

PUBLICACIONES

DE LA REAL

ACADEMIA DE
JURISPRUDENCIA Y LEGISLACIÓN

— LIX —

FASES Y CARACTERES

DE LA

INFLUENCIA DEL DANTE EN ESPAÑA

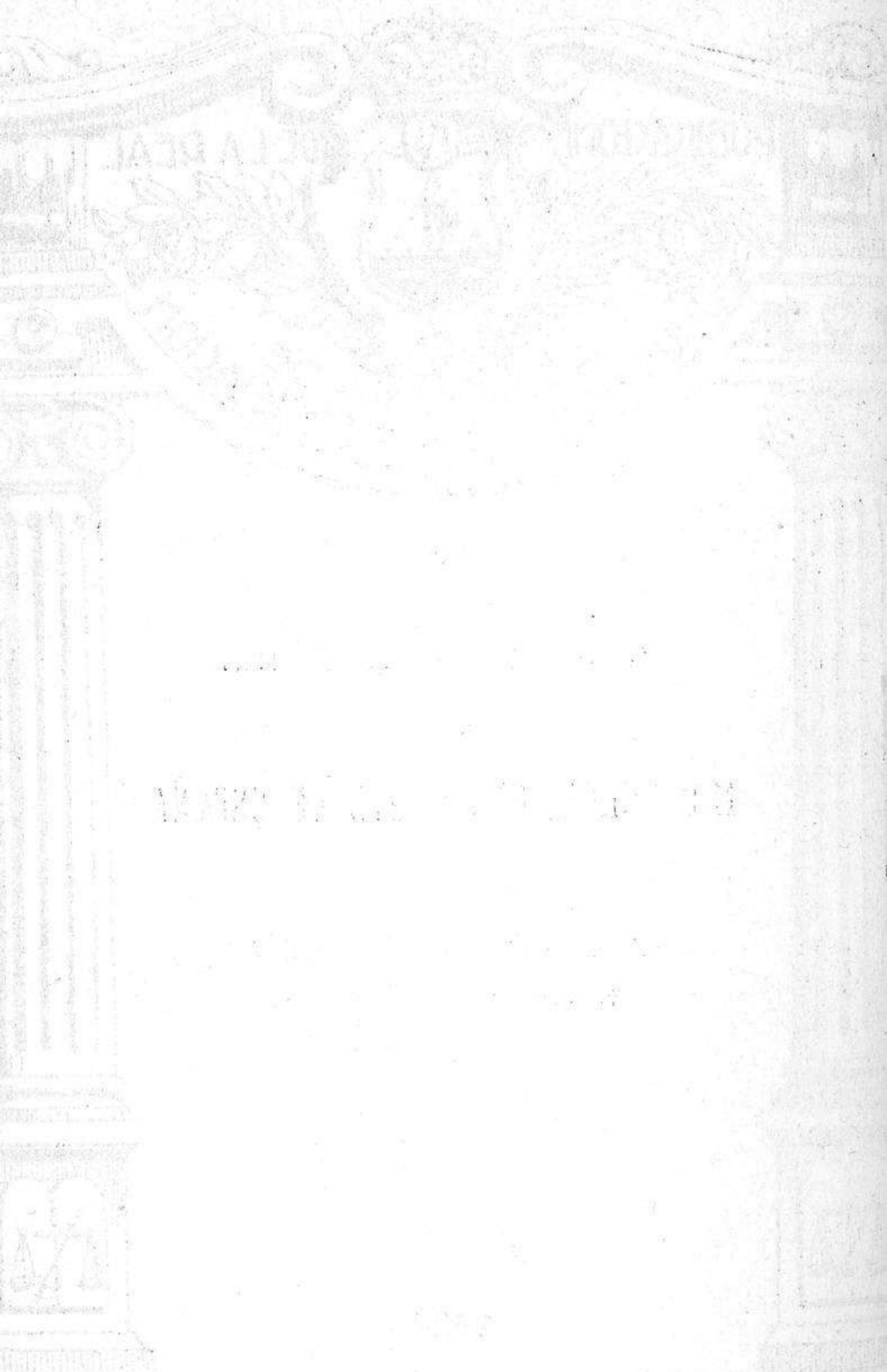
POR EL SEÑOR

D. AGUSTÍN G. DE AMEZÚA

Vicepresidente de la Corporación

1922

EDITORIAL REUS (S. A.) MADRID



PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA
DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACIÓN

LIX

FASES Y CARACTERES

DE LA

INFLUENCIA DEL DANTE EN ESPAÑA

CONFERENCIA

POR EL SEÑOR

D. AGUSTÍN G. DE AMEZÚA

Vicepresidente de la Corporación

Sesión del día 26 de Abril de 1922

MADRID

EDITORIAL REUS (S. A.)

Impresor de las Reales Academias de la Historia
y de Jurisprudencia y Legislación

CAÑIZARES, 3 DUPLICADO

1922

ARTÍCULO 66 DE LAS CONSTITUCIONES:

Los trabajos que publique la Academia quedarán de su propiedad. Ningún trabajo realizado en la Academia podrá ser publicado sin autorización de la misma

En las obras que la Academia autorice o publique, cada autor será responsable de sus asertos y opiniones

Talleres tipográficos de la EDITORIAL REUS (S. A.)
Ronda de Atocha, núm. 15 duplicado.—MADRID (970)

I

Sobre el Dante en España y su influjo en la literatura nacional, singularmente desde los siglos XIV al XVII, han discurrido, bien en monografías especiales, bien en el curso de otros trabajos, muchos y renombrados eruditos. Entre todos culminaron por la investigación y el saber dos insignes maestros y amigos míos: el glorioso historiador de las letras castellanas D. Marcelino Menéndez y Pelayo, de cara y perdurable memoria, para quien no hubo jamás rincón estético, personaje de cuenta o movimiento literario a que no llegase con el portentoso escalpelo de su crítica, y más recientemente, el insigne profesor de la Universidad de Turín D. Arturo Farinelli, a quien tantas y tan beneméritas ilustraciones debe nuestra historia literaria, no siendo de las menores su hermoso trabajo *Su Dante in Spagna*, refundido en elegante volumen ha muy pocos me-

ses (1). Con tales y tan eminentes predecesores, temeridad manifiesta parecería, o presuntuosa ambición, manosear torpemente un tema que tan excelsas plumas manejaron, y hollar atrevidamente el poético huerto que fué objeto de tan exquisitos y amorosos cuidados, si vuestra cariñosa porfía al encomendarme esta conferencia, dentro de la serie que tan acertadamente dispuso esta Real Academia, para conmemorar el VI centenario del tránsito del poeta florentino a los célicos reinos que tan maravillosamente pintó, no excusara mi atrevimiento y me hiciera acreedor, sin rebuscadas modestias, a una mayor indulgencia por vuestra parte.

Porque es la obra del Dante tan proteica e ingente, de tal modo han agigantado su figura los millares y millares de volúmenes que, como pedestal de su gloria, ha puesto a sus pies la ciencia de sus comentadores y críticos, que el ánimo más templado se sobrecoge y anonada ante el obligado cotejo de la poquedad de las propias fuerzas con la cumbre inaccesible de su personalidad gloriosa; y este temor sube de punto y se agudiza, con anhelos y zozobras de

(1) ARTURO FARINELLI: *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*. Torino, Fratelli Bocca, 1922. Un vol. 4.º menor de X + 508. La parte relativa a España abarca las págs. 29 a 195. En este hermoso trabajo se hallará toda la bibliografía moderna hispanodantesca, que por brevedad omito.

pesadilla, cuando se acomete el estudio, no ya de un episodio, de un matiz, de un personaje aislado del inmortal poema, cosa que, bien o mal, sería hacedera entrando a saco en la balumba de materiales de toda laya que el dantismo moderno viene acopiando un día y otro, sino de cuestión tan ardua, nebulosa y resbaladiza como la de señalar sus influencias y perseguir sus huellas al través de las selvas oscuras, intrincadas y exuberantes de nuestra literatura nacional.

Cuando en las horas de recogimiento que acompañan a la preparación de toda conferencia meditaba yo sobre la manera como la *Divina Comedia* impuso su influencia en España, me figuraba, de modo alegórico también, sintiendo yo a la vez el poderoso señorío de su obra, y coincidiendo sin saberlo con Carlyle, que emplea metáfora semejante al hablar de Shakespeare (permitidme la pueril vanidad), me figuraba—digo—el poema de Dante como un árbol gigantesco, un cedro milenario, cuyas raíces retorcidas y rugosas se hundiesen en las entrañas de la tierra, dejando a sus ramas ascender heroicamente hacia los cielos en busca de nuevas regiones y espacios infinitos; y cuando, estático y temeroso ante la imponente obra de la Naturaleza, me preguntaba yo de dónde habría tomado su substancia el árbol milenario, qué jugos hicieron ciclópeas y poderosas sus ramas, qué ocultas alquimias le habían co-

municado el verdor perenne de sus hojas, el curso de las violentas tempestades que le combatieran hasta hacer de su tronco malla impenetrable como la del acero, y a la vez los cansados peregrinos que hallaron reposo bajo su sombra, comieron de sus frutos y reanimáronse al calor del fuego levantado con su leña, evocaba mi imaginación el árbol de la *Divina Comedia*, representación simbólica de la Edad Media, con sus noches seculares, con sus misterios indescifrables, con su vida mucho más rica e intensa de lo que las vulgares historias la conceden, y en aquel rodar lento y misterioso de los siglos veía yo crecer al arbolillo humilde, recia y pausadamente; y así como en los gigantescos de las selvas americanas, cada capa de su tronco equivale al tránsito de un largo período de años, así alrededor del tronco simbólico del poema dantesco imaginaba yo cómo se habrían adherido, hasta formarle, millares y millares de sucesos, afectos y pasiones humanas, dolores y alegrías, partículas de vida, en fin, que, al incorporarse en el poema, perdían su forma característica, su origen primero, confundiéndose en su masa e imposibilitando toda identificación. También en la vida de las naciones y en la formación de sus literaturas son las grandes obras períodos señalados de su biología y de su historia; pasan los tiempos, se suceden las civilizaciones y las costumbres en terribles y radicales mudanzas,

pero nada se pierde ni destruye; todo, aun lo más mísero y humilde, se transforma en nuevos valores o contribuye a dar vida y substancia a nuevos seres; mas, ¿quién podrá predecir adónde irán a caer sus amarillentas hojas? ¿Qué plantas vírgenes se alimentarán de sus despojos? Tan poderosa y honda es esta verdad, que hoy los dantistas apenas creen apurada la investigación de las fuentes originarias de la *Divina Comedia* y de sus mismas influencias, cuando nuevos estudios y descubrimientos aportan datos y conjeturas insospechados, floraciones desconocidas, como el viajero halla a centenares de leguas, lleno de sorpresa, los frutos de semillas exóticas que los vientos transportaron de regiones remotas, deshaciendo sus conclusiones y trabajos y obligándole a emprender otros rumbos hacia parajes que la imaginación no soñó y en que nadie antes que él puso su planta.

II

Gracias a este fenómeno y como inesperado acatamiento de aquella ley biológica, explícase racionalmente que un benemérito erudito, compatriota nuestro, el Sr. Asín y Palacios, señale analogías estrechísimas entre la *Divina Comedia* y la escatología musulmana; tantas, que me obligan a detenerme breves instantes en tema tan curioso y atrevido, toda vez que

de influencias dantescas se trata a la postre, aunque para orgullo nuestro no sean del Dante hacia nosotros, sino de un sector de nuestra literatura nacional —la arábigo hispana— sobre su glorioso poema. Pero dejemos la enunciaci3n del caso al mismo Sr. As3n; que 3l mejor que nadie la har3, en aquel su estilo sobrio, cient3fico y ajustado, que es uno de los mayores aciertos de su trabajo merit3simo, uno de los que m3s honran a la moderna erudici3n espa3ola.

«Seiscientos a3os por lo menos—escribe—antes que Dante Alighieri ideara su maravilloso poema, exist3a ya en el Islam una leyenda religiosa, en la cual se narraba el viaje de Mahoma, fundador de esa religi3n, a trav3s de las mansiones de ultratumba. Con el transcurso de los siglos, desde el VIII al XIII de nuestra Era, los tradicionalistas musulmanes, los te3logos, los ex3getas, los m3sticos, los fil3sofos y los poetas, tramaron lentamente sobre la urdimbre fundamental de esa leyenda un gran n3mero de relatos amplificados, de adaptaciones aleg3ricas y de imitaciones literarias. Tomadas en conjunto todas estas redacciones varias de las leyendas isl3micas y cotejadas con la *Divina Comedia*, nos ofrecen una multitud de coincidencias, de semejanza y aun de identidad, as3 en la arquitectura general del infierno y del para3so como en su estructura moral, en la descripci3n de las penas y de los premios, en las

grandes líneas de la acción dramática, en los episodios y peripecias del viaje, en su significado alegórico, en los papeles asignados al protagonista y a los personajes episódicos, y, por fin, hasta en el valor artístico de ambas obras literarias» (1).

Confieso sinceramente que, tras larga y reposada lectura del estudio de Asín, ante la muchedumbre de pruebas que presenta, coincidencias innegables en mil pormenores descriptivos, pintorescos y episódicos de las leyendas musulmanas, con otros tantos pasajes similares de la *Divina Comedia*, coincidencias que alcanzan desde la concepción arquitectónica de los reinos de ultratumba hasta los fines teológico-simbólicos en uno y otro poema, hubo momentos en que el ánimo rebelde enmudecía, vencido por la severa dialéctica del insigne arabista, y preso en las mallas de su estilo, tan rigurosamente científico como ameno. Figuráos entonces la gloria que para España se desprendía, a salir triunfante la tesis de Asín. La *Comedia* dantesca, la obra más portentosa de la Edad Media, una de las mayores que haya producido nunca el pensamiento humano, resultaba de franco, probado e indudable abolengo hispánico: en nuestro recio suelo habrían brotado las primeras semillas y surgido los princi-

(1) M. ASÍN PALACIOS: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid, 1919, págs. 95-96.

pales gérmenes que al través del Mediterráneo, *mare nostrum* también, fecundaran antaño la obra de Dante. Él pudo con su genial inventiva construir, levantar el colosal edificio, disponer sus partes, y hasta decorar sus estancias y *logias* con los mil arabescos y arrequives de su prodigiosa inventiva; pero la idea madre, la célula de la inspiración, el *quid divinum*, la participación en la lumbre increada de Dios, que es la idea, obra divina porque es obra salida de la nada, ésa era nuestra, genuinamente nuestra, y al consagrar los siglos la obra de Dante, también nos alcanzaban como de recudida gran parte de sus rayos. ¿Calculáis la transcendencia de la tesis de Asín? ¿Palpáis bien conmigo lo hermoso y patriótico de su intento?

Para alcanzarlo, el Sr. Asín viaja a su vez por los millares de *hadizes* y leyendas que produjo la teología musulmana, y principalmente por las obras de los místicos españoles, donde se encuentran más vivas y repetidas las semejanzas; con un arte de maravillosa disección, de sagaz instinto, discurre perseverante y lleno de fe por aquellos innúmeros relatos, artificiosos, palabreros, huecos y abigarrados, como genuino parto de literatura oriental, y tomando de unos y otros, con paciencia sin límites, los accidentes y pormenores que apuntan semejanzas con el texto del Dante, los agrupa con tal maestría, que al colocarlos des-

pués como plantillas sobre los correspondientes lugares dantescos, el parecido es tan extraordinario, que surgen fatales, inmediatas, una tras otra, estas dos conclusiones: Dante tomó gran parte de su inspiración de la escatología musulmana; luego el Dante, a la postre, fué... un plagiario. Y sin embargo, en la lógica de esta inevitable conclusión está para mí el punto vulnerable de la tesis de Asín. *Quod nimis probat nihil probat*, dicen los juristas, y, a la verdad, la prueba del benemérito arabista resulta tan completa, tan excesiva, diría, que, a la larga, con todos los grandes aplausos y respetos que su magistral estudio merece, engendra a la vez una impresión de cierta desconfianza, de sospechoso recelo. Porque, por mucha que fuese la erudición del Dante, harto superior desde luego a la de su tiempo, y aun estando probada su lectura de autores hispanoarábigos, como Avicena, Averroes y Algazel, ¿es posible que hubiesen llegado a sus manos los centenares de manuscritos que la investigación islámica moderna ha exhumado trabajosamente con el concurso de no menor número de eruditos, pacientemente dedicados a tal labor en las bibliotecas orientales, de tan difícil acceso entonces para todo italiano?

Aun cuando su sed atormentadora de saber,

La sete natural, che mai non sazia (1).

(1) Purgatorio, canto XXI-1.

como confesaba él mismo, pusiera en sus manos alguno de aquellos manuscritos, ¿pudo disfrutar del tiempo extraordinario que requieren estas reconstrucciones y taraceas? ¿Cabe siquiera que le interesasen, cuando el pormenor, el episodio útil aparece ahogado las más veces por la hojarasca de mil digresiones ridículas o extemporáneas? ¿Es lógico, por último, atribuir al Dante, hombre luchador, inquieto, de terribles pasiones políticas, el espíritu de orden, método y espiritual reposo, gracias al cual el Sr. Asín logra hoy reconstituir tales leyendas, pertrechado de una profunda ciencia islámica que ningún biógrafo moderno ha descubierto hasta ahora en el Dante?

No es tampoco la primera vez en la historia de la literatura que por procedimientos semejantes se ha intentado llegar a la misma coincidencia de una obra genial con un modelo anterior. Crítico tan despierto y sutil como don Juan Valera, ante la celebridad merecidísima de las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre*, y enamorado, con exceso también, de la cultura de los árabes en España y Sicilia, arrojóse a decir que aquella sentida composición era urdimbre y trasunto musulmán, y para probarlo empleó procedimiento parejo al del Sr. Asín; partiendo de una *casida* del poeta rondeño Abul-Beka, tradújola precisamente en el mismo metro quebrado de Jorge Manri-

que, cotejó después ambas composiciones, y, con efecto, la coincidencia resultó pasmosa (1). Pero analizada fríamente esta paradoja, queda reducida la semejanza a un fenómeno de espejismo, que se repetirá siempre que dispongamos exprofeso el alinde del cristal y concertemos los rayos luminosos a nuestro capricho.

La imitación, el plagio, están al alcance de todos, y hay en la *Divina Comedia* mucho más que una serie de extrañas coincidencias. Por ellas solas no gozaría del prestigio universal que acompaña su nombre: Dante no habría pasado de la talla de un Bruneto Latini, de un Cavalcanti, si sobre su frente no brillase aquella soberana aureola que Cervantes, con nuestros estéticos, ponía como principal distintivo del poeta: la invención, el arte de crear a que antes aludía, invención que vibra constante en todos los cantos del egregio poema, comunicándole una vida perenne al través de los siglos, la cual se hubiera trocado en muerte, oscuridad y olvido si su concepción infernal y célica fuera no más que un aprovechado trasunto de autores precedentes. Confieso que estos argumentos

(1) Vid. SCHACK: *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, traducido del alemán por D. Juan Valera. Madrid, 1867; tomo I, págs. 213-214; y MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*. Madrid, 1911-1916; tomo II, págs. 407-409. Citaré en lo sucesivo por esta edición de las *Obras completas* del insigne polígrafo.

son puramente conjeturales, que carecen del valor y certeza científicos que avaloran el trabajo de Asín; pero ante la portentosa unidad poética espiritual de la obra dantesca y ante el deshonoroso plagio que la tesis triunfante de Asín revelaría, yo me resisto a aceptarla por entero, por muy halagadora que resulte para el amor propio nacional y sobresaliente mérito que encierre. Punto es este que corresponde más bien a los modernos dantistas italianos, mientras nosotros nos enfrascamos ahora en examinar otras influencias, esta vez directas y palpables del Dante en nuestras letras primitivas.

III

Cuando la *Divina Comedia* hizo su aparición en España, o sea unos sesenta años después de la muerte del Dante, experimentábase en nuestra patria aquel singular fenómeno, común a todas las literaturas embrionarias, de la lucha entre dos opuestos elementos: el nacional y el extranjero. El nacional, espontáneo e inexperto, en que todo es, además, rudimentario: la forma, la estética y el ritmo; pero en el que se acusan ya por modo inconsciente, por la misma vocación de la raza, las notas, los rasgos distintivos de ella, rasgos que en España serán el metro corto, los asuntos populares, los personajes e ideas sacados de la vida común, don-

de juntamente con el oro, saldrá la veta plomiza de aquella serie de personajes de baja estofa y ruin alcurnia, pero palpitantes, llenos de emoción y color, de nuestros escritores realistas; son la vieja Trotaconventos y los mílites más o menos gloriosos del Arcipreste de Hita, los protagonistas maleantes de los cuentos de su hermano en licencia y desgarró, el Arcipreste de Talavera, seguidos por los poetas desvergonzados, cínicos y maldicientes de aquellos siglos, los Villasandinos, Montoros y Valencias. Frente a este elemento se alzará, tímidamente primero, orgullosamente después, su poderoso rival: el elemento erudito, sabio, el importado, el que, valiéndose algunas veces de la castiza vestimenta nacional, busca la idea y las formas poéticas en exóticos parnasos; unas veces, muy raras, en los *fablieaux* franceses; otras, en el provenzalismo mediterráneo; las más en los pocos autores clásicos entonces conocidos, Lucano, Virgilio, y, principalmente, Ovidio. Como siempre, también, el partido erudito señalará la moda, la dirección espiritual de las huestes poéticas, consagrando lo extranjero como el verdadero modelo literario, y condeñando lo nacional (aunque todavía no suene este nombre) por género inferior y despreciable. Oráculo señalado y memorable de aquellas generaciones fué el Marqués de Santillana, en quien, como en la mayoría de los vates contemporáneos, se da la singular convivencia de

ambos caracteres, popular y erudito, que en su famoso *Proemio* o carta al Condestable de Portugal, dividiendo las obras poéticas en tres grados, a saber, *sublime* (las poesías griegas y latinas), *mediocre* (las provenzales) e *ínfimo*, escribe estas significativas palabras: «Ínfimos son aquellos poetas que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances e cantares de que las gentes de baja e servil condición se alegran» (1). ¡Quién le iba a decir al Marqués de Santillana, que, abominando del arte popular, como de cosa vil y rahez, propia tan sólo de chocarreros y juglares, habría de pasar a la posteridad precisamente por sus serranillas y villancicos, y que su mayor mérito poético consistiría en haber acertado a recoger en estas humildes y campestres flores toda la fragancia de las umbrías castellanas!

Nada, pues, tuvo de extraño, previos estos antecedentes, que con la lentitud propia de aquellos tiempos de tan costosas y difíciles comunicaciones, aun en pueblos en cierto modo vecinos, como Italia y España, llegara a Cataluña primero y a Castilla después la influencia del vate florentino (2). ¿Quién fué el primero

(1) AMADOR DE LOS RÍOS: *Obras de D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*. Madrid, 1852, página 7.

(2) Justo es reconocer que, tanto cronológicamente como en intensidad y comprensión dantescas, Cataluña le llevó la palma a Castilla. Por eso no le son aplica-

que la trajo? Misterio es éste que no se descubrirá nunca; pero es indudable que a fines del siglo XIV el culto a Dante se había propagado rápidamente, como lo dan a entender los numerosos códices que de sus obras comenzaron a llegar a España por entonces, y que triunfando del vandalismo, de los incendios y rapiñas de toda laya que nuestros conventos y casas linajudas padecieron en el pasado siglo, quedan aún en nuestras bibliotecas públicas y particulares (1).

bles por entero muchos de los juicios de esta conferencia, hecha con vista principalmente a la lengua y literatura castellanas. El haber dado cabida a esta fase catalana me hubiera conducido muy lejos de mi propósito y de los estrechos límites impuestos a trabajos de esta índole; tanto más cuando Farinelli, con su sagacidad acostumbrada, la apuntó ya y desarrolla eruditamente en su mencionado estudio *Dante in Spagna*, págs. 58 y siguientes 79, etc.

(1) Mario Schiff describió minuciosamente los códices dantescos que pertenecieron al Marqués de Santillana. De otros dió noticia Farinelli en su citada obra. Nuestra Biblioteca Nacional en su Sala de Manuscritos conserva además los siguientes:

Divina Comedia (texto italiano) 188 hojas en vitela. Letra de fines del siglo XIV o principios del XV. Iniciales adornadas, versales adornadas en rojo y azul. Notas marginales y dibujos numerosos. Tafiote rojo con hierros dorados. Códice que perteneció al Cardenal Celada. Signat. Hh. 34, núm. 1.057.

Divina Comedia (texto italiano), 88 hojas pergami-

¿Cómo se experimentó esta influencia? De una manera muy varia, al parecer, pero, en el fondo, una y constante. En los primeros dantistas castellanos se reduce a la simple imitación, al plagio mismo; son adaptaciones libres; glosas más o menos originales, en que, como decía Macaulay, no se limitaban sus autores a copiar el ropaje del Dante, sino que muchas veces se lo ponían (1). Simultáneamente, se

no. Letra del siglo XIV con tres orlas e iniciales en oro y colores. Folio pasta con hierros dorados. Signat. M 20. Reservado 74.

Divina Comedia (texto italiano) con glosas marginales.

Expositio super tribus libris Dantis edita a filio suo.

Expositio dominis Busonis de Egubio super tota Comedia Dantis, 206 hojas, vitela. Letra del siglo XV. La primera hoja con miniatura y orla en colores y oro; folio tafilete. Espurgada por la Inquisición. Perteneció al Conde de Guimerá. Signat. M-14. Reservado 71.

Comentario de la Divina Comedia, en italiano, incompleto por el fin, 72 hojas pergamino. Letra del siglo XV. Folio tafilete. Signat. M-21, núm. 3.658.

En la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección Salazar (N. núm. 14), existe un Comento al Canto V del Infierno.

Finalmente, en la misma Biblioteca Nacional se conservan fragmentos de una traducción en verso francés del Canto XXIII. 14 hojas en 4.º Letra del siglo XVIII. Signat. núm. 18.575-40.

(1) MACAULAY: *Essais litteraires*. Paris, 1888, página 62.

adopta la forma alegórica, que tanto tenía que herir las imaginaciones medioevales, infantiles y candorosas, en medio de su rudeza y aspereza (1); forma alegórica en que el poeta erudito se complace y realza, porque al prohiar aquellas personificaciones de los vicios y las virtudes, parece que avalora su musa con la entrada de estos personajes abstractos, y levanta la inspiración a nivel más alto que el de los decires chocarreros, de las letrillas vulgares y soeces, de las cáusticas y maliciosas esparsas con que avillanan el peplo clásico de Calíope; forma alegórica que, por otra parte, tiene antecedentes nacionales, pues los árabes la emplean también, por más que sea difícilísimo encontrar pruebas concretas de su comunicación poética con los reinos cristianos.

Pero no para ahí la influencia; hay en el poema dantesco un campo extensísimo, inagotable: el reino del dolor, con su diversidad de tormentos, con aquella multitud de castigos en que una poderosa inventiva parece que, en efecto, ha bajado a los infiernos y ha copiado

(1) Sobre la alegoría en la literatura española hay un estudio reciente citado por Farinelli, y que no he logrado ver, de C. R. Post: *The history of allegory in Spain*. Cambridge, 1915. A la introducción de la forma alegórica y su extraordinario predicamento en aquellos siglos dedicaron especial atención AMADOR DE LOS RÍOS en su *Historia crítica de la Literatura española* (tomo VI passim) y Menéndez Pelayo en la suya.

del natural y extraído del tenebroso recinto de la ciudad de Dite aquella profusión extraña y abigarrada de suplicios. Estamos todavía en plena Edad Media. Alborea el Renacimiento allá en Oriente y en las más adelantadas regiones de Italia; pero en España todavía nos aguardan las espantosas luchas civiles de nuestro siglo XIV, en que los más feroces instintos de crueldad brillarán con fulgor siniestro, época, ambiente, teatro, en fin, preparadísimos y propicios para recibir las cruentas escenas de la *Divina Comedia*, la sucesión ininterrumpida de sus dolores, los ayes de dolor, de rabia, de despecho de los condenados, que aquellas generaciones curtidas en las crueldades de la guerra escucharán impasibles, sin que se agite ni tiemble un solo músculo bajo sus férreas armaduras. Esta forma de influencia es la que obtiene más arraigo en nuestras letras. También, como en Florencia, los reinos castellanos aparecían divididos por las pasiones políticas, por las discordias civiles, por las rapacidades de magnates y Prelados que pugnaban por acabar con las últimas sombras de la autoridad Real. Creada la semejanza de ambiente y preparado el terreno, lógico era el imperio de que disfrutó la *Divina Comedia*, al menos en este aspecto; tanto, que apenas hubo poeta dantesco que no enderezase su imitación al mismo fin político que el Dante había buscado paralelamente en su poema, y, trocando nombres ita-

lianos por españoles, sucesos florentinos por castellanos, la composición sigue muchas veces los mismos rumbos que en el modelo original, elevándose cuando las alas poéticas del imitador lo consentían, o rastreando las más veces, pegados al texto florentino, con frecuentes hurtos de ideas o adaptación de tercetos enteros. Y tras la imitación del asunto y del propósito censorio, viene la imitación de los medios poéticos, y allí es la tenebrosa procesión de los condenados, los castigos sin duelo, las penas sin alivio, el temeroso cortejo de suplicios y tormentos que en manos de nuestros poetas se reproduce una vez y otra, como flagrante demostración de la influencia dantesca.

En suma, todo lo que es externo, formal, aparente, la envoltura, el ropaje de la *Divina Comedia*, se hurta, se copia, se transforma por aquellas generaciones poéticas; pero, confesémoslo también, aunque en ello padezca nuestro amor propio nacional, la imitación, la copia se reduce a esto tan sólo; habrá cuando mucho un prurito moralista, hasta vengativo a las veces, coincidiendo con la parte menos noble y generosa del poema, aunque sea la más humana; pero el fondo, el altísimo fin teológico supraterrrenal que inspira al Dante, ése continúa siendo patrimonio exclusivo suyo y tierra inabordable para nuestros ingenios. Pongamos un ejemplo clarísimo:

Cuando el poeta florentino se adelanta sobre-

manera a su tiempo y concibe episodios de extraordinaria intensidad poética, de suma transcendencia emocional, en que su alma antigua comulga con la nuestra en matices, en sensibilidades, en delicadezas, ensoñaciones y ternuras que parecen patrimonio propio y peculiar de nuestro siglo, valga por caso el más conocido, porque es quizá también el más hermoso y humano de la *Divina Comedia*, el de Paolo y Francesca, nuestros literatos, tanto antiguos como clásicos, no ven allí más que la belleza de una idea; el contraste entre el tiempo feliz y el desdichado, y se apoderan de esta antítesis, y la glosan, la transforman e interpretan de mil modos, siendo una verdadera curiosidad literaria, que varios hemos intentado (1), el descubrir el camino que este hondo pensamiento anterior a Dante, recorre en las letras castellanas; pero nadie entonces, que yo sepa, se detiene a respirar el perfume de humanidad, de vida, que el episodio exhala; nadie analiza la fuerza tiránica de aquel amor, nervio del

(1) En mi edición crítica de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, premiada por la Real Academia Española (Madrid, 1912, pág. 105), apunté ya varias reminiscencias castellanas del famoso y manoseadisimo *Nessun maggior dolore...* También M. Pelayo menciona algunas en su *Historia de la poesía castellana*, tema que amplía FARINELLI en su *Dante in Spagna*, págs. 118-120, con su extraordinaria y acostumbrada erudición.

mismo; nadie acompaña al Dante en aquel vivísimo sufrimiento que le produce la mezcla extraña de pasión, de insensata atracción, de vértigo amoroso, invencible acaso en la trágica pareja, que hace caer al Dante en un desmayo de muerte, mientras el infernal torbellino de los lujuriosos prosigue su eterno vagar sin consuelo ni esperanza por el segundo círculo de la región infernal, que no ha de abandonar nunca, jamás, en la sucesión inacabable de los siglos.

¡Ni el mismo Lope de Vega, expertísimo navegante en el piélago de las pasiones amorosas, acertó a ver en el episodio de Francesca lo que nosotros vemos! No es para Lope el amor insensato, fatal, el que atrae y liga las almas de los dos condenados, sino una causa vulgar, casi pedestre, el trato frecuente, la constante comunicación, que en palabras suyas, de su novela *Guzmán el Bravo*, «junta en amistad animales de género diferente a despecho de la naturaleza» (1); y es que en las obras de los

(1) *Obras no dramáticas*.—Edic. Rivadeneyra, página 43. Y sin embargo, era pasaje grato a Lope, que lo repitió, según recuerda Farinelli, en dos obras más: en *Las flores de Don Juan* y en *El peregrino en su patria*. Yo lo he encontrado también en la *Jerusalén conquistada* (Madrid, 1604), donde, al folio 459, cita el famoso verso nervio del episodio «Amor nessun amato amar perdona». Su interpretación, acaso, la tomó del comentario de Cristóforo Landino donde se lee con palabras

grandes artistas, de los espíritus geniales, tal vez quedan depositados—acaso inconscientemente—gérmenes de ideas nuevas, semillas de audaces teorías, de nuevas orientaciones y sentidos de las cosas, permaneciendo allí inertes, olvidados durante generaciones enteras, que pasan por encima sin descubrirlos; sucedense los siglos, vienen otros tiempos, y, como por obra de invisibles rayos, aquellos gérmenes rompen la secular corteza y truécense en plantas y frutos nuevos; en estados de alma y sensibilidad insospechados. ¿Quién podrá señalar la misteriosa protección que los preserva? Acaso los designios inexcrutables de Dios de que no haya movimiento perdido en la humana carrera, ni acción generosa inútil, ni lágrima que se aniquile, como si quisiera conservarlos intactos entre los viejos pergaminos, para que siglos después broten pujantes como alimento espiritual de nuevas generaciones. Sólo así puede explicarse el que la crítica moderna halle en las obras maestras de los grandes hombres, Dante, Cervantes, Shakespeare, aspectos, matices y colores en que quizá ellos mismos no pensaron, ni ningún contemporáneo supo hallar entre sus cartapacios y papeles.

muy semejantes a las de Lope (Vid. *Divina Comedia*; Venetia, 1596, pág. 34). Cito esta edición por ser del tiempo de Lope.

IV

¿Cómo no recordar, aunque sea en rapidísima carrera por aquellos campos del viejo dantismo, a los más preclaros ingenios castellanos que hicieron del Dante singular objeto de su culto, apellidándole *varón elocuentísimo, mirífico y laureado poeta, de memoria esclarecidamente perpetua y gloriosa*, como ellos mismos declaraban en los títulos y proemios de sus obras, mostrando la ingenua veneración en que le tenían? Micer Francisco Imperial, el iniciador de la escuela, el patriarca del dantismo en España, para lo cual le favoreció su condición de hijo de italiano, genial y grandioso a ratos, servil y centonesco las más veces; Ruy Páez de Ribera, de musa vigorosa, realista y cruda; Gonzalo Martínez de Medina, uno de los más antiguos y acerbos flagelantes de la grey escribanil y alguacilesca, tema que había de hacerse familiar y castizo en nuestra literatura castellana, poeta cuya sátira se arresta al igual de la de Dante con papas, cardenales, obispos y preladados; Ferrán Manuel de Lando, Gómez Pérez Patiño, Pero González de Uceda, poetas todos que, como dice Menéndez Pelayo, si bien abusaron de las visiones y personificaciones simbólicas, conseguían ya dar a los versos un tono más robusto y una más feliz expresión, creando así el verdadero lenguaje poético. Fruto principal fué, a no dudarlo, de la grandeza del

modelo que tomaban—Dante—, que si momentáneamente les hacía perder su condición de nacionalidad y españolismo, señalábales, en cambio, rumbos nuevos y campos desconocidos, al cabo de los cuales se alzaba la puerta luminosa y holgada del Renacimiento. Para llegar a ella hay que dejar atrás rápidamente, que el tiempo nos hostiga, otros nombres preclaros, el del Marqués de Santillana, por ejemplo, cuyo solo título excusa en vuestro saber todo elogio y comentario, corifeo y principal declamador de la escuela alegórica dantesca, bibliófilo y coleccionista meritísimo de las obras todas del Dante, que en magníficos códices atesora en su Biblioteca, hombre enamorado de la antigüedad clásica, de los modelos italianos, de la filosofía, gravedad y dogmatismo que encerraba la *Divina Comedia*, que para él constituye la más alta representación poética conocida, hasta tal punto, que parecía sabérsela de coro.

A imitación suya, y animados de su alto ejemplo y no discutida autoridad en su siglo, la escuela dantesca se amplifica y desarrolla en las obras de Juan de Mena, Hernán Mexía, Gómez Manrique, varones todos eminentes para su época y en cuyas *estancias*, *sonatas*, *recuestas* (1) y *decires* el lenguaje poético va adqui-

(1) *Recuesta* o *requesta*: voz que, además de las acepciones de *requerimiento* e *intimación* que le atri-

riendo majestad, número y blandura; pero discípulos aún del insigne florentino en el uso de la alegoría, en el tono grave, doctrinal y sentencioso, en su arquitectura poética, donde se embuten también al modo dantesco episodios, alusiones, diatribas y sátiras sobre cosas y personas de su siglo, con el mismo ejemplar intento buscado por Dante. Es la época de los títulos dantescos: *El Infierno de los enamorados*, *El Purgatorio de amor*, *El Infierno de amor*, *La celestial jerarquía*, muestras patentes de la poderosa atracción que ejerce el modelo.

En pleno triunfo, pues, el Dante consolida su influencia con las versiones a nuestra lengua que en poco menos de un siglo, 1428 a 1515, se hicieron del grandioso poema, y aun cuando el estudio de estas traducciones esté ya hecho modernamente por eruditos tan concienzudos como Schiff y Farinelli (1), habréis de perdonarme que someramente las haga pasar ante vuestros ojos en cronológica revista; que su

buye nuestro Diccionario académico, tenía para nuestros antiguos poetas la de *pregunta*, y que podría, por tanto, sustituir en buen castellano al bárbaro neologismo «interviü», tan generalizado hoy. ¡Cuánto mejor sonaría el decir *recuesta* y *recuestar*!

(1) M. SCHIFF: *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*. Paris, 1905, págs. 270-319; FARINELLI: *Dante in Spagna*, pass; M. SCHIFF: *La première traduction espagnole de la Divine Comédie*, en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, tomo I, págs. 269 a 307.

enumeración esquemática, mejor aún que todos mis comentarios, nos dará una acabada idea del alcance y de la forma en que se desarrolló esta fase de la influencia dantesca.

Traducción completa castellana y en prosa de Don Enrique de Villena, hecha en 1428 a ruegos del Marqués de Santillana, y como pasatiempo y solaz de otros estudios más graves. Abundan las vacilaciones y caídas del traductor, que no conoce a fondo el lenguaje toscano, y que al verterlo al nuestro, hácelo en un estilo arcaico, duro y premioso, con trasposiciones violentas, con sujeción excesivo servilísima al original y total ausencia de ambición literaria; ensayo, en fin, de un valor puramente erudito.

Traducción catalana completa en tercetos de Andreu Febrer, terminada en 1.º de Agosto de 1428, o sea nueve meses después de la de Villena, versión que, a juicio de la crítica moderna, se lleva la palma entre todas las antiguas extranjeras, por su fidelidad de expresión, poético sentido del fondo y comprensión del intento dantesco. Es, en suma, la mejor traducción que alcanzó el Dante fuera de Italia, hasta el advenimiento del renacimiento romántico.

Traducción en verso castellano del primer Canto del Infierno, manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, más servil aun que la de Villena, con groseros errores que denotan un ma-

yor desconocimiento de la lengua toscana; pieza, en suma, de muy escaso valor.

Traducción completa del Infierno en coplas de arte mayor por el Arcediano de Burgos D. Pedro Fernández de Villegas, acompañada de un voluminoso comentario, la cual, tanto por la monotonía del arcaico metro escogido, como por las mediocres dotes poéticas del traductor, no logra comunicar las bellezas y grandezas del original. Unica versión castellana, sin embargo, que alcanzó los favores de la Imprenta, saliendo a luz en 1515 de las prensas que en Burgos había montado años antes Fadrique Alemán de Basilea. No ha vuelto a reimprimirse desde entonces. Fué la única que pudieron manejar nuestros poetas de los siglos XVI al XVIII, y abundan sus ejemplares en nuestras Bibliotecas, lo cual en bibliofilia da a entender que fué muy poco leída (1).

Traducción en quintillas castellanas del Purgatorio, de autor anónimo, acaso aragonés, sacada no hace muchos años a luz por el Marqués de Laurencín, escrita en versos fáciles, natu-

(1) *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*, por el Rvdo. D. PEDRO FERNÁNDEZ DE VILLEGAS. Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1515, folio. La descripción completa puede verse en el *Catálogo* de Salvá, tomo I, núm. 559. Nuestra Biblioteca Nacional conserva seis ejemplares de esta edición, casi todos faltos. El mejor y completo manejado por mí es el que perteneció a Gayangos (R.-12545).

rales y espontáneos, según el autorizado juicio del propio ilustrador. Comprende tan sólo el Purgatorio, y ha permanecido arrumbada en una biblioteca señorial, infranqueable a los eruditos, hasta que el susodicho Marqués logró librarla de su prolongado cautiverio (1).

Traducción completa de la *Divina Comedia* hecha a principios del siglo XVI por Hernando Díaz en coplas, asimismo, de arte mayor. Es obra desdichadamente perdida, cosa tanto más de sentir, cuanto que por lo poco que de ella se conoce es presumible que fuese la más sobresaliente de las antiguas versiones castellanas.

Traducción igualmente castellana y completa de la *Divina Comedia*, de autor desconocido, que existía a principios del siglo XVI en la librería de Enrique VII, de Inglaterra, y que— a juicio de Farinelli—acaso sea la misma de Villena, llevada por algún cortesano del séquito que acompañó a Catalina de Aragón en su viaje a Inglaterra para sus desdichados desposorios con el hijo de aquél.

Tenemos, pues, siete traducciones completas o parciales del poema dantesco en el espacio de un siglo, cifra realmente extraordinaria para aquellos tiempos, a la cual deben agregarse, por una parte, las versiones castellanas de sus más principales comentadores italianos,

(1) R. DE UHAGÓN: *Una traducción castellana desconocida de la Divina Comedia*. Madrid, 1901.

Pedro Alighieri, Imola y Landino, de las que también se conservan sus respectivos códices o noticias fidedignas de haber existido (1), y por otra, las copias del poema en la lengua original toscana, que disfrutaron las bibliotecas señoriales o capitulares, orladas algunas de ellas de riquísimas miniaturas, como en señal de reverencia y estimación a obra tan insigne (2). Pruebas son todas inequívocas del arraigo extraordinario que la *Comedia* del Dante alcanzó en nuestra patria, y explicación a la vez del hondo influjo que ejerció sobre la literatura militante a la sazón, como si las viejas raíces del árbol milenario se hubieran enlazado con las primitivas de nuestra poesía nacional, produciendo frutos tan sazonados como parejos.

(1) Véanse en las op. cit. de Farinelli y Schiff.

(2) Tan pronto como la *Divina Comedia* fué impresa en Italia, comenzaron también a llegar a España ejemplares de estas ediciones primitivas en notable número. Solamente nuestra Biblioteca Nacional conserva, de las aparecidas en los siglos XV y XVI, las que enumero a continuación, anotando sus signaturas para mayor comodidad de los bibliófilos dantistas: Venetia, 1584 (I-2024 = I-686); Bressa, 1487 (I-885); Venetia, 1491 (I-1162); Venetia, 1493 (I-87); Venetia, 1507 (R-474); Venetia, 1529 (R-11.650); Venetia, 1536 (R-22179); Venetia, 1544 (R-21198); Venetia, 1555 (2-23113); Venetia, 1564 (R-3036); Venetia, 1568 (3-50285); Venetia, 1596 (3-50398). La mayoría traen el comentario de Landino, y las incunables, el de Vellutello.

Obra bienhechora fué asimismo de esta estética tutela el encauzar aquella naciente literatura hacia el gusto itálico, más acomodado al genio de la raza que el francés, como muy sagazmente advertía ya en su tiempo el Marqués de Santillana (1); y aunque la estrella del Dante en breve decline y palidezca, levantaránse de allí a poco otros astros rutilantes, Boccaccio, Petrarca, Bembo y Sannazaro, que, educando el gusto indígena, habrán de prepararlo conjuntamente para una completa emancipación del genio nacional.

Culmina la escuela dantesca con los rojizos resplandores que acompañan al sol en su crepúsculo en el sevillano Juan de Padilla, cuyos poemas *Retablo de la vida de Cristo* y *Los triunfos de los doce apóstoles*, señorea el Dante con nuevos colores y perfiles. De todos sus imitadores es acaso con Juan de Mena el que disfruta de una mayor riqueza inventiva en los episodios, el que los impregna de más color y perspectiva, singularmente en la relación de los tormentos infernales, que si no tienen aquellas líneas marmóreas, clásicas, con que el Dante esculpió indeleblemente los suyos, producen, a lo menos, la misma sensación de ultratumba, extraterrenal, que perseguía el poeta.

Otra pluma excelsa y memorable, a cuyos

(1) «Los itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los franceses...» *Obras... op. cit.*, pág. 9.

ínfimos puntos no llega la mía, nos dejó analizado en transparentes páginas el singular valor de este poeta (1), último representante digno de mención en la escuela dantesca castellana. Todavía el corpulento árbol habrá de dar algunos frutos, pero pocos ya, mezquinos y desabridos. La cohorte dantesca tocaba a su fin, y el toque de retirada diólo el *Cancionero general* de 1511, heraldo y nuncio de una nueva poesía, a cuyos sones huyeron los últimos y fieles discípulos del Dante, tan rápida y desordenadamente, que entonces comienza en realidad el eclipse casi total que en nuestra patria había de sufrir el genial florentino durante tres centurias, hasta que las corrientes románticas nos lo devolvieron a mediados del siglo XIX con los entusiasmos irreflexivos, ardores insensatos y colores abigarrados de aquella nueva modalidad literaria. Causas muy hondas, a la verdad, hubieron de ser las que ocasionaron semejante derrota, y, con vuestra indulgente bondad, intentaré señalarlas en la segunda parte de esta conferencia.

V

Para poder conocer y analizar cumplidamente estas causas, punto, por otra parte, de

(1) M. PELAYO: *Historia de la poesía castellana*, III, págs. 77-99; anteriormente, II, págs. 164-165, de gran valor para este análisis castellano-dantesco.

gran interés literario, porque apenas si ha sido tocado por los críticos, precisa distinguir en la obra literaria del Dante (*Divina Comedia—Convivio—Vita nova y Cancionero*) dos aspectos muy distintos, razón, a su vez, así de las influencias que originó como de su postrera desaparición. En Dante se dan, en efecto, dos temperamentos o naturalezas: la de hombre de su siglo y la de vidente o profeta de tiempos, cosas e impresiones futuras. Analicemos una y otra, aunque dilatemos algún tanto nuestra excursión, ya que su esclarecimiento nos servirá de faro en este episodio de nuestra historia literaria. Bien porque se aplique la teoría de Emerson sobre los hombres representativos, que Carlyle vislumbró en su famosa obra *Los héroes* (1), o bien por el fenómeno de saturación y condensación subsiguiente que nuestro Menéndez y Pelayo alegaba como explicativo de la aparición en las literaturas de ciertos geniales poetas (2), el caso es que en Dante encarna, sin duda alguna, y en ello coinciden todos sus comentadores, la representación más genuina, fiel y acabada de la Edad Media. Encarna por su carácter teológico cristiano, medula indu-

(1) CARLYLE: *Sartor Resartus and Heroes and hero-worship*. London. Macmillan, 1901. El estudio dedicado a Dante es uno de los mejores y más profundos del insigne historiador. (Vid. págs. 333-355).

(2) M. PELAYO: *Historia de la poesía castellana*, II, pág. 417.

dable de todo su poema, donde triunfará la forma alegórica por lo que tiene de bella, de poética, de imaginativa, digno lenguaje del vate genial; pero donde la contextura, la sustancia es puramente teológica, señaladamente en los dos cantos del Purgatorio y del Paraíso, tejidos a maravilla con verdades abstrusas, con especulaciones tomistas, con definiciones de la cátedra, que al sublimarse en el fuego encendido de la inspiración reciben formas nuevas, felicísimas e inesperadas paráfrasis de conceptos que no se trataban en las escuelas sino con el rigor del silogismo o las categorías de la lógica.

Él mismo nos lo declara hermosamente en el canto XXIV del Paraíso, aludiendo al origen teológico de toda su doctrina:

Quest' è il principio, quest' è la favilla
Che si dilata in fiamma poi vivace
E, come stella in cielo, in me scintilla.

«Éste es el principio, ésta es la centella que se convierte después en viva llama y que reverbera en mí como las estrellas en el cielo.» Son pasajes en los cuales Dante se abstrae y eleva desde el abismo donde recoge estas profundas e intrincadas verdades a regiones tan altas e innacesibles, que la razón humana calla y se anonada en su pequeñez, impotente para columbrar siquiera los círculos lumínicos donde Dante coloca las infinitas constelaciones de án-

geles, santos y bienaventurados. Con la particularidad de que, a pesar de sus atrevimientos de lenguaje, de la santa libertad con que trata cosas y personas eclesiásticas de su tiempo, la ortodoxia de esta teología no puede ser más pura, y en ella se han estrellado cuantos, interpretando pasajes y comentarios del Dante sobre puntos que Dios dejó libremente a las disputas de los hombres, han pretendido despojarle de una de sus más preclaras cualidades: la de teólogo cristiano. No en balde el memorable Pontífice ha poco fallecido, al exhortar a todos los pueblos a que consagrasen la fama del Dante con ocasión del sexto centenario de su muerte, exclamaba:

«De hecho la *Divina Comedia* — *divina*: el nombre es muy justo—no tiene otro fin, aun en sus elementos de ficción e imaginación y en sus no escasas reminiscencias profanas, que exaltar la justicia y la Providencia de Dios que rige el mundo en el tiempo y en la eternidad. Este poema canta magníficamente y en perfecta conformidad con los dogmas de la fe católica la augusta Trinidad de Dios uno, la redención del género humano por el Verbo de Dios..., en fin, entre el Paraíso y el Infierno la morada de las almas que, una vez terminado el tiempo de expiación, ven abrirse ante ellas el cielo. Y en todo el poema siempre el sentido más riguroso preside a la exposición de éstos y los demás dogmas católicos. Seguid rodeando—decía por

último—de un culto fervoroso a este poeta, que Nós no dudamos en proclamar el más elocuente de los panegiristas y de los heraldos de la doctrina cristina» (1). ¿Cómo no, si precisamente la condición más sublime que un tan acerbo protestante como Macaulay hallaba en la *Divina Comedia* es esa fe extraordinaria, viva y profunda que anima y robustece su relato? (2). ¿Cómo no, si el dogma fundamental de la Reforma, la doctrina de la justificación por la fe, merece en el canto XXII del Purgatorio su condenación más terminante y profética? ¿Cómo no, si en muchos pasajes, y singularmente desde el canto XX del Paraíso hasta el fin, conviértese Dante en un espíritu celeste más, en un nuevo bienaventurado, y arrojando la envoltura de su naturaleza humana por inútil o gastada, revístese de la angélica para gozar de su misma beatitud, de su luz interior, de la contemplación de la divina esencia un instante tan sólo columbrada!

Pero paralelamente al hombre de ciencia, junto a la Teología poetizada, que no otra es en síntesis la *Divina Comedia*, alentaba el personaje político, hombre también de la Edad Media, con sus discordias civiles y odios familiares, que crecen y fermentan más cuanto más

(1) Su Santidad Benedicto XV, en su Encíclica *In praeclara summorum*, de 30 de Abril de 1921.

(2) MACAULAY: *Essais littéraires*, op. cit. pág. 69.

reducido es el vaso que los contiene. Y es la visión de Florencia, no la ciudad patinizada por los siglos y el arte que hoy nos envuelve en un ambiente de dulcísima paz, de puras y serenas emociones artísticas, sino la Florencia agitada y tumultuosa del siglo XIV, esclavizado y enfermizo albergue de las pasiones más ruines, y sobre todas, la envidia, la que evocará el poeta en los días rigurosos de su destierro; la que le hará prorrumpir en aquella enconada queja:

Tu proverai sí come sa di sale
Lo pane altrui, e com' è duro calle
Lo scendere e il salir per l' altrui scale (1).

«Probarás cuán amargo es el ajeno pan y qué enojoso es el camino cuando hay que subir y bajar escalera extraña.»

Y este Dante—no humano, sino florentino; no universal, sino italiano—llena a la vez las páginas de su poema de sangrientas diatribas, de acusaciones espantosas, de terribles e inapagadas *vendettas* contra sus émulos y perseguidores, y hasta en las mismas regiones del Purgatorio, donde reinan el olvido y el perdón, llega la terrible venganza de aquel espíritu huraño, lúgubre a veces, siempre altivo y desdenoso (2), para quien la injuria vive alerta y

(1) *Paradiso*, canto XVII-20.

(2) Zingarelli anota los testimonios de los contem-

el agravio constante, y a quien es menester remontarse alto, muy alto, en los más etéreos círculos del Paraíso para olvidar su condición de hombre, digo mal, de encandecido florentino. Es la parte acaso más interesante del poema para el historiador local, para el literato ávido de comentarios; pero es también la menos poética.

Dante pertenece también a la Edad Media en otro aspecto, digno él solo de una conferencia: su concepción política de las relaciones entre el Pontificado y el Imperio. No hay, no, digan lo que digan ciertos intérpretes suyos, propósito alguno en Dante de despojar a la Iglesia de su potestad espiritual, del magisterio de las almas, de la dirección y guía de las conciencias, y pecan, en mi sentir, de sutiles los que, por ejemplo, en la loba que se atraviesa en el camino del poeta ven retratada la supuesta codicia de Roma. Pero menos aún cabe hacer del Dante profeta o precursor de la unidad italiana, ni hay para qué colocarle, como no sea en una ridícula y demagógica farsa, junto a Garibaldi o Mazzini. El ideal político de Dante, que reflejó en diversos pasajes de la *Divina Comedia* (1) y se adivina en el mismo tratado *De Mo-*

poráneos que confirman este carácter un tanto misantrópico del Dante. (N. ZINGARELLI: *Storia letteraria d'Italia.—Dante*. Milano, Vallardi, s. a., pág. 325).

(1) *Purgatorio*, canto XVI. *Paradiso*, cantos XV,

narchia, tan concisa como fielmente analizado por mi admirado amigo el Sr. Bonilla desde esta misma tribuna, es el de una Iglesia independiente y señora en lo espiritual, libre en el dogma y regidora de las conciencias; y un Estado único, universal, que para él es el Imperio de entonces, en que resida el poder, la fuerza, la sanción de aquel otro primero y más alto; y ambos unidos, dirigir sus esfuerzos a fin tan cristiano y heroico como la reconquista de los Santos Lugares con la prosecución de las Cruzadas. ¿Habría en Dante también un misterioso atavismo, un caso insospechado de la moderna ley de la herencia, ya que por sus venas corría remota sangre germánica, que le llevaba inconscientemente a cifrar sus ideales políticos en la grandeza del Imperio?

Dante, por último, pertenece a la Edad Media por aquel pragmatismo clásico que hace de Virgilio su guía, su señor y su maestro, con cierta candorosa e infantil sumisión a su espíritu, a sus mandatos. Es, aún Virgilio, con Ovidio, el luminar de las inteligencias medioevales en sus tanteos y lobregueces; todavía en aquella sazón no ha penetrado en las almas el sentido horaciano de la vida.

XX, XXX. Autor tan poco sospechoso en este punto como Zingarelli afirma lo mismo, op. cit., págs. 263, 512, 514, 522, etc. El canto VI del Purgatorio no puede ser más terminante a este respecto.

Contra el Dante medioeval, someramente bosquejado, se levanta el Dante con atisbos, con intuiciones de hombre moderno. Lejana está todavía el alba rosada del Renacimiento; pero la mirada de águila del florentino parece columbrarlo en matices, en vislumbres, cuya rápida enumeración me permitiréis, porque la antítesis de ambas naturalezas, plasmadas, confundidas —no superpuestas— en un mismo temperamento poético, nos ayudarán grandemente a explicar las causas que perseguimos de la decadencia del Dante en España. Para mí, sin que la separación pueda establecerse en términos absolutos, el Dante medioeval es el Dante de la *Divina Comedia*; el Dante moderno, *actual*, como hoy se dice—es el enamorado tembloroso que dicta las páginas bellísimas de *La Vita nova*. No quiere esto decir, repito, que la *Divina Comedia* no tenga rasgos y orientaciones parciales de obra moderna, cuales son la concepción de un todo orgánico, en que vive cada parte de por sí, pero subordinada a la vez a una idea superior, en que, si la fachada del colosal edificio y los adornos son de gusto y estilo medioevales, la genial arquitectura del conjunto revela ya al hombre del Renacimiento, que ensanchará las partes del mundo, arrancará sus secretos a la Naturaleza y despertará, en fin, de su vida interior para inquirir y sujetar otras regiones y almas.

Rasgos son también, y muy significativos, de

hombre de nuestro tiempo el sentido posesivo del pasaje, el amor e inclinación conscientes hacia la Naturaleza como obra bella, de que tan empapadas están las páginas del glorioso poema; pero no una percepción del paisaje al través de otros mediadores e intérpretes, por clásicos y bucólicos que fueran, como ocurrió con algunos de nuestros grandes poetas, sino la visión personal y subjetiva, el acostamiento con la misma realidad, tomada de la Naturaleza misma por propio recreo y anímico placer; son los rumores mismos de los pinares de la ribera de Chiassi los que evoca el poeta, y nuevamente suenan en esta divina floresta, como dulce y sereno acompañamiento de la música célica que brotaba de las cuerdas de su arpa enamorada (1). Lo es también por el adelgazamiento de la sensibilidad, de la ternura, por su participación y simpatía en los humanos dolores, prendas y maticés del alma rarísimos en aquellos tiempos de ásperas, rudas y egoistas contiendas.

Dante es también hombre moderno en lo que podíamos llamar *sentido de la luz*, que tan soberano y prolífico papel juega en las tres partes de la *Divina Comedia*, y en especial en el Pa-

- (1) Tal, qual di ramo in ramo si raccoglie
Per la pineta, in sul lito di Chiassi,
Quand' Eolo Scirocco fuor discioglie.

(*Purgatorio*, XXVIII-7.)

raíso, que aparece anegado, no en una luz difusa, monótona y cansada, sino en el *lumen gloriae*, en un juego tal de cambiantes, de fulgores, de gradaciones diversas, que únicamente la retina de un espíritu contemporáneo es capaz de absorber y de fijar más tarde, bien en el lienzo, bien en el tembloroso papel donde quede reflejado su desbordado impresionismo. Así se explica el hondo sentido de aquel bellísimo verso:

La mente che qui luce, in terra fumma (1).

«El espíritu que aquí es luz en la tierra es humo.»

¿Y qué diremos de aquella amplitud de alma, de aquella superior comprensión y tolerancia con que alza y pesa los pecados de los hombres y comunica a sus páginas tantas y tan sorprendentes muestras de humana templanza, colocando a Raab, mujer pública, en el Paraíso con Rifeo y Trajano, paganos ambos, y a Catón, gentil y suicida, en el Purgatorio?

Pero donde Dante descubre sus más hermosas dotes de hombre moderno, lo que le empareja con la literatura de nuestros días, lo que da a su obra fresca perennidad de obra de arte, es la pintura de sus estados íntimos de conciencia, aquella feliz anticipación de todas las operaciones psicológicas que ha de dar imperio

(1) *Paradiso*, canto XXI-34.

poco después a la escuela de nuestros místicos, momentos y confesiones que menudean en la *Divina Comedia*, pero que encuentran su más alto grado de expresión en las páginas conmovedoras y modernísimas de *La Vita nova*. Él es el primer escritor del mundo que siente el amor como hoy lo sentimos, que hace de él fuente de inspiración copiosa para su obra poética, que conoce su dulce origen, como él gallardamente confiesa

...I' mi son un che quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando (1).

«Yo soy aquel que cuando me siento inspirado por el Amor, le acojo en mi mente, y en el tono que interiormente me dicta, en el mismo canto.»

Por eso, puesto en frente del amor logra manejar prodigiosamente aquella facultad de la visión interior, que Fr. Juan de los Angeles llamaba *introversión* (2), con una claridad tal, con una viveza de fuego, con una tan absoluta sinceridad, que la impresión que sentimos, candente, profunda, no nos la daría mayor el más aventajado novelista psicólogo de las orillas del Sena.

(1) *Purgatorio*, XXIV-18.

(2) FR. JUAN DE LOS ANGELES: *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto Reino de Dios*. Madrid, 1595. Diálogo X.

¿Quién de vosotros no se ha conmovido con Dante y ha sentido latir su corazón al par del suyo cuando en *La Vita nova* nos pinta de modo incomparable la turbadora impresión, el sobresalto que le produce la inesperada presencia de su amada? ¡Cuán moderna, cuán de hoy, a la verdad, es aquella bellísima imagen de que el Amor, puesto en tal trance, mata o adormece todos los sentidos, dejando vivo uno tan sólo: los ojos embebecidos y suspensos en aquella inquietadora presencia! ¡Cómo se engarzan en esta novela, verdadero diario amoroso, las primeras *Memorias íntimas* que aparecen en la literatura del mundo, los sucesos de su amor y los más lejanos movimientos y palpitaciones de su alma! Páginas son éstas que pertenecen por entero a nuestro tiempo, que se salen del marco de la literatura medioeval; páginas que debieron haber gozado de hondísima, de fecunda influencia en nuestros poetas líricos, pero que desdichadamente no la alcanzaron, porque, si no cronológicamente, en la historia y en la vida de las letras se anticipó otra extensísima y universal, la del Petrarca, que ganó por la mano a Dante, y que con otras causas concurrentes, que rápidamente enumeraré, contribuyó a que su genial figura se fuese esfumando poco a poco, hasta quedar perdida y errante en la tenebrosa noche de la Edad Media (1).

(1) Menéndez y Pelayo trata de la entrada de la

VI

Esbozada en estos rasgos la doble naturaleza de Dante, bastará parangonarla con los gustos y tendencias triunfantes del Renacimiento para explicarse cumplidamente aquel fenómeno. Por una parte, sus mismas condiciones y facetas de hombre medioeval le irán alejando de las nuevas generaciones; y por otra, los asomos e intuiciones de modernidad que el gran poema y *La Vita nova* encierran, tampoco serán entendidos hasta tiempos recientes. Abriase, en efecto, para el mundo una nueva y jubilosa era, en que la alegría del vivir, la irrupción triunfadora de los sentidos, la concupiscencia jocunda y desenfadada de la carne, lanzando al mundo un grito de rebeldía, iban a desatar las férreas y saludables ligaduras de la Edad Media.

En el orden literario esta nueva era ahondó las diferencias que separaban a las dos corrientes nacional y erudita, que en las postrimerías del siglo XV vimos luchar y dividirse el campo; la nacional, realista, sobria y adusta, copia, en fin, de nuestro carácter, ignora, como siempre, al Dante; la erudita, la que había dado

influencia del Petrarca en España y su alcance en las páginas hermosísimas del *Juan Boscán*. Madrid, 1908, págs. 240-290.

calor en un tiempo a las imitaciones y alegorías dantescas, fascinada por la nueva luz del Renacimiento, las aparta de sí como cosas caducas, como verdaderas antiguallas, indignas de los briosos espíritus que vuelven de Italia, remozados, gallardos y presuntuosos con las nuevas doctrinas y gustos petrarquistas.

La batalla continuará empeñada sobre si el metro que debe imperar ha de ser el endecasílabo italiano o el verso corto de Castillejo y Silvestre; pero eso es lo aparente, lo externo, lo que dicen las retóricas vulgares; en el fondo se pelea por algo más hondo y enjundioso; tras del endecasílabo está la flamante y poderosa influencia del petrarquismo, que invadirá de allí a poco las mansas riberas de nuestra lírica, mientras que el metro corto castellano es la enseña, el pendón glorioso del nacionalismo literario, expresión poética del temperamento nacional, que ha de defender el terreno palmo a palmo, que acudirá a la sátira, a la burla, a la mordacidad, a cuantas armas, en fin, tenga a su alcance para detener la invasión y ganar la victoria, que a la postre, no será de uno ni otro bando, porque ambas corrientes, en concertada tregua, desembocan a la vez en las campiñas rientes y deleitosas de nuestro Parnaso, y confundiéndose y mezclándose lo riegan y fecundan hasta convertirlo a la postre en la verdadera floresta nacional. Pero una y otra corriente son desdichadas para la imita-

ción dantesca: la erudita y extranjera, porque a Dante se le olvida, se le arrumba y deja a un lado, como prototipo de edades pretéritas, y el entusiasmo se lanza hacia los nuevos modelos italianos, Petrarca y Bembo en lo lírico, Sannazaro en lo bucólico, Ariosto y Tasso en lo heroico, Boccaccio y Bandello en lo novelesco. Los mismos seguidores del gusto italiano lo citarán de cuando en cuando, pero en forma tan vaga e inexpresiva que revelen a las claras que no le leían, emparejándole constantemente con Petrarca, hasta tal punto, que rara vez suena su nombre sin que a su lado vaya el del poeta de Arezzo, cuando tan hondas diferencias les separaban, fenómeno que se repite desde Boscán hasta Juan de la Cueva (1). Más allá aún, no faltará algún biógrafo ocasional de Dante, como Antonio de Obregón, en su traducción de *Los triunfos de Petrarca*, que recor-

(1) Los pasajes de estas citaciones conjuntas son numerosísimos. Vayan dos ejemplos en autorización del texto. Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*, hablando del endecasílabo, dice:

El Dante y el Petrarca lo ilustraron.

Argote de Molina, defendiendo la errónea creencia de ser el terceto y el soneto de alcurnia española y no italiana, escribe: «pues en aquel tiempo que ha cuasi trescientos años era usado de los españoles..., no siendo aún en aquella edad nascidos el Dante ni Petrarca» (*El Conde Lucanor*. Sevilla, 1575, folio 96).

dando que por Beatriz escribió muchas canciones y sonetos, al igual de Laura, añade: «bien que a mi parecer el estilo del Dante sea menos pulido que el de nuestro Petrarca» (1). Notad que dice *nuestro* y que el demérito lo funda en el estilo, notas características de la flamante escuela que al rendirse totalmente a la nueva dirección italiana, hacía lo principalmente por el estilo, que a la postre, como en todas las imitaciones exageradas, degeneró en monótono, frío, amanerado y conceptuoso.

Toca de nuevo a los hispanistas italianos averiguar si esta defección dantesca no fué una injusticia por parte del bando español; si, puesto éste a buscar alambicamientos del concepto amoroso, metafísicas del amor humano, matices y colores en los estados pasionales, no hubieran hallado en el Cancionero del propio Dante, en su *Convivio* y *Vita nova*, cosecha abundantísima de unos y otros frutos con que henchir sus trojes. ¿Fué acaso porque el Petrarca poeta, no el Petrarca moralista y político, respondía más a la atmósfera saturada de sensualidad, de cierto laicismo, o, cuando menos, tibieza religiosa, que el Renacimiento traía consigo? ¿Le perdería a Dante aquella tendencia suya teológica, tan acendrada y

(1) *Los triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traducidos en lengua castellana*. Medina, 1555, folio 40 vuelto.

viva, con que colorea su poema, y a los hombres del Renacimiento pareció libro demasiado lúgubre para su concepción jocunda de la vida, harto rígido y dogmático en su rebelde temperamento? En lo que mira singularmente a España, ¿contribuyó también a este desvío la muchedumbre de oscuras alegorías, alusiones y referencias a personajes y sucesos de edades tan alejadas y pretéritas como las que Dante vivió, indescifrables en su mayoría para nuestros conterráneos? ¿Quizá el haberse condenado por la Inquisición bien alguna de sus obras, bien pasajes numerosos de sus comentaristas, comunicándole, por ende, un cierto saborcillo herético, nada grato a los españoles de entonces, y menos favorable para su crédito? (1). A los tales críticos toca el definirlo; pero aunque en España el sentido pagano se atenuase sobremanera al pasar las fronteras, bajo la influencia de la fe robusta y heroica que latía en el alma española, es indudable y nadie puede controvertir el hecho de que, abiertas las puertas del nuevo Renacimiento, la cohorte dantista volvió grupas ante ellas y no llegó nunca a traspasarlas.

Porque aunque todavía, en efecto, aparezcan

(1) Sobre la Inquisición española y las obras del Dante tengo recogidas algunas noticias interesantes, que por no alargar más estas notas las dejo al lado para darlas en un artículo.

en nuestra literatura de la época de Carlos V algunos episodios y viajes a las regiones de ultratumba, ninguno de sus autores se arrojó a atravesar las aguas negruzcas del Aqueronte, ni arribó como Dante a la opuesta orilla; limítanse a coloquios, briosos, sí, llenos de concisión y nervio, con el viejo Caron, piloto de las almas condenadas en su postrera travesía, pero donde el marco del tenebroso cuadro lo dará nuevamente Virgilio con su pasaje clásico y tradicional de *La Eneida*, mientras que el fondo, áspero y ejemplar, se toma de aquel gran satírico que tan personal dominio ejerce ya en los espíritus libres del Renacimiento: Luciano de Samosata. De este linaje son el *Diálogo de Mercurio y Caron*, debido a la clarísima pluma de Juan de Valdés, y el de *Caronte con el ánima de Pedro Luis Farnesio*, obra valentísima de Don Diego de Mendoza, cuyo recuerdo estimaba inexcusable en este lugar, aun cuando no fuera nada más que para apartarlos—no obstante su asunto infernal—de la imitación de Dante (1). En cambio, paréceme la tuvo, aunque somera y titular, sobre aquella rarísima

(1) Uno y otro Diálogo son harto conocidos para su cita bibliográfica. En cambio, lo es menos y entra también en este linaje de viajes infernales, siempre lucianescos sin concomitancias con Dante, la *Relacion de lo que passo en el Infierno al llegar el alma de Luis de Sousa*, manuscrito de la Colección Salazar (N. n.º 54) en la Real Academia de la Historia.

Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno, impresa en Burgos en 1539, única pieza dramática de aquel siglo en que recuerdo influencias directas de nuestro poeta, aunque formales tan sólo, toda vez que el fondo y el intento tienen un sabor marcadamente erasmista (1).

En el orden de la literatura nacionalista, quiero decir, aquella que tomaba su inspiración y sus colores del sano realismo español, tampoco le fué favorable a Dante la fortuna: nacían géneros nuevos, el teatro, la novela sentimental, y más tarde, la picaresca, géneros todos que no necesitaban guías como Virgilio ni maestros como Dante; la intensa vida española de entonces y su misma historia producían a cada paso sobrados modelos para el curioso narrador o poeta que, péñola en mano, quisiera recogerla. Hasta la misma afición a lo maravilloso y extraordinario que es, acaso, la cuerda que permanece más viva en el alma de las muchedumbres al través de todas las épocas, y que tan gravemente había sonado en los fantásticos cuadros de la *Divina Comedia*, halló en

(1) Ha sido reimpressa esmeradamente por el señor D. Urbano Cronan en el tomo X de los Bibliófilos madrileños, *Teatro español del siglo XVI*. Madrid, 1913, páginas 287-318. De buena gana hubiera dado en esta conferencia un análisis de esta obra atrevida y valiente, donde, junto a puerilidades y candorosidades de nuestro teatro primitivo, hállanse fugaces e inconscientes coincidencias con pensamientos de Dante.

las historias descomunales de los *Libros de Caballerías* dónde repastarse a sus anchas.

VII

Y, sin embargo, aun en época de franca decadencia dantista, el inmortal florentino pudo ver desde su sepulcro la virtual influencia que, insospechada, continuaba ejerciendo en nuestros dominios. Aquellos sonetos hechos *al itálico modo*, que tanto podían ser hijos suyos como del mismo Petrarca, se enseñoreaban de nuestro Parnaso; los tercetos en que moldeó la *Divina Comedia*, prohijábanlos también nuestros poetas. Pero, singularmente, y en un orden más amplio, aquella hermosísima aspiración que como tesis política señalábamos ha poco en su obra, la de un Imperio vigoroso en pleno concierto con el Pontificado, rigiendo los destinos del mundo, no la vieron los ojos del Dante; pero Europa entera, asombrada, la contempló cuando, rota la unidad espiritual de los pueblos con la protesta de la Reforma, España se armó de todas armas, y haciendo suya la causa de la civilización, que en aquellos momentos era la de la Iglesia, empenó la batalla cruenta y heroica que en el siglo XVI lleva el nombre de *guerras religiosas*, por muchos de nosotros mal entendidas y calificadas, no viendo en ellas, al parecer, más que inútiles o ambiciosas contiendas por conservar unos territo-

rios patrimoniales, cuando el fondo de la lucha era la pugna empeñadísima de un sistema de civilización contra otro sistema. Faltó Dante para inmortalizar con el lenguaje de la epopeya aquel sobrehumano esfuerzo; pero, en cambio, surgieron otros poetas conscientes en un todo de la heroica misión, verdaderamente dantesca, que España realizaba, que cantasen con Hernando de Acuña:

Ya se acerca, Señor, o ya es llegada
La edad dichosa en que promete el cielo
Una grey y un pastor solo en el suelo
Por suerte a nuestros tiempos reservada;
Ya tan alto principio en tal jornada
Nos muestra el fin de vuestro santo celo,
Y anuncia al mundo para más consuelo
Un Monarca, un Imperio y una espada.

Todos estos triunfos de las ideas o aspiraciones del Dante eran las postreras batallas que ganaba, como nuestro Cid, después de muerto; últimos resplandores de un sol que se ponía, mientras que en el firmamento europeo se levantaba otro más rutilante y esplendoroso: el poderío español que durante dos siglos sujetará al mundo, marcando a fuego su influencia en política, en literatura, en arte militar y en tantas cosas más, influencia que hará decir entonces al despecho de nuestros émulos *que hasta Dios se había hecho español. Españoles*—exclamaba en un valentísimo apóstrofe otro italia-

no, gran enemigo de nuestra dominación en su patria—, ¡ha llegado vuestro tiempo: no dejéis escapar la ocasión! ¡Ne perditte, Hispani, occasionem: venere vestra tempora! (1).

Y, con efecto, no la dejaron escapar, singularmente en Italia, que recogió mucho más que ninguna otra nación de Europa las huellas profundas de nuestro espíritu.

¿Quién no recuerda que entre damas y nobles se tenía por gentileza y galanía saber hablar castellano? (2) ¿Que las prensas italianas sacaban numerosísimos libros en nuestro idioma; que nuestras principales obras históricas y literarias se vertían seguidamente al lenguaje toscano; que llegamos a contar algunas veces en la Curia romana con diez y nueve cardenales españoles; que Nápoles semejaba en lengua y usos una ciudad castellana; y que, para hacer más vivo y señalado este predicamento de nuestras costumbres, que han sido siempre madre de las Letras, un famoso español, César Borgia, mataba cinco toros en plena Plaza de

(1) ANTONIO DE FERRARIIS, llamado el Galateo: *De educatione*: apud Benedetto Croce, en la obra que cito más adelante, pág. 120.

(2) JUAN DE VALDÉS: *Diálogo de la lengua*. Madrid, 1860, pág. 4. «La conoscenza della lingua Spagnuola presso gl' italiani giunse al punto que fu anche spesso scritta da essi letterariamente», añade BENEDETTO CROCE en su precioso opúsculo *La lingua spagnuola in Italia*. Roma, 1895, pág. 32.

San Pedro, con el mismo desenfado y no sé si buen estilo que siglos después lo hiciera en las nuestras Pedro Romero o el Salamanquino? (1). El caso merece un libro, y, en parte, ya está eruditamente hecho por un insigne hispanista italiano, Benedetto Croce (2); pero basta apun- tarlo al paso para venir a la conclusión de que si nuestra influencia era tan señalada en la pa- tria del Dante, por natural fenómeno tenía que ir amenguando cuando menos la de aquellos ingenios que, como él, representaban una épo- ca pretérita, una literatura desusada como la suya, que también por entonces comenzaba a declinar en su patria. No es que falte la comu- nicación espiritual entre ambos países; ni que Italia deje de enviarnos sus modelos; pero Es- paña no acoge ni asimila tampoco sino aque- llos que representan una tendencia más mo- derna, como el Petrarca, o traen nuevas for- mas y géneros literarios, como Sannazaro, Ariosto y Tasso.

Y mientras que tras ellos se van nuestros in- genios eruditos, y se crean a la par los géne- ros genuinamente nacionales, a que ha poco

(1) IRIARTE (Ch.) *César Borgia. Sa vie, sa captivité. Sa mort.* Paris, 1889, págs. 222-223.

(2) BENEDETTO CROCE: *La Spagna nella vita ita- liana durante la Rinascenza*, Bari, 1917, un vol. 8.º ma- yor de VIII + 291 páginas. Preciosa monografía, llena de datos de gran interés para el estudio de las relacio- nes hispano-italianas en aquellos siglos.

aludía, a Dante, al pobre Dante se le olvida y arrumba, para que alguna que otra vez suene como póstumo consuelo una cita perdida, una alegación solitaria de su nombre en el fondo de un tratado estético o de una estrofa.

Ejemplo muy característico de este persistente olvido dió Fernando de Herrera, alma grande y melancólica, que, sin llegar—claro está—a la condición universal del Dante, mereció, como él, alcanzar el dictado de *divino*, y fué en cierto modo hermano espiritual suyo, pues también amó honda y amargamente, y aquella pasión sin esperanza ni consuelo por Doña Leonor de Milán, como la de Dante por Beatriz, le acompañó hasta el sepulcro y le dictó gran parte de sus poesías (1). A pesar de ello, y de ser varón de copiosísima doctrina (2), hasta el punto de decir Lope de Vega que nun-

(1) Esta hermandad de alma e idéntica fuente de inspiración en un amor infortunado se percibe al través del bellissimo opúsculo de RODRÍGUEZ MARÍN *El divino Herrera y la Condesa de Gelves*. Madrid, 1911. Véase también A. COSTER: *Fernando de Herrera*. París, 1908.

(2) Las alabanzas de Lope hacia el poeta sevillano son extremadas por demás, «...quiero acabar este papel con decir que nunca se aparta de mis ojos Fernando de Herrera, por tantas causas divino; sus sonetos y canciones son el más verdadero arte de poesía. El que quisiere saber su verdad imítele, léale...» *Papel de la nueva poesía*. Obras edic. Rivaden., tomo XXXVIII, página 141.

ca se apartaba de sus ojos, al recoger en sus anotaciones a las obras de Garcilaso (1) toda la preceptiva de su tiempo, apenas si se acuerda del Dante para citarle dos, tres veces a lo sumo, no concediéndole otro mérito que el de simple innovador de un metro, el terceto, que Herrera muy acertadamente llamaba *cadena* en castellano, reconociendo en su sagaz instinto retórico que era molde muy apto para escribir elegías, epístolas, sátiras e historias (2). ¡Cuánto,

(1) *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla, 1580.

(2) Dice así el pasaje: «Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos..., tomaron por nombre terciaria, rima i cadena, porque ata un verso con otro. Halló este número Dante, el primero por ventura de todos, porque antes dél no está en memoria quien lo supiese para representar en aquel género de verso el eroico latino. I porque se divide en capítulos le dieron aquel apellido los vulgares, como la *Comedia* de Dante i los *Triunfos* de Petrarca, aunque nos sirve mucho este género de metro para escrevir elegias i cosas amatorias i epistolares, i satiras, i es mui acomodado para tratar historia». (*Obras de Garcilaso de la Vega*, op. cit., páginas 299-300.)

Las otras dos citas del Dante que recuerdo son una del canto XV del Purgatorio, con la traducción por Herrera de dos versos italianos en endecasílabos castellanos (págs. 418-419), y otra del canto III del Infierno (pág. 669). ¡Bien poca cosa es para quien a cada paso trae al retortero con Tassos, Tansilos y Miturnos a poetas de menor fuste!

en efecto, hubieran ganado los poemas heroicos de Rufo, Ercilla, Valbuena y Lope, con la adopción del terceto dantesco, proscribiendo la octava real, monótona y cansada, y cuyo incessante machaqueo hace tan poco gustosa su lectura!

Pero al Dante se le olvida más y más, y si Herrera no le daba otro valor, ¿qué tiene de extraño que los estéticos y preceptistas que le siguieron en nuestro siglo de oro hicieran todavía mayor el desdeñoso y significativo silencio?

Luis Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo*, no tiene para el Dante un solo recuerdo (1). Alonso López Pinciano tampoco le nombra ni una sola vez, a pesar del aparato de noticias y digresiones de todo género que adornan su *Philosophia antiqua poética* (2), donde alcanzaría seria acogida linajes tan poco estéticos como la zarabanda, baile que en su tiempo ostentaba el mismo carácter atrevido y pecaminoso que en los nuestros esos otros tan favorecidos, que no nombraré, porque por no tener

(1) LUIS ALFONSO DE CARVALLO: *Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte poética y versificatoria pertenece*. Medina del Campo, 1602.

(2) ALONSO LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia antiqua poética*. Madrid, 1596. Tratando incidentalmente de las penas del Infierno, alega y desarrolla la doctrina de Virgilio en *La Eneida*, sin recordar para nada al Dante no obstante la buena ocasión que se le ofrecía (Vid. op. cit. pág. 28).

nada de españoles ni siquiera sacan el nombre; silencio que se prolonga en el insigne gramático Cascales, donde la única cita envuelve una errónea apreciación literaria (1), rematándose el olvido, por no llamarlo desprecio, en el último de los preceptistas del siglo de oro, en el campanudo González de Salas, para quien en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (2) merecen más título de *trágicos* poetas mediocres y escritores pedantes que el portentoso ingenio florentino. ¿Contribuyó a este desdén la poca fortuna que el Dante había tenido con sus traductores españoles? ¿Las dificultades del viejo lenguaje toscano? ¿El desconocimiento, también casi absoluto—, al menos, ni un solo rastro se advierte en nuestra literatura de aquellos dos siglos—, de *La Vita nova*, de *Las rimas* y el *Convivio*? (3).

Y no digamos nada del tratado *De Monarchia*, del cual no sé que llegara a España sino una copia, que tampoco debió de lograr apro-

(1) Al hablar de la epopeya, escribe: «De esta misma especie podemos llamar los *Cantos* o *Capítulos* del Dante Alighiero en que trató divinamente del Purgatorio, del Infierno y del Paraiso.» *Tablas poéticas del Licenciado Francisco Cascales*. Madrid, 1779, pág. 110. Más adelante (pág. 147) cita de pasada a Dante, pero sin mayor mención.

(2) JUSEPE ANTONIO DE SALAS: *Nueva idea de la tragedia antigua*. Madrid, 1633.

(3) M. PELAYO: *Juan Boscán*, op. cit., pág. 266 y *Orígenes de la novela*, tomo I, págs. 299 y 530.

vechamiento por ninguno de los muchos escritores de *re política* que sentaron entonces aquella doctrina tan robusta, democrática y netamente española que campea en el P. Mariana, en Mendo, o en Fr. Juan de Santa María (1).

Y a medida que avanzamos en aquellos siglos, hácese más raras y escasas las menciones dantescas, denotándose con ello la paulatina debilitación de su influencia. En Cervantes hay tan sólo dos reminiscencias: una, expresa, en la *Galatea* (2) y otra, que parece más bien tomada de Virgilio, en *Don Quijote* (3); ninguna de las dos acusa huellas visibles de un genio en otro.

Algo más detenida debió de ser la lectura que el Fénix de los ingenios, Lope de Vega, hizo del Dante, cuando menudean las alusio-

(1) Acaso se debió a haberse incluido en los Indices expurgatorios de la Inquisición española. De esto trataré—como he dicho—en otra ocasión.

(2) «Yo soy—dice Caliope—la que con inmortal fama tiene conservada la memoria del conocido Petrarca y la que hizo baxar a los oscuros infiernos y subir a los claros cielos al famoso Dante». (*La Galatea*, libro VI.)

(3) La famosa parodia de Minos y Radamanto en el desencanto de Altisidora (*El Ingenioso hidalgo*, parte II, cap. LXIX). A la misma fuente de *La Eneida* pertenece el recuerdo del gigante Briareo, que ambos ingenios mencionan (Infierno, XXXI y *El Ingenioso hidalgo*, parte I, cap. VIII). Para Dante (Purgatorio, XXI-33), *La Eneida* fué madre de su estro poético.

nes en sus obras (1), y hasta llegó a pararse en el inmortal episodio de Paolo y Francesca, como hemos visto, utilizando también alguno de los comentarios de la *Divina Comedia* en su poema caballeresco *La Jerusalem conquistada* (2); pero Lope era un lector infatigable, con puntas y ribetes de erudito, y para juzgar de la influencia del Dante en su tiempo no puede concederse a estas alusiones esporádicas otro valor que el que modernamente tendría para nosotros la cita de un autor escandinavo en un Brunetière o en un Menéndez y Pelayo, rebuscadores incansables de todo saber.

Es ley psicológica, que suele convertirse en fenómeno estético, que del olvido se pase al desdén y del desdén se caiga en el menosprecio; y prueba de ello la dieron a la postre, en lo que toca al Dante, dos ingenios de aquel siglo XVII muy encumbrados y favorecidos por la crítica de hoy, aunque el mérito respectivo sea en mi entender disímil por demás; aludo a Gracián y a Saavedra Fajardo. Gracián llegó en ocasiones a cometer graves injusticias por su abusivo prurito de jugar con las palabras y presumir de sutil y profundo, y así, al introdu-

(1) En el *Arte nuevo de hacer comedias*, y si mal no recuerdo en alguna de las dedicatorias de sus comedias, sobre las ya citadas.

(2) *Jerusalén conquistada epopeya trágica de Lope Felis de Vega Carpio*. Madrid, 1604. Véanse, entre otras citas, las de los folios 44 vuelto, 163, 136 y 459.

cir a sus héroes de *El Criticón*, en el imaginado Nicho de la Poesía, tras de hacer desfilas ante sus ojos a diversos poetas, «descolgó—escribe—una vihuela de marfil, que afrentaba la misma nieve; pero tan fría, que al punto se le helaron los dedos y hubo de dejarla, diciendo: «en estas rimas del Petrarca se ven unidos dos extremos, que son su mucha frialdad con el amoroso fuego». Colgola junto a otras dos, muy semejantes, de quienes dijo: «*Éstas más se suspenden que suspenden.*» Y en secreto confesóles eran del Dante Alijero y del español Boscán» (1). ¿Habría leído por fortuna Gracián una sola línea del Dante? ¿Porque no cabe mayor ni más ignorante menosprecio al juzgarle! Digo mal: ahí está el juicio paradójico, pedantesco y conceptuoso que sobre nuestro poeta formuló por entonces aquel otro sabio ahilador de lugares comunes, pese a algunos críticos modernos, que, por querer parecer originales en todo, lo son hasta en la ingrata tarea de hinchar perros y hallar exquisiteces y sutilezas donde la razón desapasionada no encuentra más que sentencias pomposas llenas, cuando más, de humo. Porque ¡cuán pedestre y hueca es la opinión que la *Divina Comedia* obtuvo de Saavedra Fajardo!: «El Dante, queriendo mostrarse poeta, no fué científico, y queriendo

(1) BALTASAR GRACIÁN: *El Criticón*, parte II, crisis IV.—Barcelona, 1748. Tomo I, pág. 178.

mostrarse científico, no fué poeta; porque se levanta sobre la inteligencia común sin alcanzar el fin de enseñar deleitando, que es propio de la poesía, ni el de imitar, que es su forma» (1). ¡Qué olvidado estaba ya Dante de aquellas generaciones literarias, cuando un

(1) *República literaria*. Madrid, 1790, págs. 34-35. Falta, a la verdad, un estudio moderno y reposado de la obra total de Saavedra Fajardo, un análisis depurado y escrupuloso de sus *Empresas* y su *República literaria*, donde sin apasionamientos irreflexivos ni precoces entusiasmos, quede separado el grano de la paja y sepamos a ciencia cierta dónde bebió la mayoría de sus pomposas y severas sentencias... contra los demás, no contra sí mismo. Mientras nos lo da, total y metódico, alguno de sus noveles admiradores, vayan por delante estas afirmaciones: 1.^a Que Saavedra no anduvo remiso ni manco en hurtar conceptos ajenos, siempre que necesitó decorar los propios, y así, el juicio sobre Boscán en la *República literaria* está copiado servilmente de Fernando de Herrera, y el de Ausias March del maestro de Cervantes, Juan López de Hoyos (Vid. M. PELAYO: *Juan Boscán*, op. cit., págs. 407 y 171). 2.^a Que asimismo su fallo sobre el Dante es trasunto clarísimo del vulgar *qui miscuit utile dulci*, precepto horaciano que también aprovechó para emblema de la quinta de sus *Empresas*. 3.^a Que en sus juicios literarios merece escaso crédito, por su ligereza y poco tiento al pronunciarlos, como Rodríguez Marín probó cumplidamente al analizar el que le mereció BARAHONA DE SOTO (*Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico*. Madrid, 1903, págs. 397-98). Tal es mi humilde criterio sobre la forma

autor de fama, como Saavedra Fajardo, se arrojaba a negarle la condición de poeta, precisamente la que más sublime resplandecía en él! Y ¡qué desconocimiento más lastimoso de su grandiosa figura, por parte del diplomático murciano!

VIII

Aquí hubiera acabado la desaliñada relación que de las fases más visibles de la influencia del Dante en España os vengo trazando, si no se atravesara en nuestro camino y nos pidiese, con el orgullo y desenfado que estiló en vida, un puesto honroso en ella, aquel esclarecido ingenio en quien las Musas todas repartieron a porfía sus más generosos dones, juntando en una misma naturaleza, naturalezas tan opuestas y varias, y en un alma tan entera y capaz tantas y tan gallardas almas, que él más que ningún otro puede defender y ostentar el título de ingenio castellano por excelencia, ya que en otro ninguno el genio de la raza acertó a reunir por modo tan exuberante vicios

en que deben hacerse las verdaderas revisiones literarias, que, a la postre, no son sino acatamiento de la honrada máxima justiniana del *sum cuique tribuere*, dar a cada uno lo suyo, que el gitano del cuento interpretaba a su modo y sin saberlo en aquellos símiles tan castellanos como expresivos de «cada oveja con su pareja» y «cada peso duro con su dueño».

y virtudes, exaltaciones y caídas. Ya habréis adivinado que hablo de Don Francisco de Quevedo y Villegas.

También bajó Quevedo a los Infiernos, y a la cuenta, el camino le era familiar y llano, porque menudeó las visitas en sus famosos *Sueños*, alguna de cuyas copias, hallada por mí en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, tiene un título primitivo, por nadie notado, de gran sabor dantesco: *Camino del Infierno* (1).

Pero, como buen español, franco, libre, sin rey ni roque, al emprenderlo y descender a aquellas mansiones satanescas, no quiso ni aceptó como Dante guía, señor y maestro que le condujera por ellas, y terciada la capa, calados los típicos anteojos, que de él tomaron nombre de *quevedos*, y arrastrando los zambos pies, arrestóse por aquella entrada, que él burlescamente comparaba a la de una ratonera, y con su desenfado habitual púsose a discurrir por las zahurdas de Plutón, notando en cada una lo que su ingenio fértil y satírico le sugería. Pero aun dentro de la comunidad de asunto y forzosa coincidencia en los medios por parte de uno y otro poeta, ¡cuán hondas son las diferencias que a uno y otro separan también ante la crítica moderna!

Tanto en Dante como en Quevedo flota cons-

(1) Biblioteca de la Real Academia de la Historia.— Colección Salazar (F. núm. 3).

tantamente el propósito censorio, moralista, en acatamiento y restauración de una misma ley transgredida por los pecados y vicios de los hombres; pero mientras que el florentino simboliza siempre estos vicios y culpas en sujetos reales, históricos, fueran o no de su tiempo, la censura en Quevedo tiene un carácter más nacional y objetivo; son las clases sociales españolas *como tales* las que desfilan por los párrafos de sus *Sueños*, componiendo una verdadera *Comedia humana* de su siglo. También, como Dante, recorrerá el Infierno, enumerando los distintos círculos de condenados; pero jamás se parará, como aquél, a decorar la lúgubre estancia donde cada tormento se desarrolla: desdénando esta arquitectura poética, que raramente esboza, se irá derechamente a sus prototipos, que si a Dante, como alto poeta, merecíanle algún asomo de compasión, para nada la empleará el castellano, que es ante todo severo moralista e intransigente político. En Quevedo hay flujo de sentencias, mientras que en Dante hay más emoción; el uno pintará con silogismos, con descarnadas dialécticas; el otro con tonos y pinceles de artista. Quevedo es uno de los escritores castellanos para quienes la naturaleza, el mundo de las cosas tangibles no existe; sólo anhela y persigue ideas escuetas, antítesis lógicas, agudas y sajanas reflexiones: es el moralista, repito, pero práctico, político, Epicteto español, que tira a zaherir

primero para remediar después los pecados públicos, la baratería, el cohecho, la mohatra. Dante baja en realidad a los Infiernos, o, cuando menos, adivínase idealmente la enorme distancia que le separa del mundo de los vivos. Quevedo ni por un momento pierde el contacto con la tierra que imaginativamente deja; su cuerpo no le sigue como en la inmortal *Comedia*; es su espíritu tan sólo el que asoma a aquella cueva honda, a aquella garganta del Averno, y cuando a Dante este hórrido espectáculo causa pavor y espanto, Quevedo ríe, ríe sin tasa, en largas y sonoras carcajadas, que en aquel lugar maldito disuenan y extrañan más todavía que los mismos roncos lamentos y aullidos de dolor de los condenados. ¡Cuán profundo contraste, y qué temperamento espiritual tan diferente revela en uno y otro poeta!

Y no descendamos al cotejo de ambos estilos: alto, sonoro, grandioso en Dante; libre, desgarrado, con brutales procacidades y plebeyas chocarrerías en nuestro Quevedo, a cuyo humor maleante no se le ocurre cosa mejor que poner en los propios labios de los Dioses olímpicos el lenguaje avillanado y picaresco de la jacarandina y llenar la estancia triunfal de Lucifer de maridos pacientes.

¡Cómo resalta en todo este paralelo el carácter áspero, adusto, cruel muchas veces, de los españoles! ¿Por qué no ha de decirse? Faltábanos entonces—como nos falta ahora—aquel

grado de sensibilidad, de delicadeza, que poseían los italianos, aquel don de percepción de matices y sombras, tenues y livianos manjares de que se alimenta la poesía, y con los cuales representa el lado sutil y amable de las cosas: el claro oscuro en la pintura, la curva suave y muelle en las estatuas, el dulce y misterioso rodar de los conceptos sutiles y los vocablos peregrinos en las estrofas. Claro está que la falta de esta refinada cualidad la compensábamos entonces con otra más necesaria y colectiva: la acción, una, enérgica, constante y triunfadora, como pocos pueblos la han tenido en el mundo, que nos hará acometer (hablo de entonces) las más heroicas e increíbles empresas. Ella modelará nuestro carácter, desde la cuna misma, en que a los niños de antaño se les acalla y aduerme con romances caballerescos, hasta la visión áspera, impasible y lívida de las mansiones del dolor y del infortunio. Por eso Quevedo resulta a nuestros ojos un escritor violento, iracundo, mal entendido por la crítica del día; y si alguno se duele de estos juicios míos creyendo, y creyendo mal, que con ellos se rebaja el carácter de aquel gran ingenio, y es su contraste más desfavorable con Dante, habré de decirle que ese tipo de literatos al uso, que tanto abundan hoy, que a sí mismos se llaman *objetivos*, fríos y egoístas espectadores de la vida social, que no descomponen ni caldean jamás su estilo, nielado de

témpanos, que hacen gala de su impersonalidad, no se concebían en el siglo XVI, y menos aún en el XVII, en que España representaba en la vida europea la defensa y continuación de una política definida, impelente y arrolladora. Ningún español, fuera o no literato, permanecía mudo ni indiferente cuando de la salud de la patria se trataba, y ese impersonalismo moderno, que en el fondo no es más que orgullo estéril y egoísta, esa frialdad, repugnaban al genio de la raza, que es acción constante, rotunda, y ¡ay del día en la Historia en que deja de serlo!

Los mismos escritores heterodoxos, cuando escribían fuera de España, ponían en su pluma la misma iracundia, la misma violencia que los católicos. Díganlo un Alfonso de Valdés con su *Diálogo de Lactancio*, o el mismo Cipriano de Valera con su tratado *Del Papa y de la Missa*. Habrá en ellos, como hay en Quevedo cuando se le compara con Dante, cierta propensión a lo barroco y ornamental, que obsta muchas veces a la ecuánime y serena percepción de las cosas; pero este es defecto imputable, más que a los autores mismos, al medio en que vivían, que nadie puede aislarse de sus naturales influencias, como hoy mil adelantos o inventos nuevos comunican al estilo, a la factura de las obras, inquietudes, rapideces, relampagueos de ideas y de forma que en épocas pretéritas no se habrían concebido. La estatuaría grie-

ga, el amor y perfección que los helenos hallaron en la línea, no se hubiera dado acaso sin la excepcional diafanidad del ambiente, que hace allí más visibles los contornos que en parte alguna del mundo; como las nieblas y matices sombríos en la luz de los países del Septentrión explican desde las Sagas islandesas hasta las leyendas llenas de misterio y encantamiento de la mitología escandinava.

Por tanto, aun cuando estos *Sueños* de Quevedo—comenzando por el de *las Calaveras*, para acabar en *Las zahurdas de Plutón*—nacieran acaso de una imitación dantesca, y el mismo Quevedo casi explícitamente lo declara al comienzo del primero (1), las profundas y radicales diferencias que a uno y otro ingenio separan hizoles concebir Infiernos muy diferentes, para gloria del Arte, en cuyo ancho campo todo cabe y tiene acogida si nace de aquellas dos sublimes engendradoras de la verdadera obra bella: la inspiración y la sinceridad.

(1) «Los sueños, dice Homero, que son de Júpiter y que él los envía; y en otro lugar, que se han de creer... Digolo a propósito que tengo por caído del cielo uno que yo tuve estas noches pasadas habiendo cerrado los ojos con el libro del Dante, lo cual fué causa de soñar que veía un tropel de visiones.» (*El Sueño de las Calaveras*, ed. Rivadeneyra, I, pág. 298.) Recordaré, finalmente, otra cita solitaria de Dante en el rarísimo opúsculo de D. Fernando de Vera: *Panegyrico por la Poesía*. (Montilla, 1627: fol. 48.)

IX

Muerto Quevedo, y aparte los juicios ya notados de Gracián y Saavedra Fajardo, hácese un silencio profundo, de muerte, alrededor del Dante en el resto de aquel siglo. El mismo apogeo que los Autos sacramentales alcanzaron a mediados de él, podría despistarnos en cuanto a sus posibles relaciones y concomitancias con Dante; tan preñados están de aquellos dos elementos que imperan a su vez en el divino poema: el fondo teológico por un lado y la ficción alegórica por otro, elementos que también dan vida, calor y corporeidad a aquellos prodigiosos frutos de nuestra escena, en que no se sabe qué admirar más, si la profunda fe de quienes los concebían, o la perspicaz y aguda comprensión por las muchedumbres españolas de tan sutiles y abstractas especulaciones; pero, con ser los Autos sacramentales teología alegorizada, ningún contacto tuvieron con Dante, saturada con exceso el alma española de poesía y fe para que espontáneamente surgiera aquel teatro original y único, que no tiene par en ninguna de las literaturas del mundo.

Y aquí terminan estos desmañados comentarios. El atravesar la atmósfera del siglo XVIII, más helada y glacial en nuestra literatura indígena que el mismo lago del cocito dantesco, para asistir a la resurrección de su figura y de

sus obras, que acomete la escuela romántica española a imitación de la francesa, nos llevaría muy lejos, con riesgo grave y justificado de vuestra benévola paciencia. Quédese para otros críticos el historiar esta nueva fase del Dante en nuestra patria, donde hay de todo: desde versiones y trabajos muy estimables y eruditos hasta los versos ramplones y campanudos de Don José María Carulla; que también el famoso vate se sintió con valor, tras su engendro poético-bíblico, para acometer empresa de tanta magnitud y de tan superior empeño como una traducción parcial en verso de la *Divina Comedia*. Verdad es que tampoco estuvo más afortunado en la suya el simpático y bien intencionado Conde de Cheste. Explícase lógicamente que ante tan desdichadas tentativas, pródigos e irreflexivos entusiasmos, surgiese aquella imprecación saladísima y burdelesca, que la tradición literaria atribuye a ingenio, tan sensato de suyo, como Ventura de la Vega, y que el respeto que os debo me hace callar, digna por su concisión desvergonzada de haberle sido imbuida por la misma Musa de la Taberna (1).

(1) Sobre esta cerrazón dantesca de Ventura de la Vega, escribía M. Pelayo con su acostumbrado tino: «En el fondo de su naturaleza estética había un escepticismo grande, que nunca es indicio de fuerza creadora. Miraba desde lejos las cumbres del Arte y hacia que las respetaba con cómica sumisión; pero en la inti-

Hoy, por desgracia, fuera de Italia y de Inglaterra, se lee poquísimos a Dante. Nos son familiares las láminas en que el lápiz prodigioso de Doré representó los tormentos infernales; pero, al igual del *Quijote*, es uno de esos libros que adornan las librerías familiares, y que en las visitas de cumplido contemplamos al través de las coloreadas vidrieras en las clásicas salas españolas, sin que nadie, o casi nadie, abra sus páginas para aspirar el perfume acre y profundo que sus Cantos exhalan.

Pero con ser tan viejo, tan vetusto el libro, no ha perdido ciertamente su mágica juventud. A los que no lo habéis leído aún, acaso por una pueril e injustificada prevención, yo os invito a intentarlo, prometiéndooos por adelantado ratos de una pura fruición literaria, de un íntimo contentamiento espiritual. En tiempos como los que corremos, de tan egoísta escepticismo, Dante os mostrará los tesoros de su fe. En siglo como el nuestro, de terrible vaguedad en las ideas, de espantosa confusión de los principios esenciales al vivir, será su poema el luminar que alumbre nuestro destino de ultratumba; y por último, para las horas de desmayo, de interno desaliento, de desconsolador

midad se vengaba con chistes que han quedado proverbiales sobre Dante, Calderón y Shakespeare». (*Historia de la poesía hispano-americana*. Madrid, 1913, tomo II, pág. 435.)

abandono, ¿quién hay que no las tenga?, nos deja una lección admirable—su propia vida—, que su genio poético cifró en un maravilloso y tierno símbolo: *el Amor a la verdad*, encarnado en una criatura virginal y pura, en una Beatriz aquietadora y bella, que nos sostiene dulcemente en la vida y nos guía piadosa a través de sus dolores, para llevarnos finalmente hasta Dios...

La Función Judicial, Abstracción
y los Juces

de la Academia

DE LA REAL ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACIÓN

DE LA CIUDAD DE MADRID

DE LA CALLE DE ALFARO, 10

