias fronterizos de nuestra personalidad, cuyos senos dan su mejor producto en la lucha y en la agonía. Miguel de Unamuno ha tratado de definir la esencia de España; y él refleja, en efecto, con su vida de místico combate, la más preclara esencia de lo hispánico. No habrá paz para nosotros. Y justamente están condenados a no gozar de ella los hombres de mejor voluntad. Cada raza, su sino" ("Desde Inglaterra", *Nac*, 10 de junio de 1927, Suplemento, pág. 2). El profesor español Alonso Zamora Vicente ha recordado la clase y el ejemplo de Américo Castro en su artículo "Ciudad Universitaria, 1935": "A borbotones, como una herida abierta, mana la pasión de lo ibérico'... Se va allá a la espera de múltiples milagros al acecho, que ya sabemos están ahí, esperándonos. La vida adquiere así una más leal interpretación, una más cordial cercanía" (*RUBA*, 9, enero-marzo, 1949, pág. 296).

(5) Las dos citas de Ortega y Gasset proceden de su prólogo a la versión esp. de E. García Gómez de la obra de Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1952, págs. xii-xiii.

(6) Respecto al origen hebreo de Santa Teresa, véase el trabajo de N. Alonso Cortés, "Pleitos de los Cepedas", *BAE*, 25 (1946), págs. 85-110, que no llamó (ni quiso llamar) la atención de los eruditos hasta hace poco. Los documentos hallados por Alonso Cortés muestran, según él, "hasta qué punto, en los inescrutables designios divinos, la gloriosa Santa de Ávila era una elegida" (página 101). Américo Castro además de referirse a este trabajo desconocido para él en 1948 y que comprueba su extraordinaria hipótesis acerca de la ascendencia hebrea de Santa Teresa, utiliza también los datos (respecto al origen hebreo de Luis Vives) que le comunica el Sr. Abdón M. Salazar, pág. 551, n. 44.

(7) El primer texto de Michelet en el famoso prólogo de 1869 a la *Histoire de France*, I, págs. iii-iv. El segundo pertenece al prólogo de 1866, al volumen final de la misma obra en su primera edición. Recordemos también que en Michelet hay una actitud "vitalista" como lo prueba la siguiente referencia a la filosofía de Descartes: *La philosophie de Descartes... ne s'occupe de l'homme, ce n'est qu'abstraction*. (Guéhenno, *ob. cit.*, pág. 225, n. 3). Guéhenno cita también un texto de Péguy, lógicamente entusiasta de Michelet, que podría aplicarse a la obra de Américo Castro: según Péguy, Michelet es uno de los historiadores-filósofos que han tratado, al hacer historia, de *remonter le courant de l'être* (*Ibid.*, página 224, n. 2).

PEDRO SALINAS Y LOS VALORES HUMANOS DE LA LITERATURA HISPÁNICA

(1) En la Sorbona sucedió a Salinas el que fue su amigo entrañable y fraternal, el poeta castellano Jorge Guillén. Ellos dos, Salinas y Guillén —en su dual condición de creadores literarios y de interpretadores de la literatura—, representan justamente la armoniosa y fecunda convivencia de la cátedra universitaria y la vida literaria en la España contemporánea.

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN LAS NOTAS
(Y ALGUNA VEZ EN EL TEXTO)

<i>AIA</i>	Archivo Ibero-Americano, Madrid.
<i>BAAEE</i>	Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
<i>BAE</i>	Boletín de la Real Academia Española, Madrid.
<i>BICC</i>	Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
<i>CuH</i>	Cuadernos Hispano-Americanos, Madrid.
<i>HR</i>	Hispanic Review, Filadelfia.
<i>Hu</i>	Humanidades, La Plata.
<i>HuRe</i>	Humanisme et Renaissance, París.
<i>JEGPh</i>	The Journal of English and Germanic Philology, Urbana, Illinois.
<i>JHI</i>	Journal of the History of Ideas, Nueva York.
<i>MLR</i>	Modern Language Review, Liverpool.
<i>Nac.</i>	La Nación, Buenos Aires.
<i>NBAE</i>	Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
<i>Nos</i>	Nosotros, Buenos Aires.
<i>NRFH</i>	Nueva Revista de Filología Hispánica, México.
<i>PMLA</i>	Publications of the Modern Language Association of America, Nueva York.
<i>RFE</i>	Revista de Filología Española, Madrid.
<i>RFH</i>	Revista de Filología Hispánica, Buenos Aires.
<i>ROcc</i>	Revista de Occidente.
<i>RUBA</i>	Revista de la Universidad de Buenos Aires.
<i>RUO</i>	Revista de la Universidad de Oviedo.
<i>Sef</i>	Sefarad, Madrid.