

Entre la selva novelesca del *Wilhelm Meister* en el Libro Sexto de la Primera Parte, inserta un episodio conmovedor: las memorias de Susana Catalina de Klettenberg, piadosa amiga y consejera de la niñez y primera juventud del poeta. Utilizando reminiscencias de sus conversaciones y cartas, ha compuesto, con toques reales e ingenuos, de veracidad inconfundible, las confesiones de una alma mística, de unción y alteza exquisitas²³. Es la autobiografía de una dulce, resignada y sonriente mujer virginal; de una devota de la secta de los Husitas o Viejos Hermanos Moravos, partidarios de las imágenes; de una iluminada, maestra en las más abruptas y empinadas sendas espirituales²⁴. Ni en Lamartine, ni en el mismo Manzoni, hay páginas que superen la religiosidad de estas memorias de la Canonesa de Klettenberg. Para descubrir apropiadas analogías, hay que ascender en nuestra literatura española (y no es hipérbole) hasta las *Moradas de Santa Teresa* o los *Diálogos* de Fray Juan de los Angeles. Deberían fijarse en ello y en el retrato de S. Felipe Neri del *Viaje a Italia*, los que aturdidamente deniegan a Goethe el instinto de lo suprasensible. Quien sabía interpretar tan delicados sentimientos, tenía, como lo hizo, que flagelar la ligereza burlona y mezquina de Voltaire, y exigir respeto para las aspiraciones ultraterrenas²⁵.

El *Fausto* es el único verdadero poema épico de la civilización moderna, el único digno de equipararse con la medioeval *Divina Comedia* de Dante. Esta comparación, que por obvia constituye un lugar común, puede extenderse fundadamente, de la mera importancia exte-

23 Sobre la Klettenberg, atiéndase igualmente a lo que refieren la Segunda y Tercera Partes de las Memorias de Goethe, *Poesía y Realidad*.

24 Aunque bastante menos significativos, pueden a este respecto consultarse también algunos párrafos del *Diario de Lenardo* en la Tercera Parte de los Años de Viaje de Wilhelm Meister.

25 *Conversaciones con Eckermann*, 15 de Octubre de 1825 y 3 de Enero y 15 de Febrero de 1830. *Memorias*, Tercera Parte, Libro XI.

rior e histórica, al íntimo y trascendente significado de la obra, al designio que la anima, desconocido o rebajado por no pocos rastros comentadores. En ambas epopeyas, el protagonista, llegado a la madurez y guiado por ciencia sobrenatural, recorre todos los círculos de la existencia y de las ideas, para subir al fin a las sumas esferas del Espíritu, redimido por la intercesión y el sacrificio. Desde las primeras escenas, en el coro de ángeles de la noche de Navidad, la filosofía de todo el poema queda patente: "Dichoso el hombre; proclama Goethe allí, que por el amor, el dolor y la resignación, ha superado la prueba". Y más adelante, dice Fausto: "Dos almas habitan en mi pecho, y quiero separarlas. La una, en su ardiente frenesí de vida, se aferra a la Naturaleza; la otra, desde el seno de la noche, aspira a la excelsa patria de sus difuntos. . . Con fatídica y santa zozobra, despierta el alma superior. Ceden la materia y sus instintos; y se reanima el amor a Dios y al género humano". Fausto no es un gozador, un epicúreo de baja ralea, como quieren suponerlo míopes, apocados y ramplones intérpretes; es un insaciable ambicioso del saber y del poder, del vivir pleno, de lo desmesurado y de lo ignoto, padre legítimo del Superhombre de Nietzsche: "No te hablo de placer, le dice a Mefistófeles: lo que anhelo es el vértigo, el goce amargo de apropiarme en el alma cuanto la humanidad tiene de más íntimo y profundo, todos sus bienes y todos sus males". De este *Sturm und Drang* dionisiaco, ascenderá también, por grados, a la luz apolínea, mediante el esfuerzo y la actividad benéfica.

El escéptico Sainte-Beuve escribió alguna vez: "Goethe lo comprendió todo, salvo el cristianismo y el héroe". Se retractó Sainte-Beuve luego en lo tocante al heroísmo (que era por demás escandalosa injusticia negar su apreciación a quien creó tantas incomparables tragedias); y habría debido retractarse completamente, por-

que, aun prescindiendo de cuanto llevamos analizado y citado, basta leer el *Fausto* para advertir que en él alternan, con las inspiraciones paganas, las del cristianismo platónico y hasta místico. Goethe que, según reconocía él mismo, no habría podido incluir ninguna de sus infinitas poesías en un libro de cánticos protestantes²⁶, tenía sensibilidad e imaginación católicas, a fuer de gran artista; y a pesar de sus alabanzas a Lutero y a la Reforma, y sus epigramas blasfemos, dejó de aquellos pruebas palmarias en expresivos pasajes de los Libros VII y XVIII de su *Memorias*, en las ya recordadas páginas del *Viaje a Italia*, sobre S. Felipe Neri, y en las historias de Mignon, Sperata, *El devoto de S. José*, y otras del *Wilhelm Meister*, pero muy principalmente en diversos pasos del *Fausto*, como en la plegaria de Margarita a la Virgen de los Dolores y en el admirable final de la Segunda Parte.

Bien mirado, el poema podría intitularse la *redención de dos almas por la expiación y las buenas obras*. Margarita es una arrepentida santa. Las primeras escenas en que aparece, son la glorificación de la pobreza casta, de la humilde honradez familiar. Cae después, no por sensualidad ni codicia, sino por bondad y ternesa; y se purifica con el remordimiento, el dolor, la oración y el suplicio voluntariamente aceptado, al negarse a huir de la cárcel con Fausto y al rechazar las arte diabólicas de Mefistófeles. Por eso Goethe la coloca en el cielo, entre las grandes penitentes, en el coro de la Magdalena, la Samaritana y Santa María Egipciaca. Fausto, tras las fugaces nupcias con Elena, se dedica a hacer el bien de sus semejantes: "La tierra ofrece todavía campo para grandes hazañas. La acción es todo, la gloria nada. El placer vulgariza y degrada. El que manda, sólo debe deleitarse en el mismo mando". Crea con ahinco un nuevo país, próspero y libre; y

²⁶ *Conversaciones* con Ekermann, 4 de Enero de 1827.

se duele de los daños que en su tarea civilizadora ha causado. Pero aun no cree en lo sobrenatural; y en castigo, el fantasma de la Inquietud lo deja ciego. Entonces siente una iluminación interior; desea eternizar el momento en que cumple el bien desinteresado; y al morir en esta feliz disposición de pureza moral, los ángeles reciben su alma regenerada. Mefistófeles se ve derrotado y confundido, y los santos anacoretas del Purgatorio unen sus cánticos a los de las mujeres penitentes y a los demás coros del empíreo, en una deprecación a la Virgen, que compite con lo más excelso e inefable de Dante.

No extrañen tan elevados y espiritualistas acentos los que, por no conocer a Goethe sino de oídas, se limitan a aplicarle los resovados epítetos de *pagano* y *panteísta*. Seguramente lo fué, y aun pareció serlo de manera exclusiva en determinadas obras y épocas de su existencia; pero en la riqueza extraordinaria de su pensamiento y personalidad, el espinosismo se combinaba con el platonismo y con el monadologismo de Leibnitz, y así reconocía la trascendencia divina, por la suprema mónada, y la inmortalidad personal. De esta convicción suya, hay indudables testimonios en las *conversaciones*²⁷ y en una carta a la Condesa Augusta de Bernstorff, la hermana de los Stolberg. Fué un protestante racionalista, y antitrinitario; en exégesis bíblica, un modernista; en teología general, un latitudinario y deísta, y a las veces un fideísta agnóstico, que de tiempo en tiempo, en momentos esenciales, rendía involuntario y casi forzado vasallaje a la hermosura de la tradi-

27 Por ejemplo, entre muchas otras, las de Goethe con Eckermann el 15 de Abril de 1829 y el 23 de Febrero de 1831; y con Falk, en Enero de 1813. Aun desde su primera y juvenil madurez, antes del viaje a Italia, escribía: "Me inclino como el que más a creer en la existencia de lo invisible y extraterreno. Tengo la bastante inteligencia e imaginación para sentir mi propio yo, por limitado que sea, dilatarse en las proporciones del Universo de Swendenborg... Hasta en el seno de la felicidad, vivo en perpetuo renunciamento; y cada día constato mejor, que, a pesar de todos mis esfuerzos y afanes, no cumplo mi voluntad, sino la de una suprema potencia cuyos pensamientos no son los míos".

ción católica; pero de ninguna manera un ateo, negador de la Providencia y de la ley moral, cuyo imperativo categórico, muy al contrario, acataba y definía casi en los mismos términos que Kant: "No carecéis de reglas, ha dicho. La conciencia luce como el sol del firmamento espiritual"²⁸. Era una cumbre muy alta para que no le alcanzaran el soplo y el reflejo de lo Infinito. Así también, el otro titán germánico, Ricardo Wagner, pasó del pagano sensualismo optimista de los *Maestros Cantores* y del pesimismo romántico de *Tristán e Isolda* (sonoroso hermano del *Werther* y las *Afinidades*), al misticismo católico de *Parsifal*.

Cuando Goethe declara que "Dios reside en el fondo del alma y de todas las cosas", confiesa una profunda verdad teológica, que es la base de la Mística, nada menos. Con Jacobi se explica así: "Las tendencias múltiples de mi naturaleza me obligan a ser pagano como poeta y artista, panteísta como científico, y creyente en Dios como persona moral"²⁹. Este ferviente naturalismo, este concepto del Gran Todo en metamorfosis y evolución incesante, por el que precedió la biología de Geoffroy Saint-Hilaire, Haeckel, Darwin y Spencer, y la filosofía de Taine y Renan, no habría sido en él tan exigente y tiránico, y se hubiera subordinado mejor a sus aspiraciones teístas, si hubiera llegado a conocer las modernísimas conclusiones de la ciencia que, rota la férrea malla del determinismo después de Lachelier, Boutroux y Bergson, y quebrantada la fe en la indestructibilidad de la materia, hacen aparecer el Mundo ante la física y las matemáticas recientes (Planck, Príncipe de Broglie, Einstein), según frase del astrónomo inglés Sir James Jeans, como creado por una trascendente inteligencia, por un Hacedor que elabora fuera del tiempo y del espacio, cual un pintor está fuera del lienzo.

28 Poesía de la ancianidad de Goethe, intitulada *Testamento*.

29 Carta del 6 de Enero de 1813.

Es hora de concluir mi cansado estudio. No quiero fatigar más al auditorio, examinando las obras secundarias o inconclusas, como *Prometeo*, *El Judío Errante*, *Mahoma*, *Pandora* y otras mil, que son a la manera de torsos antiguos en un museo clásico, inapreciables fragmentos de estatuas. Su riqueza y muchedumbre agobian. Sinteticemos en un simil nuestras impresiones.³⁰

Fue Goethe como un espléndido y sagrado río, como su paterno Rin, que desde sus nacientes reflejó las montañas altísimas, los bosques venerables, las catedrales prodigiosas, los castillos feudales, los precipicios heroicos en cuyas simas ondulan las rubias hadas, las pampanosas colinas, las llanuras fértiles en que se dilatan las actividades humanas. Pero en vez de descender a las húmedas y oscuras tierras del Septentrión, a las crepusculares comarcas hiperbóreas, torció pronto hacia el Sur, a las tierras amadas del sol; y espaciándose como un mar centelleante y tibio, copió en sus celestes aguas las solemnes basílicas romanas, las termas y los arcos de triunfo, la insigne blancura de los mármoles helénicos, los milenarios templos de la Magna Grecia y Sicilia, los laureles y naranjos que ciñen las faldas de los volcanes humeantes. Ya era entonces como un Mediterráneo inmenso; todos los ríos y arroyos de su siglo, de él se alimentaron y le tributaron homenaje. Vió desembarcar a la divina Elena, la transportó con su coro de vírgenes a un almenado burgo germánico, y la hizo desposar con el sabio del Norte. No le bastó el país de la perfección, y sus riberas se extendieron hasta el Oriente mágico, para oír cantar al ruiseñor junto a los rosales de Persia y las mezquitas de torres tan esbeltas como las palmeras. Continuó su curso imperial hacia las islas afortunadas, acarreando en dorados galeones todas las riquezas imaginables. Y cuando fatigado al fin con el peso

³⁰ Véase el Canto de Ali y Fátima en el fragmentario *Mahoma* del mismo Goethe.— Igual comparación, en una de las cartas de Betina Brentano a Goethe.

de su pródiga ciencia, remató sus dos máximos poemas a la par de su vida, invencible conquistador octogenario, a púnto de desembocar en el océano de lo Eterno, su incommensurable caudal, con recogimiento desusado, se rizó en sacras espumas bajo la intuición soberana del religioso misterio. Saludémoslo reverentes. Nadie entre los mortales ha merecido mejor que él las palabras con que Schopenhauer define el genio: *espejo luminoso del mundo*.

Los más altos escritores de Alemania y de toda Europa han sido sus discípulos, o sus reducciones y proyecciones parciales. Fué un Heine benévolo y amplio; un Hoelderlin sano, vigoroso y gallardo; un Nietzsche racional y sereno, Schiller, Schelling, los Humboldt son sus hermanos menores; Grillparzer, Conrado Meyer y Stefan George en poesía alemana, y Sainte-Beuve, Renan, Taine, los parnasianos, Guyau y Paul Valery en lengua francesa, sus miniaturas y satélites. Entre los antiguos, Sófocles, Epicuro el mal comprendido y Lucrecio, y en el Renacimiento Miguel Angel, Rafael y Vinci, pertenecen a su familia y categoría; y nos imaginamos que con ellos debe conservar en los prados elíseos. En el concierto de alábanzas de todo el Universo, cuando se cumple el primer centenario de su muerte, que no falte la débil voz del modesto Perú, como prueba de que aun los pequeños procuramos aprovechar, siquiera de lejos, sus enseñanzas y gustar de sus inmortales bellezas.

A P E N D I C E
EJERCICIOS UNIVERSITARIOS

Como Apéndice y bajo el título de Ejercicios Universitarios se publican una serie de composiciones redactadas por Riva-Agüero entre los años 1902 y 1904, para cumplir con sus obligaciones académicas como alumno de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. A excepción del primero de esos ejercicios, El Significado Social de la Tragedia Griega, todos son hasta ahora inéditos.

Los originales manuscritos de Riva-Agüero se encuentran en el Archivo Central "Domingo Angulo" de la Universidad de San Marcos. La copia de ellos y su cotejo ha sido posible gracias a la colaboración de su Director Dr. Carlos Daniel Valcárcel. Se publican estos Ejercicios Universitarios manteniendo el orden cronológico de su redacción.

XIII

EL SIGNIFICADO SOCIAL DE LA TRAGEDIA
GRIEGA

(1902)

Disertación académica presentada en la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos en Octubre de 1902. Se publicó en la Revista Documentada (Organo de la Sociedad Peruana de Historia) Año I, No. I Lima, 1948, pp. 301-316.

XIII

EL SIGNIFICADO SOCIAL DE LA TRAGEDIA GRIEGA

(1902)

CUANDO se repara atentamente en el sentido de cada una de estas dos palabras *Tragedia Griega*, no deja su reunión de parecer extraña.

Los Griegos, aquel pueblo tan sano y tan feliz, tan viril y tan activo, cuyo arte era la serenidad absoluta, cuya religión era el politeísmo más risueño, cuya historia es el oasis de la Antigüedad y cuya civilización es la flor del Mundo, el eterno ideal que enamora a las más altas y nobles inteligencias ¿qué relación, había de tener en el siglo V, época de su mayor vigor —y que fue precisamente la del apogeo de la Tragedia— con el conflicto moral insoluble, con la apoteosis artística de la desesperación, con el pesimismo en una palabra, engendro de razas decrepitas o enfermas y que se nos figura la esencia del sentimiento trágico? La monstruosa discordancia que la Tragedia implica ¿cómo pudo hallar cabida, y tan grande y honrosa, en la cultura griega, toda placidez y armonía? Repito, señores que la tragedia griega, superficialmente considerada es algo muy extraño; es una verdadera paradoja.

Y procede ésto de la causa a que por lo común se han atribuido las edades equilibradas y perfectas de la Civilización Humana y del concepto que también comunmente se tiene de la tragedia.

Supónese en general, o mejor dicho suponíase en el mundo antiguo por los creyentes en la Edad de Oro y en el moderno por los creyentes en la bondad de aquel hombre primitivo imaginado por Rousseau, que la paz del ánimo y la ausencia de pasiones desarregladas provenían de la ignorancia del mal y no de su vencimiento, y que las civilizaciones armónicas eran las incipientes y nó las adelantadas. Con semejante criterio nó es raro que repugne que un ideal tan sereno como el helénico coexistiera con el hondísimo sabor acerca del mal moral, de la rebeldía, de la oscura fatalidad, del tremendo Destino, que la tragedia nos acredita. Pero ese criterio señores —y apenas es hoy necesario decirlo— no es exacto. Hoy sabemos que la felicidad completa, si acaso existe, no está en el Pasado, como recuerdo, sino en el Porvenir, como esperanza; hoy sabemos que en la Historia a las épocas de tranquilidad y luz preceden épocas de tempestad y tinieblas; que la civilización salió de la barbarie; que el ansia de la belleza nace no de la ignorancia de la fealdad, sino de su conocimiento; y por consiguiente podemos asegurar que a la incomparable hermosura helénica hubo de anteceder período muy largo de confusión, de dolor y de desorden, tanto más desordenado y largo cuanto más perfecta fué la cultura que produjo, porque cuanto más excelente es una obra, mayores esfuerzos ha costado ejecutarla. Los Griegos, pues, sufrieron, y mucho; conocieron el dolor, la desesperación, por experiencia propia, y tal vez con mayor intensidad que ningún otro pueblo; antes de ser tranquilos fueron frenéticos, antes de ser sobrios fueron orgiásticos; ántes de someterse por entero a Apolo, Dios de la luz y de la armonía, ado-

raron a Dionisos dios del desenfreno y de la exhortancia; y la serenidad de su arquitectura, de su poesía y de su estatuaria, indica, como á veces la diafanidad del cielo, la fuerza de la tormenta que la causó. Se pueden encontrar señales clarísimas de esta tormenta en el furor ditirámico de los adoradores de Dionisos y en los misteriosos ritos de Eleusis y Samotracia. Por la dolorosa embriaguez báquica fué posible la Tragedia.

Pero ¿qué es en sí misma la Tragedia? ¿Es un recuerdo de la edad de que hablo —edad de confusión y sombra y pesimismo— ó es, al contrario, la expresión de su derrota y de la victoria de aquella divina templanza que los griegos llamaron *sofrosine*? ¿Qué resulta de la tragedia griega: eterno o pasajero el mal, positivo o negativo el dolor, soluble ó insoluble el conflicto entre el individuo y la Fatalidad?

La definición rutinaria de la tragedia, y que quizá pueda aplicarse a la moderna, pero de ningún modo a la griega genuina, es poco o más o menos: representación de una acción grandiosa que concluye por horrible calamidad. Créese pues, que su objeto es manifestar la lúgubre belleza que hay en el crimen, la muerte y la desgracia, y que por su impresión final debe ser el terror, el espanto, la reproducción artística pero fiel de lo que hay de inquietante y oscuro en la vida humana. Es ésta tal vez la de Shakespeare y Séneca, la tragedia sin solución, la pregunta que a la Naturaleza y al Destino, a la concatenación ciega de las causas, dirige una sociedad infantil o decadente, que aún no se adapta o que ya se ha desadaptado, que se elabora o que se disuelve; pregunta que no alcanza respuesta. ¿Pero fué acaso la Ateniense de los tiempos de Temístocles y Pericles? No, por cierto; aquella sociedad no era tan armoniosa y perfecta sino por haber resuelto todos los conflictos morales, y entre ellos, naturalmente, los trágicos. La tragedia

griega fué, y no pudo menos de ser, *afirmativa*. Por eso Aristóteles la define en su *Poética* como "la imitación de una acción grave, de cierta medida, con razonamiento elegante, distribuida en partes, en forma de drama, y que se sirve de la compasión y del terror para purificar estas pasiones".

Averiguar cómo se produjo la tragedia, como concuerda con la serenidad de la poesía clásica y procurar comprender de qué manera engendra la purificación o *catarsis* a que Aristóteles en las palabras citadas alude, debería ser el tema del presente ensayo que de manera especial recomiendo a vuestra indulgencia. Porque en verdad, señores, si el implorarla del auditorio deja en alguna ocasión de ser artificio retórico gastado y marchito, para convertirse en un acto sincero, es sin duda en ésta; y no sólo, por la carencia de mérito en el que habla y la sobra de ellos en los que escuchan, sino por la trascendencia y alteza del asunto, que requeriría para ser dignamente tratado una erudición filológica y una madurez de juicio a que no pudo menos de ser ageno.

Muchas veces, escribiendo éste trabajo, he deplorado que la deficiencia de mi preparación, la relativa escasez de tiempo de que he dispuesto para hacerlo y la estrechez de límites en que me encierra el temor de fatigarnos, me forzaran a estudiar tan superficial y ligeramente, punto tan rico y sobre todo tan interesante. Porque se trata aquí, no ya de examinar, una serie de acabadísimas obras literarias o de encontrar en ellas, como en todas las artísticas se encuentran, el rasgo peculiar de una época de carácter dominante de una civilización; se trata también de un género que por las circunstancias en que se engendró, los hombres que lo cultivaron y el sello hierático que conservó siempre, encierra lo más íntimo y arcano quizá é indiscutiblemente lo más capital del mundo griego; se trata de las causas de su serenidad,

de las vicisitudes por que pasó para alcanzarla y en general de la evolución que produce los períodos de adaptación y los de concierto; y hoy en que anhelos infinitos y desasosiegos inmensos conmueven el alma moderna; hoy en que experimentando la necesidad de calmarlos, piden auxilio los tímidos a un pasado irremisiblemente muerto y propenden los fuertes al noble ideal clásico, mostrar como nació éste y cuales fueron los síntomas al parecer adversos que lo anunciaron, es algo a la vez de interés muy trascendente y de utilidad muy inmediata.

Dada, señores, la importancia de la cuestión, yo no podía abarcarla por entero. Vanidad imperdonable hubiera sido pretenderlo, aún cuando dispusiera del espacio necesario. Me he limitado a bosquejarla; a narrar rápidamente el origen de la tragedia y exponer el carácter social que creo hallar en cada uno de los tres grandes trágicos, todo con la mayor concisión posible; y aún así abrigo el muy fundado recelo de quedar harto inferior al asunto que me ocupa.

I

ORIGEN DE LA TRAGEDIA

Para conocer el origen de la tragedia, no sólo en sus particularidades externas, que es lo menos importante, sino en el íntimo sentimiento que la anima, es necesario echar una rápida ojeada sobre la civilización helénica desde sus más oscuros comienzos hasta la época en que la tragedia se produjo.

El primero y más remoto período que las infatigables investigaciones contemporáneas han esclarecido un tanto, es el pelásgico. En él, como en todos los que preceden

a los tiempos históricos, la vida del hombre, completamente natural, exterior obedece a todas las influencias del ambiente. La sociedad rudimentaria, tiene la sensibilidad de la planta que recién brota, que todo viento maltrata y toda desigualdad en la temperatura conmueve. Todavía no se afirma la conciencia como distinta de las demás cosas; el individuo no se desase todavía de la naturaleza, y participa de la vida de ésta que identifica con la suya, mediante el fetiquismo y el mito, gozando cuando florece en primavera y condoliéndose cuando en estío desmaya o se paraliza en invierno.

La fórmula de éste estado social es la siguiente: falta de adaptación por incipencia, falta de equilibrio entre el medio que estimula y el sujeto que reobra y que aún no está formado. Si quisiéramos comparar las fases de la existencia colectiva con la individual, llamaríamos a ésta la infancia de Grecia, por lo sensible e impresionable; si quisiéramos comparar las vicisitudes de los pueblos antiguos con las de los modernos, la podríamos denominar Edad Media griega, a pesar de las diferencias que separan la evolución posterior de la primitiva. Sobre el fondo de la utilidad grosera apenas comenzaba a vislumbrarse la moral, amparada poderosamente por la religión que por panteísta era aptísima para despertar ideas de solidaridad.

Hermano de los entusiastas y orgiásticos cultos frigios, expresión de un pueblo activo, sencillo y joven, el panteísmo griego no se sumía en solitaria y muda contemplación de la inmutable esencia, a la manera de los indios tan profundos y metafísicos, sino que en su inocente animismo acrecía y multiplicaba las fuerzas del alma, al unificarla con la Materia. Resultado de ésta contemplación curiosa e inquieta de los fenómenos naturales, de ésta compenetración estrecha con el mundo externo, fué un culto de embriaguez y desenfreno, que fluc-

tuaba entre la alegría más estrepitosa y triunfal y el dolor más acerbo y punzante.

Cuando el otoño concluía por despojarse de sus últimas purpúreas galas y en los surcos recién abiertos desaparecían las semillas, Demeter, la Madre Tierra, esposa de Zeus, la atmósfera fecundante, perdía a su hija Cora, que el dios de las oscuras regiones arrebatara consigo. Y los Griegos acompañaban en su pesar a Demeter ansiosa y compadecían la soledad del campo en el invierno; hasta que surgían los verdes tallos y Demeter con transportes de júbilo hallaba a su hija. Análogo para ellos al de las estaciones, era el destino del hombre, que la muerte arrojaba al polvo y pudría, para que de sus descompuestos elementos brotara un nuevo ser lleno de vida. Y cuando el ardor del verano secaba las fuentes y agostaba las plantas resonaban por colinas y valles los lánguidos y quejumbrosos cantos que lloraban la muerte de Linos, el bello pastor adolescente que devoró el perro Sirio. Y cuando por fin el poderoso aliento de la primavera rejuvenecía a todos los seres y embriagaba al campo con torrentes de savia y de sol; el hombre tomaba parte en la universal fiesta y saludaba con entusiastas aclamaciones a Dionisos, la fuerza fecundadora, hijo del dios del aire lo seguía en sus expediciones se hacía su servidor, su *sátiro*, participaba anhelante de sus peligros y celebraba su triunfo al fin del año, en la abundancia del vino, que estimula la violencia del placer. La tradición unánime nos señala en estos primitivos ritos pelásgicos el germen de la comedia y la tragedia, la estrepitosa algazara y la apasionada emoción, el concepto de la fatalidad, del orden incontestable de la naturaleza, que ora favorece, ora persigue y hasta aniquila como en el citado mito de Linos, en el de Penteo y Agavé, en el de Orfeo y en el despedazamiento del mismo Dionisos.

Pero así como en el individuo la inquieta sensibilidad de la infancia cede pronto el lugar a la risueña imaginación de la adolescencia, así también en las especies —no sólo en la humana sino en todas— al desequilibrio de la edad primera sucede la armonía cuando el desarrollo del sujeto corresponde a las influencias del medio. El viviente se adapta por entero y en consecuencia alcanza vida perfecta y plena. En la Historia, la armonía no sólo existe entre el hombre y el medio físico, sino muy principalmente entre el hombre y el medio moral, entre las influencias psicológicas de los semejantes y la reacción del sujeto. Llega un momento en que lo concebido y deseado durante largas épocas de gestación dolorosa, o deja de ser deseado, libertando así al espíritu de la agitación, si es irrealizable, o como con mayor frecuencia sucede, toma forma y se cristaliza en hechos e instituciones. El hombre se encuentra holgado porque ha ampliado el molde todo lo necesario; fija sus límites porque ha efectuado lo que se propuso; y tras la lucha viene el goce de la victoria y tras la producción afanosa la contemplación serena. Surgen entonces los períodos armónicos, que son expresivos, es decir, *artísticos*, porque sólo puede expresarse lo que ya existe, lo que ya está definido. A poco, por causa de la vitalidad infinita, vuelve el equilibrio a romperse, sea porque los estímulos exteriores aumentan en intensidad y el sujeto no alcance a igualarlos, sea porque en el sujeto se despierte una ansia nueva hacia otro ideal entrevisto. En el primer caso tenemos una desadaptación por decadencia, en el segundo una desadaptación por progreso.

Como consecuencia, pues, del mismo crecimiento de la civilización griega, la discordancia de las sociedades pelágicas se trocó en armonía apareciendo la edad heroica u homérica. Contribuyó a apresurar la generalización

de la nueva forma, el descenso de los Pelasgos septentrionales o Helenos a las comarcas del sur de Grecia.

Ayudados por el clima de los fríos países en que vivían, llegaron más pronto que los meridionales a la madurez, predominaron sobre ellos, invadieron sus territorios y, aún permaneciendo como clase superior, se amalgamaron con los vencidos, excepto en Arcadia y Perrhebia, donde permaneció puro el elemento pelásgico. Apolo, el dios de la moderación, el que inspira la *sofrosine*, el brillante defensor del orden moral y de la justicia, reinó como soberano, convirtiendo a su semejanza, en tranquilo y sereno, a Zeus, la "antigua atmósfera", que adoptó como padre y reunió en torno suyo a una nueva familia de dioses, en parte mínima importados de Asia, como Afrodita, en gran parte producidos por la prolífica imaginación griega; dioses alegres sin estrépito, felices sin bullicio, que habitan la alta montaña olímpica, lejos de la tierra que fermenta y palpita, cerca del etéreo firmamento que ríe con risa tan plácida como la que sus inmortales labios ostentan; mientras que las antiguas divinidades telúricas, Pan, Demeter Dionisos, adoradas por los vencidos, mendigan y al fin obtienen un puesto secundario en la mitología triunfante o se ocultan tímidamente en los misterios.

Y al cambio mitológico acompañaba el cambio social y político. Las Instituciones se habían regularizado; la clase guerrera se había constituido. En lugar de aquellas tribus de antes, completamente divididas entre sí se formó un verdadero feudalismo, con su rey supremo a la cabeza, el rey de Argos, con sentimientos nacionales como lo demuestra la expedición a Troya, con gobierno apacible como lo enseña la Odisea. No eran menos vigorosos los impulsos, pero eran menos furiosos y exorbitantes; no gustaba menos el hombre de combates, de sangre, de emociones violentas, pero en todas las

agitaciones e distingue cierto sello de racionalidad, de medida que sería inútil buscar en el período dionisiaco pelásgico. La existencia no era menos natural y primitiva, —ni ¿cómo podía dejar de serlo si que se estaba en plena época de adolescencia y si que aquella serenidad provenía de la adaptación a la naturaleza?—pero la misma naturaleza era ya concebida como un conjunto de dioses limitados é inteligentes y no desbordantes e irracionales.

Esplendorosa manifestación artística de este período fué el arte homérico. Estoy muy lejos de creer que esa civilización, primitiva al fin y al cabo, diera a ambos poemas homéricos la unidad que hoy tienen. Probablemente, obra fué ésta, de los *diaskeuastas* del tiempo de Pisístrato, pero hubo siempre de existir entre los cantos de autor diverso, que reunimos bajo el nombre colectivo de Homero, si no la unidad exterior, formal, en todo tiempo ajena a la inspiración épica popular, por lo menos la unidad esencial e íntima de sentimiento, que permitió darle aquella y que nos revela sorprendente y magnífica comunidad de pensamientos y aspiraciones. Hay en las epopeyas parciales, fundidas en la Iliada y la Odisea una reunión de cualidades idénticas que responden al carácter de la civilización que las inspiraba.— La primera es la impersonalidad, la objetividad absoluta. Nunca aparece el autor; la nota individual nunca resalta. El estilo, igual en todos es el del tiempo; el plan, igual en todos, es el del género.

Es esta una manifestación de la adaptación perfecta del mundo homérico. Así como en los seres fuertes la cohesión domina a la afinidad y en los vivientes sanos el impulso central domina todas las partes y en los hombres normales ningún miembro tiene conciencia por sí solo, sino por la totalidad, por el yo; así en las sociedades perfectamente adaptadas es cosa desconocida el subjetivismo, el lirismo genuino.— La segunda es la visión repo-

sada y tranquila. Homero no atiende sino a las formas y cuando describe pesares u horrores, cuando nos pinta la desolación de Andrómaca o las rudas batallas que se empeñan ante los muros de Ilión, lo hace de manera que no nos unificamos verdaderamente con sus personajes; los miramos como un espectáculo; el héroe se enfurece y lucha para recrear nuestros ojos; y en los momentos supremos del combate la narración suspende el desenlace para hacer notar el aspecto de las armaduras de los contendores o el de la sangre que las heridas manan. Hasta el estilo, lleno de largas comparaciones, y el metro, el solemne y pausado exámetro, contribuyen a darle a la poesía épica más marcado carácter de sosegada objetividad y descansada contemplación. Serenas hasta en el dolor, como el Laocoonte, las figuras homéricas parecen estatuas clásicas: a juzgar por el robusto torso, la musculatura soberbia y los magníficos miembros, creeríase que son luchadores vivos, llenos de actividad y de energía, pero a poco la blancura y frialdad del mármol, y, sobre todo, la cabeza absorta, la frente tersa y la expresión vaga de los ojos sin pupila, convencen de que son puras creaciones artísticas, seres superiores, libres de las miserias terrenas, habitantes del reino de la paz ideal. El poeta no se apresura por nada; en los pasajes más patéticos los prolongados símiles dirigen la admiración hacia las formas y la apartan del sentimiento interno; y la corriente del exámetro arrastra por su ancho y despejado cauce toda agitación maléfica, toda sensación sobrado aguda. Este es el triunfo manifiesto del espíritu adaptado y sereno de la Edad heroica sobre las terribles perturbaciones y penosos vértigos que le antecedieron.

Allí estaba ya entera y completamente desarrollada la *sofrosine*, que seiscientos años después celebraba Platón con sublimes términos en el *Symposion*; la *sofrosine* que consiste en no perder jamás el dominio de sí y en ha-

cer predominar en el alma los sentimientos intelectuales o contemplativos. Observemos, además, que el amor exclusivo hacia la forma es y tiene que ser característico de las civilizaciones adaptadas, porque sólo en ellas existe la forma, porque sólo en ellas encuentra el contenido su adecuada expresión y porque la forma misma no es otra cosa que el resultado de la adaptación perfecta.

Pero la cualidad homérica que proyecta mayor luz sobre la edad homérica es el concepto moral del mundo, que en ambos poemas resplandece. No se necesita en verdad cavilar mucho para comprender lo que los Griegos entendían por Destino. Es la concatenación de las causas, tanto físicas cuando humanas, que se van engendrando unas por otras de manera infrangible sin que el resultado sea *querido* por ellas; en pocas palabras: es la determinación inconciente, el ciego producto de toda la Naturaleza, que los Griegos no pudieron ignorar, porque la reflexión más elemental lo descubre, y que antropomorfizaron como lo hicieron con las fuerzas parciales, (Apolo, Artemis, Zeus, Hera, Demeter, etc) en figura del Hado, no por cierto en razón de un simbolismo esotérico, sino merced a su manera primitiva y animista de comprender las cosas. Sólo que, no pudiendo los Griegos desprenderse de la idea de finalidad, después de haber negado la contingencia en la Naturaleza, o poco menos, la hicieron plenísima en el caprichoso Hado.

Ahora bien, si el Destino es la ley del Universo, el hombre cuando se adapta a éste, ha de encontrar a aquel conveniente; es decir, justo y bueno. Una civilización adaptada tiene, pues, que ser optimista. Homero lo es, en efecto. Puede decirse que en él no domina la terrible Moira sino Némesis, la de las justas venganzas. Sus dioses, principalmente Zeus y Apolo, tienen grandeza moral; sus héroes, si pecan, si exceden en la medida por arrogancia o astucia, sufren, como Ulises calami-

dades y pruebas que los purifican, o al fin vencen la rabia y se dominan, como Aquiles después de la muerte de Héctor. Y aquí nos aparece la clave del arte homérico, que hemos de ver como es también la de la tragedia. Las pasiones desequilibran al hombre. ¿Qué lo equilibrará?. El mismo choque de ellas el conflicto entre el individuo y el Universo que al cabo, por medio del dolor, le asigna sus límites y le da una forma. Por eso Homero no se satisface con calmarnos por aquella su visión lejana y tranquila de los peligros y horrores, sino que al concluir todo canto cíclico, como en la Aquileida y en el indudable núcleo primitivo de la Odisea, nos muestra el orden restablecido, con los funerales de Héctor o con la reconciliación entre los parientes de los pretendientes asesinados y Ulises. Razón tenía Aristóteles al decir que la epopeya era, por lo esencial, una verdadera tragedia (Poética, capítulo XXIV).

Explicar porqué se destruyó esta acabada armonía, sería explicar porqué propenden siempre la existencia a un grado superior y porqué no se estaciona en ninguna forma. El movimiento prevaleció sobre la estabilidad, y poco a poco fué desmoronándose la serenidad homérica. Los síntomas comienzan a notarse en los últimos poetas épicos que conocemos, como Estasio y Hesiodo; —sean o no simples nombres colectivos de muchos rapsodas, como es probable que lo sea el de Homero. ¡Qué diferencia entre éste y Estasio, que al comenzar su poema refiere como Zeus creó a Elena y a Aquiles, para diezmar sobre la tierra la raza de los hombres! ¡Qué distante el ideal homérico, todo tranquilidad y luz del hesiódico, tan pesimista y sombrío! A la alegre adolescencia sucedió la turbada y melancólica juventud. Hubo entonces un despertar de los Pelagos subyugados, de su carácter y sus mitos, que sometió a los Helenos mismos. Los misterios alcanzan inusitada pompa, y Pan, Demeter, y Dionisos vuelven a reinar sobre los campos griegos. In-

dudablemente, era éste último un antiguo dios pelásgico, anterior a los tiempos de Homero, quien lo cita, pero sí no su origen, por lo menos debe la extraordinaria difusión que su culto alcanzó en este período, a las influencias orientales; —a las de los Frigios, principalmente, hermanos de los Griegos y cuya religión se distinguía por el entusiasmo tembloroso y extático. Por el ambiente homérico pasó, oscureciéndolo, el rugiente vendabal dionisiaco, y multitudes enteras seguían al dios frenético, unificándose íntimamente con él.

El desorden se revela en política con numerosas emigraciones y con la ruina de la heroica y paternal realeza, cuya sustitución se disputan, en prolongada y confusa lucha, la oligarquía, la tiranía y la democracia. Y Esparta, para defenderse de la invasión dionisiaca, tiene que vivir armas en mano, en vigilancia perpetua, tras el baluarte de las leyes Licurgo.

En la desorganización social, los individuos, células del organismo adquieren la supremacía. El poeta se convierte en subjetivo, lírico: los metros, con su con fusión y multiplicidad, expresan la interior tormenta; únenseles la música y la danza, en sus modos más agitados y turbadores; nace la elegía, bronca y belicosa con Calino y Tirteo, melancólica y muelle con Mimnermo, nostálgica con Teognis; el incisivo y furioso Arquíloco emplea, como demoledor ariete de toda templanza de ánimo, el yambo de Demeter y Dionisos; y las pasiones llegan al colmo del desenfreno cuando en la escuela Eolia resuenan los furiosos odios políticos de Alceo y el violentísimo amor de Safo.

Lentamente, y aunque con muchas recrudescencias, la tempestad fué calmandose. Con las leyes de Solón, y con los albores de la escultura principia a adaptarse de nuevo el helenismo, próximo a la madurez. La fermentación de la savia se apacigua y el árbol se apresta a dar lozanos frutos. Ya apuntan en la amable ligereza de Ana-

creonte, muy lejano aún del severo ideal de Fidias y de Sófocles, pero no menos lejano de los trasportes del verdadero lirismo. Estesícoro canta temas épicos, porque la objetividad y la formal apariencia comienzan a gustar. Su discípulo, el enamorado Ibicos; el templado y suave Simónides y el tierno Baquilides pertenecen evidentemente a especie distinta que Alceo y Arquíloco: representan una reacción contra el desarreglo y el desconcierto que roza a veces con el afeminamiento. Se le da unidad a Homero, porque se está en estado de comprenderlo y hasta mejorarlo. Los órdenes de arquitectura dórico y jonio perpetúan en la piedra el triunfo de la forma sobre la indómita fuerza. El pensamiento religioso concilia las divinidades olímpicas con las telúricas, suavizando la titánica aspereza de éstas; y uno de los poetas órficos, representantes de la tendencia armónica, concibe al mundo como resultado del Amor, Eros Fanés, "de cuyas lágrimas salieron los hombres y cuya risa engendró la sagrada de los dioses". El pensamiento laico o filosófico, despierta. La democracia se va consolidando. Los últimos tiranos son civilizados, cultos, protectores de los artistas, especie de Médicis antiguos, como Pisístrato, Hiparco, Polícrates y Hierón; y su cantor Píndaro los exhorta a la serenidad, a la medida, reflejando la *sofrosine* sobre el torrente de las odas sus celestes colores.

Había un género no literario sino popular, en el cual el apaciguamiento parecía imposible, porque la turbulencia constituía precisamente su fondo; ese género era el ditirambo trágico, el convulso ritmo, la loca danza, el frenético canto que el coro de los sátiros, disfrazados de machos cabríos (*tragos*) ejecutaba en las fiestas dionisiacas cuando la divina embriaguez se apoderaba de los servidores del dios y les dictaba las espontáneas e imprevistas palabras de extremo goce o de violento dolor. Y sin embargo, este género fué uno de los primeros en regulari-

zarse y con ello causó probablemente la disminución del delirio dionisiaco que hemos notado ya en las demás demostraciones de la vida helénica; cosa muy natural, por otra parte puesto que el ditirambo era la fuente que producía aquel delirio. A fines del siglo VII Arión de Methymne, convirtió en literario el ditirambo y reemplazó a los cantos improvisados por el ardor báquico, verdaderos cantos corales arreglados de antemano.

Este solo hecho es tan significativo que arroja plena luz sobre la oscuridad que rodea el culto de Dionisos y sobre la no menor oscuridad que oculta los orígenes del drama.

He definido lo dionisiaco como una desadaptación del individuo al medio y he dicho que el medio no sólo consiste en la Naturaleza, sino también y muy principalmente, en el estado moral de los demás individuos que forman la sociedad y se influyen recíprocamente. En la desadaptación el elemento subjetivo o sentimental predomina sobre el representativo o intelectual, porque este último es en su esencia una forma fija, un límite, una adaptación; y el sentimiento, falto entonces del necesario contrapeso exterior, oscila irregular y rapidísimamente entre el placer y el disgusto.

Esta es, señores, la explicación psicológica de los períodos febriles de la Historia, y, por consiguiente, de la época dionisiaca de Grecia; explicación que concuerda, como se ve, con el concepto biológico de la Sociología. En tal estado chocan los hombres entre sí en una confusión de opuestos deseos, que lleva a imaginar un fondo común de mal y lucha, de donde todo procede; un dios Dionisos, como decían los Griegos. Pero de aquella misma lucha surge la adaptación. Fácil es ver cómo. Llega un momento en que la colisión de las distintas individualidades fija el límite, determina la forma; y vuel-

ve a predominar el elemento intelectual, como consecuencia de la ponderación del afectivo.

De acuerdo con estos principios psicológicos que la observación comprueba, procuremos imaginarnos los sentimientos del griego dionisiaco cuando aparece la tragedia.

El combate interno y externo va equilibrando las energías; la tormenta del alma va cesando; y entonces la representación lúcida brota, objetiva los sentimientos; y principian a distinguirse, como las cimas de un continente que emergiera entre nubes, seres exteriores fijos, que encarnan las turbaciones subjetivas. Se tiene una imagen normal, clara de definidos contornos, como las homéricas, en lugar de las confusas y vaguísimas que obsedian en el período de efervescencia. Podemos decir, sirviéndonos de términos de un psicólogo francés moderno, que a la imaginación difluente reemplaza la plástica. Y a medida que esta va concretándose, mayor va siendo la paz interior, porque es sabido que el sentimiento exaltado no puede coexistir con la limpidez del conocimiento y la determinación de la forma. Para fijar esas imágenes, para objetivarlas, era natural que el heleno acudiera a las leyendas heroicas, de que tan íntimamente penetrado estaba, pero no a las de los dioses, ajenos por su carácter a toda conmoción y todo tumulto. De aquí que, según relata Herodoto, en el siglo VII, Olimpiada 45, celebraran los coros trágicos de Sicione los sufrimientos del héroe Adrasto. Dado este paso, nada más fácil y conforme con la naturaleza humana, que objetivar en realidad a los personajes ya objetivados en el pensamiento.

El jefe del coro se transformó en actor; transformación ejecutada por Tespis, el ateniense, mientras que la parte jocosa del ditirambo se convertía en comedia con Susarión.

Tenemos ya definido el coro. El coro es, no sólo el origen, sino la causa de la tragedia, porque los héroes de

la escena son la exteriorización de las visiones de los sátiros, primitivos coristas. Si aumenta el número de actores es que crece la plasticidad de la imaginación del coro; si la trama se complica es que el furor ditirámico va disminuyendo y aumenta la serenidad. El coro es el "espectador ideal" pero no en el sentido que le (dá)¹ Schlegel, sino en el que le da Nietzsche, cuya obra "Origen de la Tragedia" me ha servido de mucho para esta conferencia, pero con cuya teoría de lo dionisiaco y cuya doctrina sobre el consuelo trágico —destrucción de los individuos y eternidad de la vida universal— no estoy de ninguna manera conforme.

Porque los Helenos no se contentaron, al curar del desequilibrio, con pacificar el ánimo, objetivando en la tragedia sus penas, con objetivación menor que en la epopeya, sino que para compensar esta desventaja, le dieron al conflicto humano una resolución afirmativa y optimista, más terminante y categórica que la dada por Homero, por lo mismo que ya poseía mayor reflexión que él y porque las agitaciones de la edad lírica fueron más intensas y requerían para calmarse consuelo más franco y explícito que las de la pelágica. Y por eso no se limitaron los Griegos a simbolizar —aunque de manera espontánea y artística y no laboriosa y filosófica— los tormentos porque habían pasado antes de alcanzar la serenidad deseada; no sólo descargaron el espíritu de la compasión y del terror con exteriorizarlos, con darles forma, sino que lo consolaron, mostrándole el orden restablecido, la *sofrosine* triunfante, el castigo y la ruina de toda exorbitancia; y el mismo coro perdió su carácter dionisiaco —excepto en el drama satírico—, se objetivó también en acompañante de los héroes que imaginaba; y cuando la acción se nublaba y el reposo se perdía con sus

1 (dá) No está en el original.

elevadas y rectas máximas, refrescaba, como celeste rocío la conturbación de los oyentes.

Procuraré hacer ver rápidamente este carácter afirmativo de la tragedia, diciendo algo —muy poco, porque temo abusar de vuestra atención— acerca de los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, cuyas obras son las únicas que se nos presentan en el relativo estado de integridad, necesario para juzgarla con fundamento, y que respectivamente representan la ascensión, el apogeo, y la decadencia de aquella cultura ateniense, que llegó a ser, mediante el curso de los sucesos, cabeza y foco de la griega de aquel período.

II

ESQUILO

Cuando sale la sociedad de la desconcertada época de elaboración y comienzan a armonizarse los individuos entre sí, intacta aún la energía, aunque ya no efervescente, robustísimos y poderosos los ánimos, aunque ya con el sosiego que requiere la creación artística, produce el árbol del Arte, no los más sazonados y dulces, pero quizá los más jugosos frutos.

Es un fenómeno constante en la Historia; Dante, en el primer Renacimiento, cuando los primeros soplos de la Antigüedad descubierta, coreaban la caliginosa atmósfera feudal; Shakespeare y Miguel Angel, cuando las últimas sombras de la Edad Media se disipaban y pareció por un instante en el mundo europeo revivir la soberbia belleza pagana; Lope de Vega, cuando el imperio universal de Carlos V propendía con soberano impulso a su imposible realización; Corneille, al alborear el siglo de Luis XIV; Beethoven, al despertar Alemania de su

sueño, engrendando a los nuevos titanes de la Poesía y de la Ciencia, al aparecer entre las brumas hiperbóreas el radiante sol que resucitó a la griega Elena, Goethe, el Júpiter de Weimar; y Esquilo, mientras curada la Hélade del desequilibrio de la época lírica se acercaba a su cénit de armonía y de luz, tras las guerras médicas; —para no citar sino a los más conocidos— todos son genios de un mismo temple, unidos por parentesco estrechísimo que proviene de la semejanza de circunstancias que los originaron; artistas de energía, idealizadores de la desencadenada fuerza en medio de la cual nacieron; hijos de la noche, en los que todavía ruge el huracán con toda su salvaje hermosura, acrecentada por el presentimiento de la serenidad que se acerca; o mejor aún, encendidos celajes de las auroras que inician los días del concierto y la adaptación.

Entre ellos, ninguno tan poco pesimista, ninguno tan claramente optimista, como Esquilo; por lo mismo que fué el único precursor de una verdadera aunque breve, civilización armónica y no de ilusiones fugaces y esperanzas desvanecidas. Pueden las obras de Shakespeare y Miguel Angel influir sentimientos negativos, desalentadores; no sucede lo propio con las de Esquilo. Pueden ser amargas las sendas manifestaciones artísticas del prematuramente tronchado Renacimiento italiano o de la cenagosa Reforma inglesa; pero el soldado de Maratón, que vió nacer y elevarse el espléndido imperio Ateniense, el poeta que vivió en los días de Salamina, Platea, e Himerá, en el triunfo del helenismo contra la barbarie, encierra siempre en sus sombrías tragedias un consuelo y las concluye con una solución satisfactoria y apaciguadora— (*Catarsis*).

Cierto que, dada la estrecha trabazón é íntimo enlace que unía entre sí las partes de la trilogía trágica en Esquilo, —excepto contadísimas veces, como en los Persas—

imponíase necesariamente al fin de cada una de ellas la subsistencia del conflicto y la oscuridad del Destino, para dar origen a la posterior, y unir así unas y otras en la misma trilogía por una trama común cuyo tranquilizador desenlace se hallaba en la tercera pieza; cierto que siendo la mayor parte de las siete conservadas, fragmentos de trilogías, no podemos encontrar en ellas la impresión final de serenidad, que íntegramente hubiera de producir; pero también es cierto que de tal modo constituía el restablecimiento de la *sofrosine* la esencia de la tragedia, y tan mal se avenían los griegos de aquellos tiempos con el triunfo de la muerte y del dolor, que, además de la acción benéfica del coro tras cada episodio importante, no dejaban concluir una tragedia, una de las partes de la trilogía, sin anunciar y hacer presentir el aquietamiento y la paz, la recta y superior solución, que armonizaba todas las disidencias, resolvía todas las contradicciones y se expresaba clara y plenamente en la tragedia final. De esta breve pero brillante luz, de este consuelo lejano pero preciso, de esta gota de miel con que los Griegos endulzaban toda representación de un conflicto horrible, haciendo vislumbrar su feliz término podemos gozar en *Prometeo Encadenado* y las *Suplicantes*, tragedias que son fragmentos de perdidas trilogías.

El anuncio de un libertador, descendiente de Io y el de un secreto del cual pende el poderío de Zeus, en la primera; y en la segunda, la seguridad que Danao expresa de "que el fruto del papiro no aventajará á la espiga", es decir que los Egipcios no prevalecerán contra los Argivos, la decisión del rey Pelasgo y de su pueblo por defender a las Danáides, el jubiloso comienzo del coro final de éstas y el rechazo del heraldo, son *cataresis* parciales, que truecan en goce el sufrimiento inspirado por el suplicio del titán o las angustias de las fugitivas.

Pero el “restablecimiento de la armonía natural del ser” —como dice Platón en el Filebo— es perfecto, la *catarsis* es total, cuando la trilogía está completa, como en la *Orestíada*, o la tragedia que conservamos es la última, como en los Siete, o no está ligada a los demás sino con flojo lazo, como es el caso de los Persas.

Los Persas son el himno de victoria que celebra dignamente la batalla de Salamina. No hay que juzgar esta tragedia por lo que relata de los vencidos, uno de los cuales la escribió y para los cuales fué compuesta. Es, como todas manifestaciones optimista en su fondo: el Destino es justo; hizo prevalecer a los Helenos porque, sin culpa, los atacaron; destruyó a los Bárbaros por su soberbia, violencia e impiedad. Más que todas, hace palpables el triunfo de la *sofrosine*, la derrota del desenfreno: fué humillado Jerjes porque excedió los límites del mortal y su loco orgullo no conoció medida. Como ninguna, es regocijada; no hay peripecie que amenace cambiar el resultado previsto; las tristezas Persas que la alegre venganza de los helenos se daba como espectáculo, agólpanse desde el principio en espesos nubarrones para estallar al fin en deshecha tormenta.

Hasta en los Siete sobre Tebas, cuyas *catarsis* —si se ha de admitir, como parece el descubrimiento de Franz, y si, por consiguiente, se le ha de considerar como término de la trilogía tebana—; cuya *catarsis*, decía, es la menos definitiva del teatro griego, hay apaciguamiento, no sólo, como quiere Schneidewin, porque la maldición de los Labdácidas se ha cumplido y el Destino está satisfecho, sino porque Tebas se salva del cautiverio que tanto teme el coro; Polínice, el más culpable, de los dos hermanos, el traidor alcanza al cabo sepultura de manos de Antígona y, según las ideas de los griegos, se libera así de la condenación eterna. No otra es la *Catarsis* que hallamos en la *Iliada* de Homero.

Pero donde se revela más claramente la índole de la tragedia esquiliana es en la *Orestíada*, única trilogía que poseemos. Mucho se ha discutido acerca de la intención que encierra. Ya se ha querido ver en ella la expresión del predominio que adquiere el derecho paternal sobre el antiguo materno; ya se ha dicho que es una apoteosis del Areópago, con la cual el aristócrata Esquilo pretendía impedir el menoscabo de aquella veneranda institución. Yo creo que el simbolismo jurídico ha de buscarse, no en Esquilo —en cuya época siglos hacía que el derecho paternal predominaba sobre el materno—, sino en el mito que le sirvió de tema y cuyo origen puede coincidir perfectamente con aquella transformación de la sociedad y la familia. En cuanto a la glorificación del Areópago, basta leer la trilogía para comprender que es un fin secundario. Sólo interviene en el desenlace, y aún allí como asesor de Minerva, quien decide el litigio. Además si la magestad de la tragedia requería como asunto tradiciones heroicas o hazañas de la nación entera, —como en los Persas—; si Frínicos fué castigado por haber introducido con su *Toma de Mileto*, la mezquina actualidad política en el augusto recinto del más religioso arte ¿había de tomar, precisamente Esquilo —el solemne y hierático trágico—, como fin de toda una trilogía un propósito de utilidad inmediata y como maquinaria y preparación de él nada menos que uno de los más horribles y misteriosos mitos? Ese interés inmediato existió sin duda en la mente de Esquilo, pero fué secundario. Tal vez, no pensó en él sino al escribir las *Euménides*, como episodio muy ocurrente y significativo. Lo capital en la *Orestíada* es trascendente y generalísimo —como sucede en toda tragedia griega— y religioso —como sucede en todo el teatro esquiliano—.

Es la expresión artística y simbólica de las ideas de los griegos de ese tiempo sobre la Vida y el Destino. Es-

quilo, como todo poeta, pretendió dar forma fija, manifestación bella a todo lo que en su derredor se pensaba y se sentía confusamente; lo consiguió, y por eso fué grande. Y no se inspiraba tan sólo en las ideas corrientes entre sus contemporáneos, sino que fué a buscar la más arcana doctrina, y la llevó a la luz del teatro, hasta el punto de que le acusaran de violar el secreto de los misterios. Si en alguna de sus obras podemos nosotros gustar aquel sabor esotérico, más que en el fragmentario *Prometeo*, es en la *Orestíada*, —figuración, aunque espontánea y tal vez inconsciente, del tránsito de la época dionisiaca a la de Pericles, y en general, gracias al hondo significado que tienen las producciones geniales, del tránsito de la conciencia humana de la lucha y el conflicto a la reconciliación y la paz.

La Orestíada es como el monumento que para celebrar su triunfo la *sofrosine* erige, con las sombrías piedras trágicas que esmaltan aquí y allá las placideces del coro y que corona, como blanquísima estatua de mármol, el maravilloso aquietamiento final.

III

SOFOCLES

Si Esquilo es el representante de la fuerza y la rudeza, de la adaptación imperfecta, Sófocles lo es de la adaptación completa, de la perfección serena, del momento histórico en que la forma de la sociedad está en total armonía con el fondo de los sentimientos individuales.

Su superioridad resalta cuando se le compara con los poetas que han expresado situaciones semejantes en

las culturas posteriores. Todos palidecen ante él: Virgilio y Petrarca parecen muy acicalados; Fray Luis de León y Spencer, unos aprendices; Racine harto académico; Goethe poco espontáneo. Hay una explicación de este fenómeno; si el Arte es un producto social, tanto por los objetos de inspiración cuanto por el mismo artista, tanto más bellas serán su creaciones, cuanto mejor expresen la vida de la sociedad a que se dirigen; y si la belleza que el artista encarna es la objetiva, la que podríamos llamar en cierto sentido épica —y no la subjetiva y lírica, propia de las edades de desorden— el mérito del artista estará a más de su habilidad en comprender y expresar el espíritu social de su tiempo en aquella misma sociedad, en aquel mismo espíritu; es decir, que el valor estético consiste, no sólo en la ejecución de la obra, sino en el modelo que forzosamente ha de influir en la obra. Y es, pues, natural, que entre los poetas serenos y perfectos, obtenga la primacía quien, como Sófocles tuvo por dechado la civilización más serena y perfecta que recuerda la Historia.

Hay un instante de la evolución en que la forma es tan adecuada y la adaptación tan precisa, que el movimiento parece detenerse. En la actividad de la Fuerza se presenta un descanso inefable. Entonces nace en la Naturaleza y en el Espíritu aquella suprema belleza que Winkelmann comparaba con la transparencia del agua pura. Ese instante fué el de Sófocles.

Si se entiende por sublimidad la sensación de lo inapreciable, de lo indefinido, la idea cuyos contornos se pierden en terribles y oscuras lejanías; si se entiende por elegancia el refinamiento, muelle y delicado, Sófocles no es sublime como Esquilo ni elegante como Eurípides; es simplemente *bello*. Su poesía, a la vez noble y tierna, tiene la calma de los dioses olímpicos.

Sófocles es en la tragedia la personificación de la Sociedad que en estatuaría produjo a Fidias, en lírica a Simónides, en arquitectura a Yctino, en Historia a Herodoto, en Filosofía a Anaxágoras y en política a aquel Pericles, cuyo objeto, en mucha parte conseguido, era procurarles a los Atenenses y sus aliados la existencia más hermosa y artística posible. El genio Heleno, por naturaleza apto para la armonía, logró en ése período vencer todos los desequilibrios y encontrar en la evolución de la vida humana una forma perfectísima. Menos sencilla y durable pero más brillante que la homérica, la cultura ática del siglo V tuvo la brevedad de un Sueño, que disipó la guerra del Peloponeso, pero tan delicioso que bastó su recuerdo para encantar perennemente, no ya a la Hélade, sino a la Humanidad entera: ¡flor exquisita, resultado de los seculares esfuerzos de la planta griega, que no vivió sino un día, pero cuyos marchitos pétalos han infundido en todas las edades posteriores un soplo de su aroma inmortal!

A su plena eflorescencia corresponde Sófocles. Las últimas neblas dionisiacas, que subsistían en Esquilo, desaparecen en la lucidez del medio día. En su tragedia la inteligencia predomina. Los personajes pierden la inconsciencia que tienen en Esquilo. Se convierte en principal lo que en éste era accesorio; a saber, la representación de los motivos humanos de los héroes. Y el mayor ascendiente de la *sofrosine* se revela, si no en los desenlaces —donde ya no era posible más— en el estilo que indica tanta objetividad y tanto reposo en la visión como el homérico. El castigo de todo exceso, de todo pecado, contra la *sofrosine* es la intención moral de sus obras, tanto en *Edipo Rey*, *Avax* y *Electra*, como en las *Traquiniánas*, *Antígona* y *Filoctetes* y en el suavísimo y consolador *Edipo en Colona*.

IV

EURIPIDES

Aunque acelerada quizá por causas particulares, la destrucción de la armonía social de Pericles tenía forzosamente que cumplirse. La Vida no puede estacionarse en ninguna forma, porque pronto sucede a la quietud y templanza del sosiego, la inmovilidad y el frío de la muerte. El movimiento no consiente perpetuos límites. Aumentando los deseos y las aspiraciones de los Griegos, hubo de quebrarse el precioso vaso que los contenía. El sentimiento volvió a hacerse difuso y comenzó a perder la razón su objetividad y plasticidad perfectas.

Generalmente se reconoce en Eurípides el primer síntoma de desorganización social y se le llama *innovador* y *sofista*, pero pocas veces se ha hecho notar la íntima dependencia que guarda en su obra el *naturalismo*, la copia escrupulosa de toda realidad, introducida por él en el arte griego con su carácter de pensador crítico. Y es algo muy obvio, sin embargo. Al perder una sociedad su armonía, al arruinarse las formas que constituían su concierto, se presenta la realidad en confuso estado de desorganización. En política las instituciones vacilan; en filosofía las opiniones comunmente aceptadas se destruyen; en arte los tipos superiores aparecen como convencionales, ficticios, no porque no hayan salido de la naturaleza, sino porque para el hombre la naturaleza ha cambiado. Entonces se experimenta la necesidad de trabajar en la confusión, de modelarlas, de regularizarla; y nacen la *crítica* en filosofía y el *naturalismo* en el arte, los cuales rompen los antiguos moldes, ya inservibles, y principian a preparar los nuevos. Por eso *naturalismo* y *criticismo* no son sino momentos provisorios en la evolución del

pensamiento humano. No hay que confundir el *realismo* con el *naturalismo*: el *realismo* puede definirse como un arte definitivo que se inspira en lo más inmediato, en lo más tangible de la realidad; el *naturalismo* es un arte que reproduce en su confusión a la realidad y que inicia su sistematización.

Con auxilio de estas nociones generales podría explicar las relaciones de Eurípides con Sócrates, su manera de tratar los temas trágicos, sus sentencias filosóficas y hasta la introducción del *prólogo* y del *deus ex machina* —o sea el conflicto declarado humanamente insoluble y resuelto por unos dioses en que apenas creía Eurípides—; pero necesitaría mayor espacio del que permite una actuación como la presente.

Con Eurípides, comienza, pues, no sólo la disolución de la tragedia, sino la del helenismo, causa de la de aquella.

La corriente de la vida humana, después de haberse deslizado por tranquilo lecho, recuperó su turbulento curso. Como una llama que al apagarse lanza su fulgor más vivo, así el helenismo antes de sucumbir se dilató por el Asia con Alejandro. Los tiempos posteriores sólo son ya cenizas de la antigua hoguera. Pero en esas cenizas habían algunas chispas, origen de futuros, aunque débiles, focos. ¿Qué otra cosa es la civilización romana? Y el imperio bizantino ¿no es el prolongado estertor agónico de lo último que quedaba de Grecia?

Se desplomó el templo helénico, encarnación de la más pura armonía; y no volvió a levantarse nada semejante; Roma alteró las proporciones, desconoció la gracia y convirtió la risueña serenidad en ceño adusto; después vinieron bárbaros feroces y reinaron el espanto, la desolación y el insaciable deseo, simbolizado en la catedral gótica, que asciende desesperadamente a las alturas sin aquietarse jamás. Algo del templo subsistía, sin em-

bargo: algunas columnas enhiestas resistieron a los estragos de los siglos y en el Renacimiento, cuando el delirio se calmó, la Civilización las contempló con encanto y hasta las reprodujo. Pero si los fragmentos se imitaron, el conjunto del edificio continuó arruinado y desconocido. No hay que disimularlo: las épocas armónicas, después de la de Pericles —es decir, la de Augusto y la de León X— han sido muy poco originales e intensas. La conclusión a que nos conduce el estudio de la tragedia griega ¿es pues pesimista? ¿Será cierto que la creciente complejidad destruye el equilibrio, que cada día irá disminuyendo la templanza y aumentando los antagonismos y las tinieblas y que el término de la evolución es la desgracia y el mal?

Señores: creo que al principio de estas páginas comparaba a la civilización griega con un oasis. Eso representa, efectivamente, en la Historia. Por el desierto en que la Humanidad camina, se encuentran muchas palmas; bajo ellas se sienta el hombre, pero su follaje no basta para defenderlo del cálido viento de la desesperación; apenas un instante lo cobija; el Simún se levanta y tiene que continuar su pesada caminata. Raros, rarísimos son los sitios donde manan cristalinas fuentes, donde la brisa refresca y la hierba convida al sueño y al descanso. Son raros, pero existen. Allí residen todas las delicias, allí se disfrutaban todos los placeres; y cuando al día siguiente es necesario continuar la marcha, despierta el hombre con inmensas fuerzas y alegre y confiado se interna en las arenas.

El mundo contemporáneo ¿no llegará a uno de ellos? Y ¿por qué nó? La adaptación perfecta es difícil, pero no imposible. En la Naturaleza ¡cuántos tanteos, cuántos abortos para producir un tipo bello! En la Sociedad ¡cuántas revoluciones, cuántos fracasos, para engendrar una civilización armónica! Las dos edades de equilibrio en

Grecia, la homérica y la de Pericles, son resultados de innumerables esfuerzos, de formas imperfectas que allá, en Oriente, existieron.

El mundo moderno ha tenido su época pelágica con la Edad Media, su época homérica con el Renacimiento, su época lírica con la general confusión que se extiende desde la Reforma hasta nuestros días y cuyo punto culminante es la Revolución Francesa. Si la forma guarda proporción con la fuerza, nuestra época de calma y concierto será espléndida, porque nuestras agitaciones han sido prolongadísimas y terribles. Y no se diga que esa calma es poca cosa en comparación de los dolores que cuesta, que es muy breve, que es fugacísima, porque la acción benéfica de semejantes épocas no consiste sólo en el momento preciso de su mayor auge, sino en su preparación y hasta en su gloriosa decadencia; así como la acción benéfica del sol no consiste únicamente en su cenit, sino en los rayos de la mañana y hasta en los resplandores de la tarde y del ocaso.

Tal vez ya se inicia algo de élla. Cuando en el terreno social, la solidaridad, es decir la armonía, se alza poderosa y amenaza derrocar al sistema que preconiza el aislamiento del individuo; cuando en el terreno artístico, ideas cada vez más refulgentes de realismo sano, de estética armónica, prevalecen contra el naturalismo; y cuando en filosofía se tiende con ardor hacia la síntesis, hacia la conciliación; cuando tales fenómenos se presentan, hay, señores, derecho para confiar.

Sobre todo, el predominio de la Ciencia es indicio consolatorio. El elemento intelectual regulariza al efectivo. La objetividad científica es precedente obligado de la armonía social, porque ambas son manifestaciones de un mismo espíritu de adaptación y sosiego. La realidad conocida nos infunde conciencia clara del límite, de la forma; y el hombre, al concordar con la Naturaleza, a fin

de utilizarla, llega a concordar necesariamente con sus semejantes.

¿Veremos nosotros esa edad de paz? Es muy improbable, muy difícil, señores. La evolución de las sociedades es muy lenta; y todavía hay muchos gérmenes de confusión y trastorno. Todavía dista bastante la Ciencia de una verdadera organización filosófica. Las que hasta ahora se han propuesto, no son sino ensayos loables. Harto ensombrece al más notable de ellos lo Incognoscible kantiano. La poesía está reducida a un subjetivismo atomístico; la novela naturalista o psicológica es una escuela de depresión y desaliento; todo arte está enfermo, en aguda crisis; los conflictos sociales son gravísimos; y el sentimiento turbado, anhelante, se entrega con frecuencia a desolador pesimismo, o a veces, dirigiéndose al pasado, invoca a los vanos simulacros que se deshacen en polvo. La serenidad está aún muy lejos. Pero ¿qué importa?

Cuando libres de viles egoismos o prejuicios estrechos y apoyándonos en la experiencia histórica, conjeturamos acerca del destino de la Civilización moderna, desde el fondo del Porvenir nos sonrío una infinita esperanza.

SOFOCLES

Su vida;— sus obras;— sus personajes;— su estilo.

SOFOCLES, el segundo de los tres grandes trágicos griegos en orden al tiempo, nació en Colona, aldea cercana a Atenas, el año 495 antes de nuestra era. Su familia, aunque no ilustre a lo que parece era bastante acomodada. Su padre poseía en la ciudad considerables talleres y debió igualmente poseer una casa de campo en Colona, puesto que allí nació el poeta.

Sófocles, después de la batalla de Salamina, dirigió a los quince años el coro de adolescentes, en las fiestas con que se celebró la victoria. A los veintiocho años presentó su *Treplalemo*, en el concurso dramático promovido para festejar los triunfos de Cimón. En él ganó a Esquilo. Su carrera dramática, tan felizmente abierta, fue gloriosísima. Se cuenta que en los concursos trágicos, nunca bajó del segundo lugar y que alcanzó el primero muchas más veces que sus rivales, Esquilo y Eurípides. Procede ésto tanto de su inegable mérito, cuanto de la índole de su poesía, tan ática, tan acorde con el genio de su pueblo y con su época, agena a las audacias soberbias de Esquilo y al espíritu innovador de Eurípides.—Parece que en

su vida fue lo mismo que en su arte: tranquilo, sereno, en perfecta armonía con todo lo que le rodeaba, perturbado apenas por las disenciones domésticas que nos atestiguan la tradición del juicio entablado contra él por sus hijos, acusándolo de chocho y que rebatió leyendo a sus jueces el coro de Colona, perteniente a su tragedia *Edipo en Colona* que acababa en aquel tiempo de componer.— Murió a los 92 años, cuando los Lacedemonios sitiaban Atenas; y las hostilidades se suspendieron el día de sus funerales como homenaje de ambos ejércitos al genio del excelso trágico.

De las ochenta, o más tragedias que compuso, según el testimonio de los antiguos no nos restan sino siete: *Aijar furioso*, *Filoctetes*, las *Traquinianas*, *Electra*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*, fuera de algunos fragmentos.

Sófocles amigo de Pericles, encarnación literaria del apogeo del teatro griego se diferencia profundamente en sus personajes y su estilo de Esquilo y Eurípides. En el sombrío destino del primero, se aclara con un rayo de justicia y serenidad. Su moral se conforma con la tradicional de Grecia: no superan los límites del mortal, contenerse, aquietar el ánimo. Su fórmula es el *requid nemes* de Horacio: nada en demasía, es la misma que atribuída a los 7 sabios se encontraba grabada en el santuario nacional de Delfos, es la que Píndaro cantaba en sus odas y Esquilo expresaba a su manera tumultuosa y sublime. Pero en Sófocles se le agrega una suavidad, una serenidad —y dispéñese la repetición porque esta palabra acude siempre que se trata de caracterizar a Sófocles;— una serenidad decía, que en ningún otro se encuentra y que da un sentido de optimismo grave, de justicia y templanza a la intención moral de sus obras. Por ello se puede decir que *Edipo en Colona* es una tragedia cristiana.

Pero al mismo tiempo; los personajes de Sófocles son fuertes y nobles, como convenía a una época que representa el equilibrio entre la rudeza heroica de los *Maratomanos* y la afeminada molicie que vino después. Hasta las mujeres son viriles en el teatro de Sófocles, por sus robustas decisiones, y su resuelto carácter, Sófocles es analista y psicólogo delicado en cuanto a los caracteres. No descubre las pasiones con el naturalismo de Eurípides ni pinta a los héroes con los audaces toques de Esquilo, pero nos hace ver con diafanidad el nacimiento y los progresos de un sentimiento, la lógica interna de los sucesos.

En lo que toca a la técnica teatral, debemos decir que Sófocles introdujo el sistema de tragedias sueltas.

QUEVEDO

FRANCISCO de Quevedo, señor de la Torre de Juan Abad, nació en Madrid en el último tercio del siglo XVI. Su padre y su madre pertenecieron a la alta servidumbre de la casa real. Desde sus primeros años mostróse Quevedo aficionadísimo al estudio. A los 22 años llamaba la atención por los vastos, profundos conocimientos que poseía en teología, filosofía, moral, literatura y matemáticas. Fué también peritísimo en esgrima, a pesar de la deformidad de sus pies, y llegó a vencer en ella a los más célebres maestros de su tiempo. La libertad y disolución de las costumbres escolares y la liviandad de las públicas y privadas de su tiempo (recuérdese que eran los días de Felipe III y IV, las de las aventuras escandalosas por excelencias) mancharon muy pronto las de Quevedo y lo predispusieron para el cultivo de aquella literatura *lupanaria*, pugnante muchas veces por su tema, pero las más preciosísimas por las galas de ingenio que la adornan e inapreciable como tesoro de habla castiza y monumento histórico de costumbres populares; literatura que arranca en el arte castellano del Archipreste de Hita, que produce la maravillosa *Celestina* y la *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado y en la cual tanto sobresalió Quevedo por

sus *letrillas* por su *Gran Tacaño* y por muchos rasgos de sus *Sueños*.—Muy joven Quevedo, por defender a una joven dama desconocida de un ultraje, se hizo culpable de asesinato y tuvo que huir a Nápoles donde el Virrey, Duque de Osuna, le hizo su secretario. En tal calidad tomó parte activa a la frustrada conjuración de Venecia. Para recompensar los servicios que prestó y los peligros que corrió en esta ocasión, se le concedió el hábito de Santiago y una pensión de 400 escudos.—Volvió Quevedo a España donda algun tiempo vivió retirado, consagrado exclusivamente al estudio, desechando la Embajada de Génova que le ofreció el Conde Duque de Olivares. Por los excesos de libertad satírica sufrió persecuciones y prisiones; volvió a la gracia del rey Felipe IV, poco después, casó con la señora de Cetrina, a la cual perdió unos años después de su matrimonio; a consecuencia de atribuírsele una violenta sátira contra la corte y la administración, se le secuestraron sus papeles, se le desterró de Madrid y se le redujo a prisión en sus dominios de la Torre de Juan de Abad. Restituido a la libertad, murió a poco en Villanueva de los Infantes, provincia de Badajo, cuando contaba 65 años.—Tal es, a grandes rasgos la vida de Francisco de Quevedo, el satírico más notable de España, después de Cervantes.

En cuanto al análisis de sus obras y su personalidad literaria, lo primero que en Quevedo llama la atención es la diversidad de géneros que cultivó y la antítesis de su genio y carácter en que coexisten sin conciliarse el moralista austero de la *Vida de San Pablo* y el satírico insigne, el maleante burlón que en los sueños con ella a Luciano y Aristófanes y cuyo nombre se ha convertido en personificación legendaria de la burla. Fué a la vez poeta serio, jefe de la escuela conceptista, crítico y polemista, literario, escritor moral, poeta ligero y chistoso, novelista picaresco y satírico fantástico.

Como poeta serio, Quevedo es muy digno de estimar por la rotundidad de sus versos, su versificación robusta y valiente y cierto género de poesía filosófica, honda grande y sutil a veces hasta la exageración y la extravagancia. Ejemplo de ello su silva a *Roma antigua y moderna*, inspirada en dos versos de las *Elegías* de Propertio, Quevedo no hizo gran aprecio de esta clase de sus obras. Nacido y educado en una atmósfera literaria ya decadente y corrompida, infestada por los contrapuestos, vicios del gongorismo —redundancia y perversión del mundo— y del conceptismo —perversión, del sentido del fondo—; Quevedo, ingenio de mucha profundidad de intención, amigo de discreteos, equívocos, agudezas, digno paisano de Séneca, no se plegó al gongorismo, —corrupción de los elementos externos, de la versificación y del color— sino del conceptismo de Ledesma, a la *ingeniosidad* refinada, a la corrupción de los juegos de espíritu, a las retruécanos, equívocos, alusiones recónditas, y sublimación de conceptos. Fue el principal conceptista, y de más mérito.— Obedeciendo a ésta complexión literaria suya, combatió a muerte al gongorismo (lo más opuesto a la manera de Quevedo que pueda darse) en su *Culta latiniparla*, en *Aguja de Navegar*, *Cultos* y *Receta para hacer soledades en un día*, y otros escritos polémicos satíricos más. La rabia contra el gongorismo le hizo descubrir y publicar, para contraponérselos como modelos, algunos de los más preciados y ricos tratados de la escuela clásica como las obras de Fray Luis de León y las del Bachiller Francisco de la Torre, que algunos con razones fútiles han adjudicado al mismo Quevedo pero que difieren moralmente de su manera y estilo. Del Quevedo moralista es digna muestra su pesada pero prudente y a la vez profunda *Vida de San Pablo*, que tanto contrasta con la idea habitual que tenemos de sus obras. De las sátiras ligeras en verso, (aunque muchas quemó su autor antes de morir para

evitar el escándalo que pudiera producir su lectura) nos restan instantes, que nos lo acreditan de émulo de Castellejo, a quien con frecuencia supera, como en su letrilla tan chistosa contra las mujeres. Como novelista picaresco su *Gran Tacaño* no desmerece del *Lazarillo de Tormes* y del *Escudero Marcos de Obregón*, es más breve y elegante que el *Guzmán de Alfarache* y es obra maestra de estilo gracioso y donosísimo y apreciable documento histórico de costumbres populares, aunque quizá un tanto exagerado por amaneramientos de género.— Pero donde más sobresale la originalidad de Quevedo es en sus *Sueños*, en donde la alta fantasía, la profunda intención moral y la irresistible fuerza cómica se combinan de extraña manera, produciendo obras que son gloria de nuestra literatura y que a veces como en las *Zapurdas*, de Plutón, por lo sombrío y desconsolador de la impresión final toca los límites del más acerbo pesimismo. Para definirlo en sus *Sueños* cumplidamente, habría que llamar a Quevedo un *Dante Cómico*.— En cuanto al estilo, Quevedo como prosista principalmente, es un maestro incomparable de agudezas, de figuras caprichosas y felices, de idiotismos castizos, de estilo *vibrante y nervioso*. Todo el que desee poseer el castellano ha de estudiar a Quevedo, (al de los *Sueños* principalmente) pero no sin algún cuidado porque en sus sutilezas, conceptos y caprichos de expresión hay lo que Gautier llamaba “los verdores de la descomposición”.

Quevedo es la extraña y exquisita flor de la decadencia española. A pesar de su erudición, sus citas e imitaciones nada tiene de clásico en el sentido estricto de esta palabra; pero que tenga criterio estético, nadie que esté exento de pedantería preferirá a las extravagancias del gran humorista, la correcta, secatona y servil imitación francesa que después vino, la insípida literatura española del siglo XVIII.

CORNEILLE

PEDRO Corneille nació en Ruan el año 1610. Educado por los jesuitas, conoció pronto los clásicos latinos. Tito Livio, Séneca y Lucano fueron sus autores preferidos. El genio austero, noble y un tanto enfático del joven Corneille se complacía en la grandeza del ilustre historiador romano y en la turbulenta vena y la magestuosa concisión de aquellos hispano romanos, que bastante se le parecían.

Le dedicaron sus padres al estudio del Derecho, pero Corneille revelaba una decidida afición por la poesía. Su primera pieza dramática, la comedia *Melita*, le fué inspirada por una aventura personal. Un amigo suyo lo llevó a casa de su novia para que admirara su belleza. Corneille se enamoró de ella y se vió correspondido. *Melita* gustó en París, pero el público, hecho a los enredos italianos, acostumbrado a las intrigas enredadísimas de Lope de Vega y los españoles, encontró la comedia muy sencilla. Entonces Corneille, para satisfacerlo, escribió su *Cettandro*, comedia del género de las de Hardy, de una complicación de aventuras verdaderamente monstruosas.

No sospechaba todavía Corneille la existencia de las famosas reglas, y en sus obras citadas y en otras comedias de la misma época, como la *Viuda* y la *Galería del Palacio Real*, no guardó más unidad que la de acción y esa muy imperfectamente. Corneille ya había encontrado en *Melita*, la *Viuda* y la *Galería*, un género especial de comedia, desconocido hasta entonces en el teatro francés; comedia *seria*, de observación real, de intriga moderada, distinta de la de Moliere, y análoga al drama de costumbres contemporáneo.—Pero Corneille no perseveró en esta forma; se dirigió a la tragedia, donde había de conseguir sus más ruidosos triunfos. Escribió la *Medea*, en que lo más notable es traducción de Séneca, según él propio lo confiesa. El Cardenal Richelieu lo tomó entonces a su servicio, entre los jóvenes poetas de cámara, que ejecutaban las tragedias, cuyo plan suministraba el gran ministro. Entonces Corneille escribió su *Cid*.

El *Cid* es el más brillante y maduro fruto de la imitación española, tan preponderante en el siglo XVI y en el primer tercio del XVII. Corneille se inspira en una obra de Diamante y en otra de Guillén de Castro: *Las Mocedades del Cid*. Pero, aunque el poeta francés ponga en su tragedia bellezas personalísimas, que no ha tomado de nadie y que son espléndida revelación de su genio trágico, aunque la elocuencia patética, el raciocinio elevado, y fuerte de que todos sus héroes hacen gala, el estoicismo de los caracteres y la fuerza sentenciosa del estilo; aunque todo esto sea *corneliano* y original en grado sumo, todavía no ha de negarse que Corneille estringe y malea muchas bellezas de Castro y que allí donde reinaba la dichosa libertad castellana, establece Corneille por respeto a las pretensas reglas cierta rigidez, cierta sequedad, contrarias a su misma índole y que le hacen incurrir de un lado en un envaramiento y tiesura notables y de otro en anacronismos e inverosimilitudes, como suponer la acción en

Sevilla y disimular el cambio de lugar; y por último con centrar y violentar los sucesos, sin conseguir por eso guardar la unidad de tiempo.

El argumento del *Cid* es como sigue: D. Gormaz padre de Jimena, ve bien los amores de su hija con Rodrigo, hijo de Diego Lainez; pero cómo éste consiguiera, el puesto de ayo del infante de Castilla, D. Gormaz se encoleriza y abofetea a Diego Lainez. Este, viejo ya no puede vengar su injuria y encomienda la venganza a Rodrigo, quien mata al padre de su amada. Jimena pide justicia al Rey. Mientras tanto Rodrigo salva a Sevilla de los moros y recibe el nombre de Cid. Entonces el Rey, que no puede castigar al Cid acude al juicio de Dios que D. Sancho sostiene por Jimena. En ésta vence el amor; y consiente en casarse con el Cid, cuando éste, saliendo vencedor del duelo, comprueba según las ideas de la época que no ha hecho sino cumplir con su deber.— Los nobles y heroicos caracteres del Cid, de Jimena y de D. Diego, la elocuencia y viveza con que se expresan las pasiones, el conflicto mágico, resuelto por el esfuerzo viril de la voluntad y armonizando al cabo, con el amor; el honor caballeresco y por fin la poderosísima emoción de afectos; hacen del *Cid* una obra maestra. Despertó el entusiasmo que merecía, en vano los pedantes dijeron que el carácter de Jimena era inverosímil; en vano el envidioso Richelieu, humillado por éste poeta de verdad, sometió a la Academia al examen de la tragedia; en vano se sacó a relucir la *Poética* de Aristóteles para demostrar que una tragedia no debe concluir felizmente; y que las *unidades* no se respetaban en el Cid. Corneille se impuso y aquellos versos de Boileau:

En vain contre le Cid un ministre selige, etc., nos han conservado un eco de los aplausos con que acogió la obra. Tres años tardaron en publicarse "*Les Sentiments de l'Academie*" que en substancia decían que el Cid era

muy defectuoso pero que debían perdonarse las faltas de una pieza, cuyas bellezas agradaban al público.

Corneille se sometió a las unidades y cada día las guardó más escrupulosamente, violentando y al cabo esterilizando su talento que hubiera necesitado para manifestarse la holgada forma del drama inglés o castellano. Lo más que pedía, como es de ver en sus *Exámenes* y *Proemios*, era algunas horas más para el desarrollo de la fábula.

No nos detendremos en los argumentos de los *Horacios*, de *Cinna* y de *Polieucto*. Los caracterizaremos brevemente.

Los Horacios, tragedia inspirada en Tito Livio, apoteosis del heroísmo patriótico, con rasgos sublimes como el célebre *qu'il mourtit*, de dibujo severo y sobrio, semejante a la estatua de un atleta por la energía y el vigor, puede compararse y aun quizá superar al *Cid*.

Cinna, magnífico elogio de la clemencia, algo fría y declamatoria pero sin duda alguna elevada y noble, no desmerece de las anteriores.

Polieucto, verdadera comedia de santos castellana, que tal vez por eso no agradó a la sociedad *preciosa* del Hotel de Rambouillet, presenta a más de las cualidades de las obras anteriores una valerosa y triunfante reivindicación de la poesía cristiana, tan dogmáticamente condenada por Boileau.— Aun quedan por citar otras obras de Corneille, que el tiempo no nos permite caracterizar: la tragicomedia de *D. Sancho de Aragón*, por ejemplo, *Sertorio*, *Rodoguna*, los *Partos*, *Atila*, *Otón*, etc.

Pero sucedió con Corneille una cosa singular, después de *Polieucto*, decayó portentosamente su genio. Ya fuera por natural agotamiento, ya porque aquella absurda tiranía de las reglas y la Academia lo malearon y torcieron su vocación, es lo cierto que en las obras de su vejez el énfasis frío y monótono, la declamación

hueca, los caracteres falsos y el prurito de ostentar profunda sabiduría política ahogan las escasas bellezas que aquí y allá, principalmente en *Otón* y *Sertorio*, recuerdan al autor de los *Horacios* y del *Cid*.

Procuraremos sintetizar nuestra apreciación crítica sobre Corneille. Es el poeta de la *voluntad*, del *deber*. Sus caracteres son hervicos todos. Por eso los hombres viven en el teatro corneliano, mientras que las mujeres son nombres y situaciones; y nada más. El estilo de Corneille no es pintoresco ni elegante. Voltaire en su *Comentario* lo acusaba de impropiedad, de falta de precisión en los términos. Pero en cambio es un estilo noble, magestuoso, severo, que a veces alcanza la verdadera sublimidad. Tiene sentencias que se imprimen indeleblemente en la memoria.

Este estilo revela al hombre. Sus biógrafos dicen que Corneille era orgulloso, poco amigo de la sociedad, honradísimo y recto, serio y viril. Carácter, más de español o de romano antiguo que de francés. Por eso se avino tanto con la influencia de la literatura española; por eso Guillermo Schlegel le ha llamado "un español nacido por casualidad a orillas del Sena". España y Roma lo inspiraron; y el honor caballeresco y el heroísmo romano se esperan en todo su teatro.

Pero si no tuvo el carácter de su pueblo, tuvo las tendencias de su época. Vivió en tiempo de Richelieu y de la Liga; tiempo de ambiciones, de fuertes voluntades, de heroísmo y de luchas. Racine, tierno y delicado es el poeta de la galante corte del Gran Rey; cuando la nobleza se había hecho palaciega, cuando habían concluido las agitaciones y los disturbios y se había perdido en los salones el temple heroico de los contemporáneos de Richelieu, Retz y Condé. Racine es el poeta del amor y del sentimiento; Corneille es el poeta del deber y de la voluntad.

Brunetiére dice que Corneille junto con Bossuet y Pascal, es de aquellos autores que en la literatura francesa se han preocupado del destino humano, de la vida, de una manera seria y viril; y que gracias a ellos no puede considerarse a la raza francesa como completamente *gauloise*, burlona y frívola; ni a su literatura como femenil psicología del amor y la ternura.

ANALISIS DE LO COMICO Y DE LO HUMORISTICO

1º LO COMICO

LO cómico representa el lado alegre de lo bello, la paz, por decirlo así, *ligera*, de apariencia y de juego. Cuando las representaciones artísticas o naturales de lo bello, que juzgamos animadas de cierta voluntad, libre o con apariencia de libertad, pueden contraponerse entre sí, aparecen los *conflictos*. Ahora bien, un conflicto puede ser tan serio y grave que no concebimos su resolución sino de una manera desgraciada y terrible: es el conflicto trágico que despierta nuestra simpatía, con una mezcla de dolor y placer. Puede el conflicto, sin dejar de ser serio, resolverse sin ningún sacrificio ni estrago, concluir de una manera feliz, que hace reposar nuestro ánimo y que despierta en nosotros, no la armonía *superior y racional* de lo trágico, que solo columbramos, tras la catastrofe, sino una armonía que se realiza en la vida presente, y que se dirige a la *inteligencia*: es el conflicto dramático, que concluye en armonía —Por fin, el conflicto puede ser simplemente exterior y ficticio, reposar en las apariencias; y convencernos de su vanidad, porque se resuel-

ve inmediatamente en armonía: es lo cómico. Pero lo cómico está acompañado de una cierta desarmonía aparente; porque se *revela* en el *conflicto* la vanidad de los términos y aniquilándose estos, dejan sin obstáculos nuestra libertad ideal.— De modo que precisando la característica de lo cómico podemos decir que es la destrucción del conflicto, el convencimiento de su pura apariencia; y por consiguiente el triunfo de la libertad de la imaginación, que complace en destruir órdenes aparentes.— Lo cómico en su forma inferior se llama *juego* es decir actividad sin fin utilitario ni real; creación puramente imaginativa.

Ha de advertirse que el conflicto trágico, dramático y cómico caracterizan los géneros teatrales de la tragedia, del drama y la comedia, respectivamente; pero que fuera de ellos se encuentran en obras de muy diversa índole, como novelas, poesías líricas y épicas, etc; y no solo en el Arte sino en las acciones humanas y en la misma naturaleza, con tal que le supongamos cierto carácter antropomórfico y cierta espontaneidad moral. Así observa Lemck que no sólo los animales, sino también las formas y los sonidos pueden despertar en nosotros el sentimiento de lo cómico, por asociación con ciertos estados de conciencia, que revisten ese carácter.

Es creencia extendida que lo cómico se opone al *ideal*, que es destructor de ideales. Semejante opinión no puede ser la nuestra; hemos definido lo cómico por el triunfo de la libertad sobre un orden aparente; y la libertad, la espontaneidad imaginativa y volitiva es la generadora del ideal. Por eso en lo cómico, merecedor de tal nombre, está implícito un ideal más alto; y al destruir los órdenes ficticios y aparentes, al revelar una desarmonía, indica de un modo negativo e indirecto el orden real y la armonía verdadera. Lo cómico sin ideal es inconcebible porque las cosas no pueden parecer inarmó-

nicas, sino a quien sepa lo que es la armonía. Bueno es indicar, sin embargo, que el predominio de lo cómico en el carácter de un hombre o de una nación, es peligroso a la larga, porque se ensanchan los límites de ese sentimiento, se hace entrar en él lo que no debería y se concluye por no dejar ningún ideal en pie. Pero esto se dirige contra lo *falso cómico*, es decir contra el hábito de considerar cómicas las cosas que no lo son.

Es necesario distinguir lo cómico de las ideas de lo risible y ridículo, con que a menudo se le confunde. *Risible* es lo que nos provoca risa. Pero no la produce únicamente lo cómico, sino cierto género de lo feo (ridículo) y además la risa, como dice Dumont, es fenómeno fisiológico que proviene de muy varias causas, psicológicas. Una de estas es lo *cómico*. Lo cómico pues, es el género de una especie: lo risible.

Distínguese lo cómico de lo ridículo en que éste se aplica a objetos feos y aquel es una modalidad de lo bello. De ahí que el objeto cómico es simpático (D. Quijote por ejemplo) y odioso aunque risible, el personaje ridículo (v. gr. *Tartufo* de Moliere).—Por último lo cómico en ciertas naturalezas serias puede no ir acompañando del fenómeno de la risa— En tal caso existe la emoción cómica, divorciada de lo risible. No existe correlación estricta entre ambas emociones; porque, como dice Dumont, la mejor comedia no es la que hace reír más. Lo cómico es un fenómeno estético superior y delicado que demanda arte; lo risible puede excitarse por ocurrencias insignificantes, casi sin valor estético.

Lo cómico se divide en *objetivo* ó burlesco, en *subjetivo*, que puede ser de palabra o forma (equívoco, chiste, retruécano) e intelectual o ironía, la que puede ser sarcasmo y sátira; y por fin en subjetivo-objetivo ó humorismo.—En lo burlesco puede considerarse el gracejo ó gracia cómica, distinta de la gracia, como característica

de lo bello o como belleza de un grado inferior.— Divídese también lo cómico en alto ó ideal (Aristófanes) medio en inferior, según se emplee en ordenes aparentes superiores, comunes o vulgares. Podríamos todavía hacer otras divisiones de lo cómico y citar más modalidades suyas; pero el tiempo y la extensión de nuestro tema nos obligan a pasar a uno de sus géneros: el humorismo.

2º EL HUMORISMO

Sin entrar a hacer la historia del término y las diversas acepciones que le dan los distintos pueblos, indicaremos su caracter esencial.— Humorismo es la forma cómica en la cual la libertad predomina hasta el punto de encontrar aparentes todos los órdenes del mundo. El artista humorista se contrapone a todo lo que existe y en su pensamiento aniquila, el Universo, porque no ve en él, sino apariencia, vanidad y contradicción.

Naturalmente caben grados en el humorismo. Puede el artista encontrarlo todo cómico, excepto él mismo y puede comprender a su persona en su carcajada universal. Puede precisar su ideal de verdad y seriedad; y puede dejarlo en las sombras. Quizá vaya más allá: quizá diga que no hay ideal ninguno; pero como antes dijimos, en el fondo ha de tener él alguno, porque no se juzga vana una cosa sino comparándola con otra que no lo es.— Y en fin puede ese espectáculo de vanidad y locura generales inspirarle contento, como a Rabelais, ó infundirle incurable pesimismo, como a Siripto.

Juan Pablo Richter, novelista alemán del primer tercio del siglo XIX, humorista pero sano y bondadoso; y aunque parezca paradoja, más extravagante que humorista, ha definido el humor como lo cómico romántico. Dice Richter que la característica del alma moderna es su

desequilibrio, sus infinitas aspiraciones. El cristianismo ha colocado ante nuestros ojos perspectivas, tan luminosas y lejanas que en comparación de ellas todo nos parece miseria y locuras.— Aun podríamos añadir nosotros que convencidos de la ilusión de aquellos bienes supraterrrestres, el humorismo se ha extendido más, porque ya nada subsiste de efectivo; y la existencia carece de objeto real.—Siendo el humorismo *romántico*, en él tiene cabida lo feo. Se nos podría objetar, conforme a lo que arriba dijimos, no es cómico sino ridículo. Confesamos que la objeción es fuerte; nosotros no alcanzamos a resolverla. Tal vez se puede contestar que en el humorismo lo feo se subordina a la belleza; pero la experiencia literaria no confirma esta aserción. Después de todo, esta dificultad no tiene gran importancia. No hay que concederle a las divisiones y clasificaciones más valor que el que tienen: simplemente explicativo. La Estética no puede llegar nunca a la precisión matemática por lo que de relativo tiene la emoción de lo bello. Felicitémosnos de una nueva y pueril escolástica no aprisionen a lo que no hay de más vivo y movable en el hombre: el sentimiento de la belleza.

El humorismo prospera más en las razas germánicas y eslavas; como que es fruto natural de su carácter. En ellas el humorismo inglés es más seco, rígido, triste y realista que el alemán; al paso que éste tiene un alcance metafísico, una profundidad vaga y una ternura poética de que aquel por lo común carece.

Todo esto se deduce fácilmente de que tanto el humorismo como lo cómico son relativos a la raza, al clima, a la educación y al carácter peculiar de cada uno, por lo mismo que la libertad desempeña papel tan importante en ambas modalidades estéticas.

El deseo de ser relativamente completos en nuestra obligada concisión nos hace apuntar aquí que al lado del

humorismo inglés y alemán el *esprit* francés, ligero, agudo y brillante que se detiene de preferencia en las exterioridades y formas de las cosas; y en su expresión. A estas especies de humorismo podría añadirse la *socarronería* castellana; y en general las diversísimas formas que reviste según la raza y la complexión del escritor.

POESIA DRAMATICA

POESIA dramática es la expresión artística de la vida humana, mediante la representación de una acción.

La poesía dramática es, dice Hegel, subjetivo-objetiva. A primera vista parece que el drama fuera más objetivo que la epopeya, porque en ésta el poeta narra y describe, mientras que en el género dramático la independencia de la obra y el autor es todavía más grande: los personajes viven y obran por sí solos, y de su objetivo depende su excelencia. El dramaturgo que aparezca en sus obras y no cree tipos vivientes distintos de él, no merece el nombre de tal. Pero el sentido del carácter subjetivo-objetivo del drama debe entenderse de modo amplio. No fue sin duda una necesidad formal y externa de clasificación lo que llevó a Hegel a reconocer en el drama la síntesis de lo subjetivo y lo objetivo. Fue el estudio del mismo género. En efecto lo que constituye el carácter de la lírica es la expresión del sentimiento, de las pasiones, de la vida interna; y esto es también lo que el drama describe y manifiesta. Lo que constituye el carácter de la épica es la objetividad, la creación de individualidades desligadas del poeta, que viven y se mueven ante él en el momento de la inspiración. Y esto ya

hemos dicho que igualmente y aún en mayor grado existe en el drama.

Si la lírica expresa el sentimiento interno y la épica el aspecto exterior y formal de las cosas, la dramática expresa la lucha y el conflicto de las pasiones humanas en el mundo. Si para el lirismo basta sentir y para la poesía épica ver—aunque naturalmente el poeta lírico necesita muy delicada sensibilidad y el épico un altísimo grado de contemplación clara y serena—para la dramática es preciso conocer la vida.

De ahí que la epopeya nazca en la infancia de los pueblos, en la época heroica; que la lírica sea propia de todos los tiempos, aunque lo sea más de las de desconcierto y confusa aspiración; y que lo dramático sólo florezca en las épocas clásicas, es decir en aquellas en que un pueblo o una raza alcanza clara conciencia de sí misma y de sus destinos. El teatro griego es del siglo IV a. de J.C.; el inglés y el español de mediados del XVI, a mediados del XVII; el francés del XVII y el alemán del XVIII. La dramática exige por una parte condiciones de ilustración, cultura y espíritu reflexivo que la épica no requiere, y por otra, condiciones de solidaridad, de unidad en la conciencia social y en el ideal colectivo que son hasta adversas a la lírica. No deja de ser curioso que el arte de las oposiciones por excelencia, el arte dramático, no prospere sino en los fenómenos harmónicos y equilibrados; pero su historia parece probarlo.

La unidad dramática está en la acción. Un conflicto moral (a veces mezclado con otros secundarios) atrae la atención del espectador y determina el fondo de la obra. Este puede ser cómico o trágico, según sea tragedia o comedia; y si ambos elementos se combinan, aunque en grados diversos, o el efecto trágico no llega hasta la catástrofe, tenemos el *drama*. Sin conflicto, no hay obra dramática; a lo sumo será la obra una novela psicológica

dialogada.—Expresión de la acción, pero expresión material y exterior es la *intriga*; mejor dicho, la crítica es un medio de expresar la lucha moral. Si de la clase de medio é instrumentos, asciende a la de fin, el drama se degrada y pierde su alto interés psicológico para convertirse en vano y pueril entretenimiento. La acción ha de provenir de una necesidad interna, moral, y no de la intriga que es el azar de los acontecimientos.—Necesariamente debe de haber una acción principal, que forme el núcleo, porque si éstas fueran varias, no habría racionalidad en la pieza, ni por consiguiente belleza. El espíritu no se satisfaría porque no podría comprender el lazo de las acciones. No es esto preconizar la unidad clásica. Ya dijimos que pueden haber varias acciones: basta con que una sea la principal. Citemos como ejemplo *El Rey Lear* de Shakespeare. Las unidades de lugar y tiempo defendidas con tanto tesón en otro tiempo están ya olvidadas. Convenían a la sencillez escultural del drama antiguo, pero el moderno es demasiado complejo para contenerse en vaso tan estrecho. La consecuencia de la pedantería de los preceptistas, al querer aplicar a nuestro arte las formas y los ropajes de otro muy diferente, fue cohibir la inspiración de los autores o engendrar inverosimilitudes y falsedades como las que abundan en el *Cid* de Corneille; v.gr.—Sin embargo, si las unidades de lugar y tiempo son inaplicables en su rigor clásico, ha de confesarse que son útiles a menudo en ciertos géneros dramáticos, como en la comedia de costumbres, en calidad de ideales a los que debe tender el autor en cuanto pueda, sin violentar las situaciones ni los caracteres. En la crónica dramática, concebida a la manera del *Ricardo III* o de *La prudencia en la mujer*, la complicación de acontecimientos es laudable: es manifestación de riqueza y lozanía y produce la animación, indispensable en los temas históricos. Pero en la comedia de costum-

bres y en el drama pasional suelen ser indicios de pobreza de inspiración, de penuria de substancia moral: se pretende a veces suplir con el tumulto externo lo que hay de vacío y deficiente en el conflicto dramático. De ello hay muchas pruebas en el teatro romántico. Las unidades de lugar y tiempo servían poderosamente para limitar el drama a lo que debe ser para reducir la intriga y para aproximarse al ideal de la sencillez y pureza escénicas. Es claro que cuando se adoptan sólo las unidades externas y no se atiende a la simplicidad del fondo ni a limitar la intriga a lo que debe ser, lo único que se logra es hacerla más inverosímil y falsa y agruparla y como congestionarla en menores términos.— Sin admitir, pues, dichas unidades, conviene que en la mayoría de los casos procure el autor dramático acercárseles. La fórmula podría ser: el menor tiempo y las menores variaciones de lugar que sean posibles.

Consecuencia de la unidad de acción es que haya un personaje principal o protagonista, como en la epopeya. Sin embargo no es consecuencia imprescindible. Si la acción principal es verdaderamente una y concentra las accesorias poco importa que haya dos personajes de igual importancia, como en *Romeo y Julieta*.— Señalar reglas sobre el carácter de los personajes es tarea vastísima y casi inútil. Todo el arte dramático consiste en el carácter y en su modificación por el conflicto. Observaremos que hay que evitar dos extremos: presentar caracteres tan complicados y contradictorios que cueste trabajo explicárselos y que vacilen continuamente en la acción (*Hamlet* se exceptúa, porque la indecisión es en él el carácter) y presentarlos tan simples que más parezcan abstracciones que hombres, como los de *Moliere*.

El drama se divide en actos, y éstos en cuadros y escenas. En la tragedia griega el acto es desconocido, se le reemplaza con el sistema de las *trilogías*. Las entradas

y salidas de los personajes determinan las escenas, deben ser motivadas y no caprichosas. En cuanto al número de actos, sería arbitrario prefijarlo, como Horacio; pero se comprende que no es posible pasar de cierto punto, a fin de no fatigar al público y de hacer perder de vista la unidad de la acción. Raro será el caso en que excedan de seis.

En cuanto a la forma externa de exposición hay que atender al monólogo, al diálogo y al coro, y la cuestión del empleo del verso y de la prosa; pero por falta de tiempo, omito tratarlas.

LA NOVELA EN EL PERIODO BIZANTINO

EL género literario de la novela, llamado en el mundo moderno a tan gloriosos destinos, comienza obscuramente en el período de la decadencia griega.— El mundo antiguo, como dice Villemain, era poco favorable al desarrollo del género novelesco. Concentradas en la ciudad y en la vida exterior y política, armonizadas y reguladas dentro del espíritu colectivo, las facultades humanas no tenían aquella exaltación un tanto desequilibrada sin la cual no florece la novela de aventuras. Que en cuanto a la novela realista, de observación social, es evidente que ha de considerarse como género eminentemente moderno, cuyos precedentes clásicos (Apuleyo y Luciano por sus respectivos *Asnos*) son muy confusos y débiles y cuyo definitivo origen no puede retrotraerse sino, cuando más, hasta la novela picaresca española.— Pero, a medida que la serenidad clásica fue elevándose y que la armonía de la vida antigua fue cediendo al espíritu crítico y sofístico, el gusto por las complicaciones de aventuras ficticias, por los maravillosos y fantásticos relatos comenzó a iniciarse. Es sabido que cuando la muerte de la libertad retrajo a la elocuencia de la plaza

pública, diéronse los retóricos a imaginar y tratar oratoriamente, casos raros, y prodigiosos a fin de satisfacer de algún modo aquella fecunda inventiva, aquella siempre despierta actividad intelectual que continuaba poseyendo el alma antigua. En las escuelas, los jóvenes y los maestros se dedicaban a perorar sobre naufragios, raptos, tiranos, sepulcros encantados, y otras ficciones de semejante naturaleza, cuyo recuerdo nos ha conservado en la literatura latina Séneca el Antiguo y Quintiano y en la griega Polemón, Hermógenes, Elio Aristides y el mismo Dión Crisóstomo.— La sofística o sea la oratoria de escuela tomó en el período de los Antoninos un gran vuelo en todo el Imperio, como era casi la única expresión posible en aquellas circunstancias del genio artístico y elocuente de Grecia. Sus más notables representantes fueron Dión de Prusia, llamado Crisóstomo; Nikeles, Escopeliano, Iseo, Antonio Polemón, Herodes Atico y Elio Aristides. Como ya dije, uno de los principales temas de los sofistas era la creación de relatos de aventuras y peripecias; relatos que, al principio se hacían en forma de declamaciones oratorias, y que luego se consignaron por escrito. La novela griega nace, pues, de la sofística. De ella conservó siempre el afán de la declamación, el prurito de lo maravilloso y la radical inverosimilitud de los argumentos; como que fué género nacido, no al contacto de la realidad de la vida, sino en el medio artificial de las escuelas y con el exclusivo fin de divertir la imaginación y de hacer ostentación del propio ingenio. El nacimiento de la novela griega nos explica sus vacíos y defectos.

La primera de que tenemos noticias es la titulada *De las cosas maravillosas que se ven mas allá de Gulé*; obra del siglo II de la era cristiana; atribuida en común a un tal Yambulo o Yambulos y a Antonio Diógenes y que fue en su tiempo muy apreciada. Era, al parecer, un

conjunto de narraciones imaginarias y de intrincadas aventuras, no del todo desprovisto de talento y arte. Luciano de Samosata, el satírico, la parodió en su *Historia verdadera*, relato brillante y fantástico que ha inspirado más tarde la obra de Rabelais y *El viaje de Gulliver* del inglés Swift.— Luciano escribió otra novela *El asno*, muy parecida a la homónima de Apuleyo. La transformación mágica de un hombre en asno y los diversos amos a cuyo poder este asno pasa, le sirven a Luciano para pintar la vida de su tiempo y las costumbres domésticas de las diversas clases sociales. Como se ve, el intento no es desemejante del de Vicente Espinel en su *Marcos de Obregón*, Quevedo en *El gran tacaño*, Hurtado de Mendoza en *El Lazarillo de Tormes* y Le Sage en *Gil Blas*. Por eso dije al principio que si se quieren buscar en la literatura griega los gérmenes de la novela realista y social, hay que remontarse a Luciano. Las semejanzas que presenta este *Asno* con el de Apuleyo, se explican por la existencia de un modelo común, en el cual se han inspirado ambos autores: otro *Asno* cuyo autor fue Lucio de Patras.

En el siglo IV hay dos novelas notables: la de Eliodoro de Emesa y la de Longo.— La primera se llama *Las Etiópicas* o *Aventuras de Teógenes y Cariclea*. Sobre la persona de su autor no sabemos de cierto sino lo que el mismo nos dice: que era sirio, natural de Emesa. En la Edad Media bizantina, el comitador Suidas lo hace obispo de Iricea y cuenta que la autoridad eclesiástica lo obligó a quemar su libro profano y que prefirió su gloria de novelista a su dignidad episcopal, y se resistió a cumplir tal orden. Pero todo esto tiene evidentes trazas de fábula y ninguna prueba sólida apoya la aserción de Suidas.— El argumento de la novela es como sigue: el rey de Etiopía, Hidaspes y su esposa Persiana tienen una hija, que es robada y que vendida como esclava, va a parar en manos del griego Caricles que la adopta por hi-

ja y le da su nombre. Cariclea, vive en Delfos y allí conoce al hermoso tesalio Teógenes. Ambos jóvenes se enamoran y conciertan su fuga, en compañía de un sabio anciano egipcio; se embarcan para Siria, pero naufragan en la bocas del Delta y cae en poder de los bandidos que viven en los pantanos del río. Después de mil acontecimientos y contrariedades, resulta que la mujer del sátrapa persa de Egipto, Orondales —porque la época de la fábula es el siglo IV a. de J. — llamada Arsacé se enamora de Teógenes y corre éste los peligros de José con la mujer de Putifar. Por fin consiguen Teógenes y Cariclea escaparse y llegan a Etiopía, donde nadie los conoce. Cariclea está a punto de ser sacrificada al sol, cuando los reyes sus padres la descubren y la salvan de la muerte. Todo concluye con el matrimonio de los amantes, que son ya príncipes reales de Etiopía.— Esta novela fue estimadísima por los bizantinos. Muchos la imitaron; y ya nos ocuparemos del más conocido de sus imitadores, Aquiles Tacio. En la época moderna, sabida es la influencia que ejerció sobre Racine.— Sin ser una obra maestra, es digna de elogio por la elegancia de su estilo y de sus descripciones (demasiado prodigadas, es cierto, a la manera de los sofistas) por la relativa pureza de su dicción y la viva pintura de algunos caracteres, v.gr; el de Arsacé. Sus defectos son los de la novela bizantina en general: falsedad, declamación, sutileza y un tanto de monotonía, a pesar de su excesiva complicación de aventuras.

Del mismo siglo IV es la novela pastoril de Longo, *Dafnis y Cloe*. Ellesbio Longo relata en ella los amores pastoriles de Dafnis y Cloe, que perturban la guerra entre Mitilene y Metimne. Es una fresca y deliciosa pintura de la iniciación en el amor. La inocencia de los jóvenes se disipa gradualmente, comprenden al fin que se aman; y Longo describe este amor con colores un tanto vi-

vos y subidos. El encanto de este idilio en prosa estriba en la fina pintura de la progresión de los sentimientos y en las descripciones del risueño paisaje que sirve de cuadro a la pasión de los pastores. Con haberla llamado *idilio* dicho se está que la obra de Longo se deriva, más que de la escuela sofística, de la tradición poética de Teócrito, Beón y Mosco. Notables y ostensibles son sus semejanzas con las églogas de los antiguos poetas dorios de Sicilia. Sin embargo, no carece de precedentes dentro de la sofística. El elogio de la vida rústica estaba en boga entre los sofistas del Imperio. Baste recordar a este propósito el *Eubríco* de Dión Crisóstomo, que es el encomio de la sencilla vida de los campesinos y de las excelencias del campo.—La influencia de Longo en la literatura moderna se echa de ver en las novelas pastoriles de Montemayor y Cervantes, en las poesías de Guarini, en la *Astrea* de Urfé y, sobre todo en *Pablo y Virginia* de Bernardino de Saint Pierre. Sólo que la novela del Saint Pierre es casta, virginal y la de Longo muy libre.

En el siglo V, es decir, ya en la época del bizantinismo, Aquiles Tacio imitó en sus *Aventuras de Leucipa y Clitofón* la novela de Eliodoro de Emesa. Hay en Aquiles Tacio como en Eliodoro, un naufragio, bandidos pastores y una mujer apasionada que se enamora de Clitofón y pone en grave peligro a Leucipa. Su mérito es mucho menor que el de Eliodoro. Es cansado y afectado.

Aquí concluye la historia de la novela en la época grecorromana. El período bizantino no ofrece nada digno de mención. En cuanto a *Hero y Leandro*, no es novela, sino idilio en verso, en 400 exámetros; obra de Museo, el gramático, discípulo de Nonno, el egipcio.

En cuanto a lo que al principio apuntamos sobre los orígenes de la novela griega, conviene agregar que sutilizando las cosas, puede encontrarse en la *Ceropidia* de Jenofonte el primer modelo de novela histórica.

LARRA

D Mariano José de Larra era hijo de un médico español que se afilió al servicio del ejército francés y que, cuando el fracaso de la invasión napoleónica, tuvo que pasar a Francia con su mujer y su hijo. El joven Larra se educó, pues, en Francia; y él que había de manejar después el español con tanta perfección, pureza y gallardía, en sus primeros años no habló sino francés. Ya adolescente volvió a España y continuó con gran aprovechamiento sus estudios. Según él propio nos cuenta, su afición a la lectura llegó a revestir los caracteres de una verdadera manía. Muy joven aún, comenzó a publicar con el pseudónimo de *El pobrecito hablador* una serie de artículos políticos y de costumbres que hicieron mucho ruido en los últimos años de Fernando VII y que granjearon a su autor inmensa fama por su chiste, su amarga ironía, sus méritos de fluido y desenfadado estilo y también por el valor de su posición republicana y anti-dinástica. Aprovechóse Larra de la libertad política que fue consecuencia de la muerte de Fernando VII y de la minoridad de Isabel, para escribir y criticar sin trabas

y para dar libre vuelo a su caústico y poderoso ingenio. Adoptó el pseudónimo de *Figaro*. A más de sus artículos de crítica y de costumbres, produjo dramas, poesías líricas y una novela. Todo parecía sonreírle. A la edad de veintisiete años, su gloria era incontestada y brillantísima; pero en el corazón de Larra había un secreto fondo de misantropía, desilusión y desencanto que ninguna satisfacción podía cegar. Por mucho que no fuera abiertamente romántico en sus escritos, lo era por el alma y el carácter. Enfermo del mal siglo, aquejado de la dolencia de Renato y Werther, Obermann, Childe Harold; hermano menor de Byron, Heine, Espronceda y Leopardi; pero tan íntimamente pesimista como ellos, el suicidio lo atraía, y ciertos desventurados amores fueron el último y fatal impulso que no pudo resistir su naturaleza vehementísima y apasionada, se disparó un tiro de revólver. Ya en el artículo que dedicó a la muerte de su amigo el conde de Campó Alauje y que antecedió en pocos días a la catástrofe, se percibe el desquiciamiento de su conciencia moral que por raro caso se aunaba con una maravillosa lucidez y serenidad de pensamiento.

En *Figaro* conviene distinguir al escritor satírico, del crítico y del novelista y dramático. Como satírico es un talento superior en todo el siglo XIX, nada semejante ha producido España; el crítico es notable, sin serlo mucho: es notable relativamente a su época; el novelista y el dramático son de segunda línea.

La sátira de Larra se distingue de la de Campoamor y la de Valera en que no juega con las cosas; no es epicurea como la de aquel ni bonachona y optimista como la de éste. La risa de Larra sólo está en los labios; dentro hay amargura y hiel. Las miserias de España, el fanatismo y las preocupaciones de un medio atrasado; la estrechez de la vida social en Madrid y en las provincias; las envidias y necesidades de un centro literario pobre y

mezquino; las vacilaciones de la política; los indecisos y dolorosos tanteos de una época de transición en que se desea y necesita un gran hombre, y el gran hombre no aparece; y luego, sobre tales miserias locales y accidentales, las eternas, las humanas, la necedad maligna, la envidia, el hastío, el inevitable desencanto; eso es lo que Larra describe con encarnizamiento mordaz y cruel, y júntese a esto aptitudes poco comunes de observación real y exacta, como es de ver en su *Castellano viejo* y en su *D. Jimoteo*, y se tendrá aproximada idea de la manera de Larra. No hay paralelo posible entre Larra por una parte, y por otra Mesonero y Lafuente. A Larra para ser grande, para competir con los *Reisebilder* de Heine, los *Diálogos* de Luciano y los escritos de Swift, sólo le faltaron tiempo y condiciones sociales favorables. Mesonero es una apreciable y simpática medianía, pero medianía al cabo; Lafuente un periodista político cuya fama se debió a pasajeras circunstancias. La de Mesonero se vaya olvidando, mientras se consolida y afianza con el transcurso del tiempo.—En cuanto al género de costumbres, que con tanta felicidad cultivó, su origen está en Francia. Mr. Jony tuvo la buena suerte de descubrirlo y explotarlo, en los días del primer Imperio. Parece que Miñano fue quien lo transplantó a España. Fuera de los citados Larra, Mesonero y Lafuente (*Fray Gerundio*) contó entre sus más notables representantes a Somoza; a *Abenamar*, a Serafín Estebanez Calderón, autor de las *Escenas andaluzas*, y a Antonio Flores, autor de *Ayer, Hoy y Mañana*. El género gozó de gran favor de los años 1828 y 30 á 1858 y 1860. Después decae y se confunde con la novela corta realista. Aunque llegó a amanerarse, son innegables las ventajas que de él reportó la literatura española: contrabalanceó la exagerada influencia del idealismo romántico, impidió que, en medio de los excesos de la fantasía, se olvidara por completo el estudio de lo real y satisfizo a

aquel instinto de naturalismo artístico que es fundamental en el pueblo español, que coexiste con su entusiasta lirismo, lo mismo en la edad media, representado por el Archipreste de Hita, que en la edad de oro, representado por *La Celestina*, Cervantes, Tirso y la novela picaresca, que en el siglo XIX representado por Galdós y Pereda.

Poniendo punto a esta digresión — necesaria para apreciar exactamente la figuración de Larra — volvamos al examen de sus restantes obras.

Como crítico literario, —teatral sobre todo— tiene delicadeza, tacto estético, espíritu abierto y a menudo elocuencia. Rechazando el clasicismo francés y burlándose de él, no se decide abiertamente por el romanticismo. Se queda en un término medio razonable, templado, pero algo tímido e indeciso. Coincide con Martínez de la Rosa, cuyo *Aben-Humeya* criticó con tanto acierto.— Si como escritor satírico y político es duro y maldiciente, como crítico literario más bien peca de indulgencia que no de excesiva severidad, por más que generalmente se haya creído lo contrario, atendiendo al carácter personal de Larra y al de sus mejores obras.—no es su crítica retórica al modo de Hermosilla, cuyos impertinentes, prolijos y pedantísimos análisis ridiculizaba y zahería: es crítica aguda y despierta, que adivina intenciones, que discute situaciones, que compara y que disculpa vacíos si están compensados con bellezas; pero es meramente externa, sin ninguno de aquellos vislumbres históricos y sociológicos que ya por entonces tenía la de Villemain en Francia. Pero no le exijamos demasiado. Fue con todo una novador en la crítica española, y después de él pocos la han manejado con tanta pericia.

Como poeta típico lo más digno de citarse es su *Epístola* en tercetos *sobre las costumbres de la corte*, no tenía dotes de versificador. Los versos de su drama *Ma-*

cias son decididamente malos.— En el teatro, fuera del citado *Macías* se ensayó con *Felipe* y *D. Juan de Austria*, sin gran éxito.— En la novela, es discípulo de Walter Scott. Apasionado de la figura del trovador *Macías*, que tuvo con él la semejanza del mismo triste fin (y al parecer ninguna otra), antes de escribir su *Macías* habría compuesto sobre el mismo tema la novela histórica titulada *El doncel de D. Enrique el Doliente*. Los que la han leído, dicen es tan floja y sin interés como la *Da. Inés de Solís* de Martínez de la Rosa y el *Sancho Saldaña* de Espronceda.

En cuanto al estilo de su prosa, es castizo pero animado, con una vida, con un movimiento a que no nos tienen acostumbrados la mayoría de los escritores peninsulares, cuyos períodos con frecuencia se mueven perezosos y turbios, con lentitud arcaica y monótona. El de Larra sabe apresurarse, saltar y relampaguear con inesperados rasgos de ingenio y metáforas brillantes.

Hijo de Quevedo y de Voltaire, Larra dejó con su muerte un vacío que no ha sido llenado en la literatura; y se llevó quizá también el germen de grandes obras que eran de esperarse de su inteligencia que, sin perder lozanía y savia, iba ganando día a día en reposo y madurez.

LOS ANACRONISMOS EN EL TEATRO DE SHAKESPEARE

SE ha acusado a Shakespeare de ignorante, fundándose en los anacronismos que abundan en sus obras. Conviene examinar la verdadera significación y trascendencia de este cargo, que ha menudo le ha sido imputado, sobre todo en el siglo XVIII, por los representantes del clasicismo francés.

En primer término los anacronismos pueden ser *externos* o *internos*. Son externos cuando equivocan fechas y períodos, cuando los datos de la historia aparecen tras-trocados y confundidos en cuanto al tiempo. Son internos cuando el error es más íntimo y por eso más grave que el primero, cuando se atribuye a una época histórica sentimientos e ideas ajenas a ella, cuando a los personajes antiguos se les da un alma moderna. De ambas clases los hay en Shakespeare.

En cuanto a los externos, en *Hamlet* se habla de un duque de Verona y de representaciones teatrales que seguramente no existían en la Dinamarca bárbara de la época a que el argumento se refiere; en el *Rey Lear* se men-

cionan títulos y dignidades palatinas, un estado de Borgoña y un reino de Francia que son extraños al período celta de la Gran Bretaña, anterior al siglo VI de nuestra era y a la invasión de los sajones en que se desarrolla la historia de aquel soberano; en *El sueño de una noche de Verano* Teseo y Hipólita resultan duques de Atenas, y se supone que en la ciudad de Palas hay conventos de monjas; lo propio sucede en la *Comedia de las equivocaciones* que se realiza en Efeso; en *Timón* (siglo IV a. de J. C.) salen a la escena un loco de corte y un paje, que vienen a ser contemporáneos de Alcibiades y Demóstenes; en *El Cuento de Invierno* se dice que la Bohemia es una región marítima; en *Troilo y Cresida* llega al último extremo la desnaturalización de la historia; los héroes de la *Iliada*, Aquiles, Héctor, Ajax y Antenor, Troilo, Ulises, Agamenón y Néstor hablan y obran como paladines medioevales, combaten armados de armas modernas y a caballo y ostentan divisas amorosas y galantes, dignas de un trovador provenzal del siglo XIII. Largo sería el catálogo si pretendiéramos apurar todas las infidelidades históricas de Shakespeare. Baste con las apuntadas. Veamos ahora qué causas las disculpan y explican.— A medida que la instrucción y la cultura se difunden y los conocimientos históricos se popularizan, los anacronismos se van haciendo más chocantes e inadmisibles: el público los rechaza. Hoy no se admitiría que un poeta falseara y contradijera abiertamente la historia, porque ésta es conocida y la falsedad peca contra la verosimilitud ó verdad ideal, que es ley suprema del arte. Pero las obras se han de estudiar en relación con la época en que se escribieron, ni es aplicable a Shakespeare el criterio con que debe juzgarse a un Sardon o a un Rostand. En la Edad Media los anacronismos más palmarios hoy, no se reconocerían como tales. La ignorancia pintaba a Alejandro como un caballero de aventuras, empeñado en deshacer encan-

tamientos y libertar beldades cautivas y a Carlomagno como un rey feudal. Imaginábase a los conquistadores y guerreros antiguos como á rivales de los Godofredos o de los Amadisés, con iguales costumbres y maneras que éstos. Inglaterra en el Renacimiento estaba todavía muy próxima a la Edad Media en tal respecto: el estado de la instrucción había mejorado indudablemente, pero no tanto para que al anacronismo externo revistiera los caracteres de gravedad que hoy tiene. Shakespeare podía permitirse aun más errores y equivocaciones de los que cometió, sin incurrir, fuera de un reducido grupo de eruditos, en la nota de ignorante ni herir y contar las creencias comunes a la generalidad de sus compatriotas. Ahora ¿por qué los cometió Shakespeare? ¿Los hizo a sabiendas o por mero error? Esta es otra cuestión, y las respuestas tiene que ser diferentes, según los casos. En bastante, confesar que la segunda hipótesis es la única admisible. ¿Qué iba a sacar Shakespeare ni que objeto iba a proponerse con hacer a Hamlet estudiante de una universidad aún no fundada, ó con suponer a Bohemia, reyno litoral, no siéndolo? Poco pierde con todo, Shakespeare. No hizo nunca profesión de erudito y lo que consagra inmortalmente su nombre no es la compulsación de fechas ó documentos ni el haber descifrado inscripciones, sino haber creado caracteres sorprendentes, tan vigorosos y reales como los de la Historia. Pero hay otros anacronismos voluntarios. Shakespeare, que, por incidencia se ha dicho, no era el genio inconciente, lego y bárbaro que algunos han imaginado, había leído y despacio a Plutarco y a otros autores clásicos y no ignoraba que la Atenas de Teseo no tenía duques, ni conventos ni cómicos. El anacronismo se justificaba aquí, por la índole especial de la comedia romántica. Allí todo es libre juego de la fantasía; ni el autor ni los espectadores toman a lo serio a los personajes: son visiones de ar-

tista que no tienen más fin que divertirnos, cuyas figuras adquieren la fragilidad de un sueño. Viviendo en un mundo ideal y fantástico, casi fuera del espacio y del tiempo, están fuera de toda ley natural y de toda ley histórica. Los anacronismos, lejos de ser faltas, son como condición del género porque manifiestan la libertad ilimitada de la imaginación que se complace en sus inconsistentes, vaporosas y exquisitas combinaciones. Quedan así explicados los anacronismos de las comedias; pero ¿los de las tragedias y los que se refieren al fondo, a los sentimientos de los personajes? Para éstos, es aplicable lo que dice Hegel en su *Estética* sobre la verdad histórica en el Arte. De un lado el poeta busca temas antiguos, remotos, porque lo presente es prosaico. El pasado, por su lejanía, tiene la idealidad que al Arte conviene y la precisión de que el porvenir carece. Pero de otro lado si el poeta se atiene de manera estricta a los datos históricos, si en sus obras copia la realidad pretérita y no la actual, si se limita a la *reconstrucción histórica*, entonces de poeta se convierte en historiador y de artista en sabio: producirá obras frías y hasta ininteligibles en las que no palpitará el alma de su siglo y de su pueblo; será delectación de *diletantti* y de arqueólogo pero no admiración de la humanidad. Esto puede aplicarse a las producciones de grandes ingenios modernos en que el exceso de cultura crítica ha comprimido por momentos la libertad y el vuelo de la imaginación. No se necesitan más ejemplos que el del insigne Goethe en su *Ifigenia*. Shakespeare, al revés de su rival y amigo Ben Jhonson, se atuvo a la verdad actual y humana, aun con menoscabo de la fidelidad histórica escrupulosa; y ningun artista verdadero negará que tuvo razón y que su manera independiente y amplia, de manejar la historia vale más que el nimio respeto a los detalles y las particularidades del pasado. De la interpretación moderna de lo antiguo, del fal-

seamiento más o menos inconsciente de la historia, no se ha salvado por lo demás ninguna escuela, porque es a la vez que necesidad artística, resultado inevitable de la limitación humana, los heroes de Corneille y Racine son bien poco griegos y romanos; y aun la Historia Científica, la Historia meramente especulativa no se libra tampoco de cierta inexactitud psicológica; porque la Historia es interpretación y no puede ser otra cosa, y en toda interpretación hay algo que proviene del intérprete, del sujeto, algo que no ha existido en la historia y que sale de la fantasía del historiador, quiéralo éste o nó. Naturalmente, la perfección de la Historia es reducir este algo a su mínima expresión; pero el Arte no es la Historia.

INDICE ONOMASTICO

- ABARBANEL, Judas (León el Hebreo) 33, 183, 199.
- Ackermann, Juan Francisco 151.
- Adelaida, Madame 325, 326.
- Adonis 339.
- Adrasto 457.
- Afrodita 449.
- Agamenón 512.
- Agripina 383.
- Agüero, Diego de (el mozo) 12, 109.
- Aguila, Alonso del 109.
- Aguilar y Córdova, Diego de XXXV, 12, 13, 40, 292.
- Aicardo, José Manuel 113.
- Alceo 454, 455.
- Alarcón, Pedro de XXIII, 51, 86, 94, 114, 256, 288, 322.
- Alba de Liste Conde (Virrey del Perú, D. Luis Henriquez de Guzmán) 31.
- Alba, Duque de (V. Alvarez de Toledo y Beaumont, Antonio)
- Albergati-Capacelli, Francisco 323.
- Alcalá Galiano, Antonio 258n.
- Alcázar, 255.
- Alcibíades 341, 512.
- Alcipo (Seu. Duque de Bellegarde) V. Bellegarde Duque
- Alderete y Dantisco, Tomás Gracián 42.
- Alejandro 468, 512.
- Alemán, Mateo 71.
- Alfieri, Víctor Conde de XXIII, 310, 327, 368.
- Alighieri, Dante XIX, 6, 123, 165, 177, 188, 198, 311, 325, 360, 368, 395, 430, 433, 459.
- Alfonso, Alférez 321.
- Alfonso VIII de Castilla 74.
- Alonso, Dámaso XXXVII, 84n.
- Altovite, Felipe, Barón de Castellane 211.

- Althann, Condesa vda. 314.
 Alvarado, Alonso Conde de Villamor 91.
 Alvarado, María de (un posible nombre de *Amarilis*) 87.
 Alvarado, Pedro de 13.
 Alvarez de Paz, Diego 131.
 Alvarez de Toledo y Beaumont, Antonio (Duque de Alba) 62, 63, 64, 83, 402.
 Alvarez Quintero, Joaquina 113.
 Alvarez Quintero, Serafín 113.
 Alvaro 321.
 Allegri, Antonio (*El Corregio*) 381, 410.
 Alzamora Valdez, Mario VII. *Amarilis* XXXVIII, XXXI, 50, 57n., 73, 79, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 106, 113.
 Ambrosi, Santos 14.
 Amelia, Duquesa vda. 402, 422.
 Amerighi, Miguel Angel (*El Caravaggio*) 24.
 Amezúa, y Mayo, Agustín de XXXVII, 97, 113.
 Amón 255.
 Ampere, Andrés María 296, 425.
 Amyot 263.
 Ana de Austria 225.
 Anacreonte XII, 195, 195n., 455.
 Anaxágoras 466.
 André, Marius 290.
 Andrade 249.
 Aneau, Bartolomé 178.
 Andrómaca 451.
 Angeles, Isabel de los 69.
 Angulema, Enrique de 209, 210, 211.
 Anselmo, Conde 322.
 Antenor 512.
 Antígona 462.
 Antonio Polemón 500.
 Antonio Diógenes 500.
 Apolo XIII, 174, 217, 247, 369, 442, 451.
 Apolonio de Rodas 164, 193.
 Apollinaire, Guillaume XXX, 301.
 Apuleyo, Lucio XIV, 499, 501.
 Aquiles 221, 340, 453, 501, 512.
 Aquino (V. Santo Tomás de Aquino).
 Arago, Domingo F. 296.
 Aranda, Conde de 329.
 Arato de Rodas 193.
 Archipreste de Hita (V. Ruiz, Juan)
 Arellano, Juan de 68.
 Aretino, Guido 339.
 Arévalo de Espinosa, María XXXIX, 87.
 Arévalo, Juan de 87.
 Argensola, Bartolomé 38, 97.
 Argensola, Lupercio 38, 97.
 Argensola, Pedro Leonardo 38, 97.
 Arguijo, Juan de 71.
 Arias de Bobadilla, Isabel 88.
 Arias Dávila (posible apellido de *Amarilis*) XXXIX.
 Arias Dávila, Pedro (V. Pedrarias)
 Argos 449.
 Arlequín 316.
 Arnauld, Antonio 225, 238.
 Arndt, Ernesto Mauricio 426.
 Ariosto, Ludovico XXXVI, 61,

- 70, 73, 184, 198, 200, 314, 429.
- Aristarco 169.
- Aristides 424.
- Aristóteles 127, 256, 259, 297, 315, 411, 444, 483.
- Aristófanés 177, 478, 490.
- Arona, Juan de* 118.
- Arquilocos 454, 455.
- Arteaga, Hortensio Félix Paravicino y 314.
- Artemis 452.
- Artieda Rey de 31, 38.
- Arvales (hermanos) 381.
- Astrana Marín, Luis XXXVII, 52n., 64n., 76n., 100n., 110, 110n., 113.
- Aubignac, Francisco d' 256.
- Aubigné, Teodoro Agripa de 200, 210, 214.
- Augusto, (Emperador) 469.
- Aulchy, Vizcondesa de 229, 232.
- Aulo Celio 164.
- Aurispá, Jorge 347.
- Autels, Guillermo des 178, 184.
- Ausonio 198, 274n.
- Avellaneda, Francisco de 83.
- Avendaño, Tomás de 15.
- Avendaño, Pedro de 15.
- Avendaño, Juan de 14, 15.
- Avendaño, Fernando de XXXVIII, 15, 105.
- Ayax 512.
- Azorin* (V. Martínez Ruiz, José).
- BAIF, Lázaro de 161, 172, 175, 176, 178, 183, 197.
- Baif, Juan Antonio de 176, 199.
- Bakst, León XX.
- Balmaceda, Francisco 152.
- Balmes, Jaime Luciano 294.
- Baltazara, Francisca 80.
- Balzac, Jean Guez de XXVII, 74, 162, 228, 231, 232, 233, 236, 244n., 250, 250n., 251-252, 253, 253n., 254, 254n., 260, 269, 359.
- Bandello, Mateo 342.
- Banville, Teodoro de 169, 171, 226, 302.
- Baquijano y Carrillo, José XXIX, 293, 294.
- Baquilides 455.
- Bardi, Donato de Niccolo de Betto de (*Donatello*) 337.
- Barbier, Enrique Angulo, 198.
- Barbieri, Asenjo 86.
- Baretti, José Marco Antonio XXIII, 314, 324.
- Barrés, Mauricio XXII, XXX, 289, 300, 333, 342, 359, 386.
- Barrera, Cayetano de la 40.
- Barreto, Isabel 14.
- Barriónuevo, Gaspar de 102.
- Batsch, Augusto 413.
- Baudelaire, Carlos 244, 302.
- Bayle, Pedro 233, 234, 293.
- Beaumarchais, Pedro Agustín Carón de 323, 326, 400.
- Beaumont, Brianda de 63.
- Beccari, Agustín 24.
- Becerra, Domingo de 42.
- Bédier, Joseph 286.
- Beethoven, Luis van 459.

- Belaunde, Víctor Andrés VII, XV.
- Bellanger, León XXVII, 168.
- Belleau, Remigio 159, 169, 176, 184, 184n., 195, 195n., 197, 199.
- Bellegarde, Duque de (Alcipo) V. Saint-Lary, Roger
- Bellini, Vicente 356.
- Bello, Andrés 152, 273.
- Bembo, Pedro (Cardenal) 33, 188, 189.
- Benedictis, Gaetano de 336.
- Benedictis, Luisa de 335.
- Benoist, Eugenio XXX, 302.
- Benthan, Jeremias 293.
- Benvenuto Murrieta, Pedro Manuel VII.
- Bergier, Beltrán 192.
- Bergson, Enrique 297, 484.
- Bermúdez de la Torre, Pedro José XXIX, 11, 260, 260n., 292.
- Beón 503.
- Beristáin y Souza, José Mariano 44.
- Bernard, Claude 296.
- Bernis (Cardenal) Pierre de 200.
- Bernini, Juan 381.
- Bermond, Adolfo 363.
- Bernstorff, Augusto de 433.
- Bertaut, Juan 161, 197, 202, 246, 258.
- Bertaux, Emile 290.
- Berthelot, Marcelino 296.
- Bertrand, Aloysius 302.
- Bertrand, Luis 289.
- Betanzos, Juan de 43.
- Beti, Bernardo (*Pinturicchio*) 381.
- Bettinelli, 312.
- Beza, Teodoro de 181n., 200, 241.
- Billets, Mercy des 320.
- Bión de Esmirna 193, 195, 199, 201.
- Biran, Maine de 297.
- Biré, Edmond 298.
- Blamchemain, Juan Bautista Próspero 186n.
- Blondel, Maurice 297.
- Blücher, Príncipe de 422.
- Bobadilla (Posible apellido de *Amarilis*) XXXIX.
- Bocaccio, Juan XXXIII, 21, 22, 310, 347.
- Bocage, Madame du 324.
- Bodin 292.
- Bolieau Despreaux, Nicolás XXVI, 86, 162, 167, 171, 202, 202n., 204, 204n., 226, 246, 248-251, 254, 254n., 255, 257, 257n., 258n., 259-261, 264, 268, 292, 483-484.
- Boisrobert Francisco Le Metel de 231.
- Boissier, María Luis Gastón 198.
- Bolena, Ana 339-340.
- Bonald, Vizconde Luis de 293.
- Bonaparte, Napoleón 254, 263, 420, 423, 426.
- Bondoni, Angiolotti de (*Giotto*) 386.
- Bonilla, Alonso de XXXV, 40, 41.
- Bonilla, Adolfo 39.

- Borbón, Felipe de (Duque de Parma) 324.
- Borbón, Catalina de 220.
- Berdas-Demoulin 297.
- Borja y Aragón, Francisco de (Príncipe de Esquilache) XXXVII, XXXVIII, 60, 63, 90, 91, 93, 104, 105, 106, 113.
- Bornes, Gaspar de 240.
- Boscán Almagáver, Juan 122, 198.
- Bossuet, Jacobo Benigno 254, 260n., 273, 486.
- Botticelli, Sandro 341.
- Boucher, Francisco 399.
- Bourrienne, Abbé 205.
- Boutrox, Emilio 297, 434.
- Bouillón-Malherbe, señor de 206.
- Bourget, Pablo XXX, 302, 340, 343.
- Boutmy 294.
- Braganza, Teodosio de 107.
- Brantôme, Pedro de Bourdeilles señor de XXVIII, 284.
- Brentano, Betina 435n.
- Brighella 316.
- Brogniart, 296.
- Broncard 295.
- Brocense (seud.) 270.
- Bronte, César 358.
- Brontolón, Teodoro 324.
- Brooke, Rupert XXII, 333.
- Broschi Farinelli, Carlos 328.
- Brossete 254n.
- Brunetiére, Fernando XXVII, 173, 173n., 181n., 191, 195, 226n., 227, 227n., 486.
- Bruni, Antonio 255.
- Brunot, Fernando 227, 227n.
- Budé o Buddeo, Guillermo 176.
- Bueil, Honorato de (Marqués de Racán) XXVII, 162, 204, 204n., 207, 209, 209n., 221, 223, 231, 233, 235, 239, 241-242, 248-252, 258.
- Buffon 251.
- Burgos, Jerónima de 80.
- Burgos, Miguel de 69.
- Buonarroti, Miguel Angel 184, 339, 381, 382, 436, 459-460.
- Büscher 168.
- Buti, Lucrecia 344.
- Bussy, Rogelio Conde de 249.
- Buzy, Pedro 122n.
- Byron, Jorge Gordon (Lord) 31, 334, 341, 356, 359, 364, 406, 506.
- CABRERA de Córdoba, Luis 402.
- Cagliostro, José Bálamo, Conde 412.
- Calancha, Antonio de la 12, 41, 111.
- Calderón, Cristóbal 56.
- Calderón de la Barca, Pedro 48, 50, 51, 54, 77, 79, 83, 93, 102, 114, 256, 264, 314, 357, 428, 428n.
- Calderón, Rodrigo 94.
- Calderón y Vadillo, Juana 15.
- Calímaco 164, 193.
- Calino 454.

- Calvino, Juan 173, 240.
 Camoens, Luis Vaz de 13, 44.
 Campanella, Tomás 429.
 Campoamor, Ramón de 506.
 Campo-Alauje Conde de 506.
 Candini 319.
 Canaletto los 318.
 Cánova, Antonio 416.
 Cantillana, Conde de 91.
 Cantú, César XII.
 Capitán 279.
 Capmany, Antonio de 273n.
 Capuana, Luis 343.
 Caramuel 267.
Caravaggio. (V. Amerigri, Miguel Angel).
 Carbajal, Diego de 40.
 Carvajal, Mario 132.
 Carco 266.
 Cardoso, Fernando Isaac 100, 106.
 Carducci, Jossué 170, 338, 338n., 339, 341, 356, 373.
 Carlomagno 263, 284, 421, 513.
 Carlos II 264.
 Carlos III 329.
 Carlos IV 258.
 Carlos V 174, 184, 287, 459.
 Carlos VI 314.
 Carlos VIII 376.
 Carlos IX 171, 176, 182, 183, 190.
 Caro, Anibal 347.
 Caro, Miguel Antonio 270, 272, 273, 273n., 274.
 Carpio, Isabel del 53.
 Carpio, Miguel del 53, 56.
 Carvajal y Robles, Rodrigo XXXVIII, 40, 41, 105.
 Carrillo de Andrade, María Manuela 93.
 Casa Calderón, Condesa de 93.
 Casandra 222n.
 Cassa Messer, Giovanni della 42.
 Castelar, Emilio 156, 373.
 Castelvetro 256.
 Castellejo, 480.
 Castiglione, Condesa de 360.
 Castilla, 256.
 Castillo, María 92.
 Cástor 383.
 Castro, Adolfo de 59n., 113, 482.
 Castro, Américo 110, 110n.
 Castro y de la Cueva, Beltrán de 65.
 Castro, Juan Blas de 63.
 Castro Bolaños y Rivadeneyra, Fernando de 14.
 Castro (cura) 155.
 Castro, Guillén de 288, 290.
 Catalina de Borbón 218, 220.
 Cátulo 191, 193, 198, 337, 338, 407.
 Cauchi 296.
 Cauvet, 240.
 Cavalca 347.
 Cavallotti, Félix 358.
 Cawes 295.
 Cellini, Benvenuto 166, 339.
 Cento, Fernando 118n.
 Centurión Herrera, Enrique 388.
 Cerralbo, Marqués de (V. Pacheco Esteban)
 Cervantes Saavedra, Andrea de 14, 15.

- Cervantes Saavedra, Miguel de XIX, XXXI, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XLI, 3-44, 47, 51, 53, 55-57, 63, 66, 70-72, 74, 76-77, 79, 83, 102, 106, 114, 288, 395, 478, 503, 508.
 Cervantes, Juan de 9.
 César 272, 290.
 Cetina, Gutierre de 8.
 Cicerón 151, 184, 270, 272, 386, 473.
 Cisneros, (Cardenal) Francisco Jiménez de 184.
 Cisneros, Alonso de 57.
 Cisneros, Luis Jaime VII.
 Cisneros, Luis Benjamín 119.
 Claudel, Paul XXII, 244, 301, 333, 355.
 Claudiano 53, 193.
 Clemente XIII 324.
 Clemenceau, Jorge 238.
 Cocteau, Jean XXX, 300.
 Coigny, Mariscal de 320.
 Colonna, Ascanio (Cardenal) 32, 53.
 Colonna, Marco Antonio 32.
 Colomby, 231.
 Colunga, Pedro de 122n.
 Colletet, Guillermo 162, 186n., 248.
 Comella 324.
 Comte, Augusto 296.
 Conde, Claudio 61.
 Concini, Concino 215.
 Condé, Príncipe de V. Enrique I de Borbón, Duque de Eugrien, Príncipe de
 Condillac, Esteban de 293.
 Conti, Luis 219.
 Conti, Princesa de (V. Lorena, Luisa Margarita de)
 Contreras, Rodrigo de 87.
 Constand, Benjamín 400.
 Constantino 267.
 Cora 447.
 Córdova, María de 86.
 Córdova, Gonzalo de 102.
 Córdova Avendaño y Mendoza, Isabel de 40.
 Corneille, Pierre, XV, XXVIII, XXIX, 77, 162, 227, 227n., 251, 253, 253n., 254, 256, 257, 257n., 258n., 259-260, 265, 288, 292, 314, 322, 459, 481, 486, 495, 515.
 Coriolis, Magdalena de 211.
 Corneille (los) 288, 314.
 Cornelio 164.
 Cortés, Alonso 113.
 Corregio (V. Allegri, Antonio)
 Cossé-Brissac, Diana de 200.
 Cotarelo, Emilio XXXV, 15, 97, 97n., 113, 328.
 Courier, Pablo Luis 271, 274.
 Cousin, Víctor 32, 296, 424.
 Crámer, Juan Andrés 417.
 Crebillón, Próspero 314.
 Créatin, Guillermo 175.
 Crisóstomos, los 164.
 Crispi, Francisco 354, 358.
 Croce, Benedetto, 31, 356, 356n., 367, 367n.
 Cruz, Ramón de la XXIII, 56, 322, 328, 329.
 Cueva de Garoza, Juan de la 56.
 Cuevas S. J., Mariano 44.
 Cuervo, Rufino 270, 273.
 Curie, María 296.

- Cusa, Nicolás de (Cardenal) 129.
 Cuvier, Jorge 296.
- CHAIDE, Malón de 124.
 Champaña, Felipe de 251.
 Champaña, Teobaldo, conde de 165.
 Chapelain, Jean 255, 256, 258n., 300.
 Charcot, Juan M. 296.
 Charrón, 233.
 Chartier, Alain 166.
 Chateaubriand, Francisco Renato, Vizconde de XXIX, 33, 156, 184, 198, 228, 244, 253-254, 293, 300, 334, 346, 359, 373, 400-401, 406, 409, 427.
 Chatillón (Cardenal) 192.
 Chaudrier, Juana de 174.
 Chaulieu, 249.
 Chavannes, Puvis de 291.
 Chávez, Rodrigo de 8.
 Chénier, Andrés 167n., 168, 177n., 193, 212, 216-219, 222-223, 409, 416.
 Chenier, José María 327.
 Chennevieres, M. de 212n.,
 Chevalier, Michel 294.
 Chiabrera, Cabriello XXIII, 190n., 311, 313.
 Chiari, Pedro de (abate) XXIII, 324, 325.
 Chrétien, Florent 181n., 199.
- DACIER, Ana Lefevre de 249n.
 D'Aguesseau 293.
 D'Andilly 233, 233n.
 Danao 461.
 Danés, Pedro 176.
 D'Angenes, 182.
 D'Annunzio, Gabriel XVI, XX, XXI, XXII, XXVI, 184, 194, 310, 331-3389, 407.
 D'Annunzio, Dono Mingo 336.
 D'Argental, Carlos V. Ferriol, Carlos Agustín de (Conde)
 D'Aumont, Antonio duque de 325.
 Darwin, Carlos 296, 434.
 Dávalos de Solier, Isabel 11.
 Dávalos Solier y Niño de Valenzuela, Elvira 9.
 Dávalos de Ribera, Juan XXXV, 8—11, 39.
 Dávalos, Juan 39.
 Dávalos y Figueroa, Diego 40, 201n., 212.
 Dávila y Guzmán, Enrique 58.
 Dávila, Pedro (Marqués de las Navas) 58, 107n.
 Dávila, Alonso 92, 109n.
 Debussy, Claudio XX.
 Del Bene, Benito 171.
 Delaunay, Juan 291.
 Delgado, Honorio F. VII.
 Delicado, Francisco 477.
 Delmira XXIV, 324.
 De Maistre, José 293.
 Demeter XIII, 447, 449, 452, —454.
 Demóstenes XII, 512.
 Denoth, Ricardo 208.

- De Broglie, Jacobo Víctor Alberto 207n., 209, 235, 296, 434.
- De Brosses, Carlos 172.
- Descartes, Renato 254, 156, 259, 296, 297.
- Deschamps, Eustaquio 170.
- Desportes, Philippe XXVII, 163, 197, 199, 200, 201-204, 227n., 246, 249, 251.
- Diamante, Juan Bautista 482.
- Diana 385.
- Díaz, Diego XXXVII, 69.
- Diderot, Dionisio XXIX, 292, 322.
- Dieulafoy, José María Armando 290.
- Digny, Señor de 208.
- Dinemandy, Juan (Juan Dorat ó Doriat) 176, 184, 122n.
- Dioclesiano 267, 381.
- Diógenes XIV.
- Dionisos XIII, 369, 443, 447, 449, 453—454, 456.
- Dión Crisóstomo 500, 503.
- Donatello (V. Bardi, Donato di Niccolo de Beto de)
- Dorchain, Augusto 268.
- D'Orbigny, Alcibiades 296.
- Doria, Fray Nicolás 124, 130.
- Dostoiewsky, Fedor 345.
- Doumic, Renato 302.
- Dozy, Ramiro 284.
- Drake, Francis XXXVIII, 61, 65.
- Du Bartas, Guillermo Salustio, (Señor de) 172, 184, 200, 210.
- Du Bellay, (Cardenal) 192, 198.
- Du Bellay, Joaquín XXVII, 21, 159, 166n., 169-171, 175-178, 184, 198—199, 269—269n. 271, 273, 274n.
- Du Bellay, Guillermo 175.
- Du Boy, Charles 300.
- Du Chatelet, Marquesa 323.
- Duchi, Claudio 175.
- Du Dezert, Desdevises 290.
- Duguit XXIX, 294.
- Du Maine, (V. Person, Luis Francisco).
- Dumont, Julio 489.
- Du Perrier, Francisco 224, 236.
- Du Perron, Abraham Jacinto Anquetil 187.
- Du Petit Thouars, Abel Aubert 291.
- Duran, Agustín 112.
- Durero, Alberto 405.
- Du Vair, Guillermo 219, 233, 233n., 252.
- ECKERMAN, Juan Pedro 418n., 420n., 422n., 423n., 424n., 425n., 426n., 427n., 430n., 432n., 433n.
- Eguren, José María 4.
- Einstein, Albert 424.
- Elda, Conde de (V. Rios Córdova y Angulo, Alonso Estacio, de los Conde de Fernán Núñez)
- Electra 355n., 362.
- Elena 435, 453, 460.
- Elio Arístides 500.
- Emesa, Eleodoro de 501, 503.
- Encélado 217.

- Encina, Juan de la 22, 34, 62, 79.
- Eneas 384.
- Enrique I de Borbón (Duque de Eugrien, Príncipe de Condé) 218, 223, 485.
- Enrique II 170, 176, 177, 178, 209.
- Enrique III 185, 186, 186n., 192n., 200-202, 213-214, 216.
- Enrique IV 181n., 200-201, 210, 214, 215, 218-219, 221, 225, 229, 235, 237, 240, 286-287.
- Enrique VIII 184.
- Enriquez de Ribera, Catalina 63, 64.
- Entrambasaguas, Joaquín de XXXVII, 84n., 113.
- Epicuro 436.
- Erasmus 43.
- Ercilla, Alonso de 38, 43, 66.
- Epernón (V. Nogaret de la Vallette Duque de Epernón, Juan Luis de)
- Eros Fanés 455.
- Escalígero, Julio César 256.
- Escipión el Africano 386.
- Escopeliano 500.
- Escouchard-Lebrun 190, 223.
- Esmein, Juan Pablo Hipólito Manuel XXIX, 294.
- Spinel, Vicente 13, 56, 76-77, 79, 84, 501.
- Espinosa Medrano, Juan 300, 397.
- Espinosa y Rueda, Margarita de 82.
- Espinoza, Isabel de 89.
- Espronceda, José 506, 509.
- Esquilo XIII, 188, 459, 460, 463-464, 466, 473-474.
- Esquilache, Príncipe de (V. Borja y Aragón, Francisco de)
- Estacino 453.
- Estacio 222.
- Esteban, Enrique 192n., 194, 270, 270n.
- Estébanez Calderón, Serafín 507.
- Estensícoro 455.
- Estrada 81, 88.
- Estrada, Alonso de XXXVI, 13.
- Euforión de Calcis 164, 266.
- Euristeo (Rey de Micenas) 217.
- Eurípides XIII, 411, 459, 467, 471, 473.
- Exímeneo 314.
- FAETONTE 217, 221.
- Faguet, Emilio XXVII, 170n., 192n., 195n., 201, 201n., 22, 298.
- Falcao, Cristóbal 22.
- Farinelli, Arturo 319.
- Farrere, Claude 298.
- Farnesio, Isabel 321, 328.
- Fauriel, Claudio 112.
- Fausto 335, 407, 432.
- Favorino de Arles 164.
- Federico I de Prusia 402, 412.
- Federico II 397, 420.
- Felipe II 20, 59, 63, 69, 103n., 184, 237, 287, 289, 402.
- Felipe III 69, 473.
- Felipe IV 93, 225, 474, 478.
- Felipe V 313, 321, 328.

- Fenelón 193, 244, 260, 273,
Feria, Duque de (V. Suárez de
Figueroa, Lorenzo)
293.
- Fernández de Alarcón, Cristo-
balina 92.
- Fernández de Cabrera, Luis
Jerónimo 69.
- Fernández de Castro, Pedro
(V. Conde de Lemos)
- Fernández de Córdova, Luis
V. Sessa, VI Duque de)
- Fernández de Córdova, Gon-
zalo (V. Sessa, V. Duque
de)
- Fernández de Pineda, Rodrigo
XXXV, 13.
- Fernando V 313.
- Fernando VI 328.
- Fernando VII 503.
- Ferraris, Miguel 43.
- Ferrero Rebagliati, Raúl VII.
- Ferriol, Carlos Agustín de
(Conde Carlos D'Argental)
326.
- Feuillée Luis (padre) XXIX,
292.
- Feyjoó, Fray Benito Jerónimo
328.
- Ficino, Marsilio 127.
- Fidias 455, 466.
- Fielding, Henry XIX, 429.
- Figueroa de Ovando, Constan-
za 15.
- Figueroa, Francisco de 31.
- Figueroa, Cristóbal de 49, 84.
- Filicaica XXIII, 311.
- Firdusi Abul Casem Mansur
428.
- Flamma, Rogerio 358.
- Flaubert, Gustavo de 187, 244,
341, 346, 429.
- Flaubert, Homais 417.
- Fleury, Claudio XXIX, 292.
- Florián, Juan P.C. XXIX, 43,
288, 292.
- Flores, Antonio 557.
- Flores del Carpio, Francisca 49.
- Floro (Seu. de Gabriel D'An-
nunzio) 337.
- Fontaine, Carlos 178.
- Fontenelle, Bernardo de 238,
258-259, 261, 293.
- Fouché Debosc, José 230, 290,
413.
- Fouqué F. Nicolás 426.
- Fouquieres, Becq de 212n.
- Fournier, Carlos 195, 429.
- Forner, Juan Pablo 257, 325.
- Fort, Pablo 268.
- Fortia, Pablo de (Señor de Pi-
les) 240.
- Fouillée, Alfredo 296.
- France, Anatole XXX, 299,
342.
- Francisco I 166, 174-177, 184,
206.
- Franz, Juan de 462.
- Franklin, Benjamín 151.
- Fron 326.
- Frézier, XXIX, 292.
- Frínicos 463.
- Froissart, Juan 165.
- Fuente, Vicente de la 54n.
- Feuerbach, 412.

- GADARA, Meleagro 337.
 Gail, Juan B. 195n.
 Galiani, Celestino (abate) 316-317, 324.
 Galieno, Publis Licinio 209.
 Galileo, Galilei 126.
 Galilai, Leonor 216.
 Gallardo, Juan 184n., 187.
 Gálvez, José XV.
 Gálvez de Montalvo, Luis XXXIX, 23, 26, 31.
 Gallese, María de (Duquesa) 341.
 Ganimedes 217.
 Garasse, Francisco S.J. 233.
 Garbaglia, 337.
 García, Agustín 15.
 García Calderón, Francisco XI, 6.
 García Calderón, Ventura XV.
 García de Castro, Lope 12, 14.
 García Cruz, Joaquín 113.
 García Herrero, 84n.
 Garcés, Enrique XXXV, 13, 39, 43, 44.
 Garcilaso de la Vega 21, 25, 122, 174, 177, 270, 271, 408.
 Garcilaso de la Vega, Inca 4, 33, 292.
 Garibaldi, José 356.
 Garnier, Carlos 169, 171n., 174n., 287.
 Gasca, Pedro de la 8.
 Gassendi, Pedro 100, 232.
 Gaudry, Juan Alberto 296.
 Gautier, Teófilo 226, 247, 289, 298, 480.
 Geoffroy Saint-Hilaire Esteban 434.
 George, Stefan XXII, 334, 355, 436.
 Gerardo P. 124.
 Gerebrardo 74.
 Gheon, Henri 301.
 Getino, P. 131.
 Gide, André XXX, 299, 299n., 358, 400.
 Gil, Enrique 73.
 Gil, Polo XXXIV, 23, 25, 38, 248.
 Giolitti, Juan 364.
 Giotto (V. Bondoni, Angiolotti di)
 Godeau, Antonio (obispo) 237.
 Goldsmith, Oliverio XIX, 429.
 Gomberville 231.
 Goethe, Wolfgang Johann XV, XVII, XVIII, XIX, XXV, XXXIII, 334, 341, 347-348, 356-357, 363, 376, 377, 393-436, 460, 465.
 Goettling, Carlos Guillermo 413.
 Goldoni, Carlos XXII, XXIII, 307-330.
 Gómez, Arias Dávila 87, 88.
 Gómez Ocerín 113.
 Gómez de Alvarado 87.
 Gómez de Sandoval y Rojas, Francisco de (Duque de Lerma) 86, 86n.
 Gómez Tello, Hernán XXXIX, 88.
 Gómez Pereira 100.
 Goncourt (los) 373.
 Góngora, Luis de 24, 31, 51, 65, 82-83, 86, 93-94, 113, 119, 184, 246-247, 255, 266.
 González, Andrés 69.

- González de Salas 84.
 Gonzalez Palencia, Angel 113.
 Gonzalez Prada, Manuel 298.
 Gorce, Pedro de la (padre) 280.
 Gornáz (Padre de Jimena) 483.
 Gournay, Jars de XXVI, 162, 206, 243-245, 271.
 Goudinel, Claudio 193.
 Goujon, Jean 174.
 Gozzi, Carlos (Conde) 325.
 Gracián, Baltazar 233, 261.
 Graffigny, Madame de (Francisca D'Isembourg D'Happoncourt) XXIV, 323, 324.
 Gragal, Gaspar de 124.
 Granelleschi, Gaspar 324.
 Granelleschi, Carlos 325.
 Granja, Conde de la 111, 260n.
 Granvela, Antonio de la 59.
 Grammont, Maurice 168.
 Gregorovius, Fernando 376.
 Grevin, Jacques 175, 181n., 199.
 Grillparzer, Francisco XXXVII, 112, 436.
 Grimaldi, Juan 329.
 Groebedinkel, Pablo 168.
 Grotthus, Sara de 426n.
 Guardi, Francisco 318.
 Guardo, Juana de 78.
 Guerini, Juan Bautista 25, 313, 315, 503.
 Guevara, Fray Antonio de 252, 287.
 Guevara, Fray Juan de 124.
 Guerín, Carlos 244.
 Guerrini, Olindo (Stechetti Lorenzo) 338.
 Guillén de Castro 62, 93, 256, 482.
 Guisa, Francisco (Duque de) 237.
 Guisa, Enrique (Duque de) 192, 215.
 Guizot, Guillermo XXIX, 258n., 289, 293, 294, 425.
 Gutierre de Carbajal 41.
 Gutierrez Tello 87.
 Gutierrez de Quintanilla, Emilio XXXII, 6.
 Guyau, Juan María 436.
 Guzmán, Juan de 270.
 HABEL, Cristian Federico 110.
 Hachette, Luis Cristóbal 173n.
 Haeckel, Ernesto 434.
 Hafiz, Schems Eddin Mohammed 428.
 Halle, Adán de la 164.
 Hamen, Van der José de 109n.
 Hardy, Alejandro 256, 287, 481.
 Hawkins, Juan 65.
 Héctor 453, 512.
 Hegel, Jorge 401, 428, 497, 514.
 Heine, Enrique 436, 506, 507.
 Heleodoro XV.
 Heliogábalo 339.
 Hera 452.
 Heráclito 263.
 Hércules 211, 221, 340.
 Hérder, Juan Gotfried 397-398, 402, 414, 418.
 Heredia, José María 356.

- Hermann, Godofredo 426.
 Hernández de Ayala, Roque, 81, 82.
 Hernández Girón Francisco 87.
 Herodes Atico 500.
 Herodias 339.
 Herodoto 165, 192n., 457, 466.
 Herrera, Bartolomé 293, 294.
 Herrera, Fernando de 38, 177, 217, 270.
 Herrero y Sánchez, José Joaquín 113.
 Heroet 188.
 Hervás, Gerardo 257.
 Hesiodo 453.
 Hierón 455.
 Hindenburg, Pablo de 238.
 Hiparco 455.
 Hipólita 512.
 Hojeda, Fray Diego de XXXVII, 78, 105.
 Holderlin, Juan Cristián Federico 436.
 Holland, Lord (V. Vassall, Enrique Ricardo Fox)
 Homero XIII, 6, 43, 114, 183, 188, 193, 398, 408, 450-451, 453-455, 458, 462.
 Horacio XVII, 53, 192, 193n., 194, 194n., 202, 223, 230, 230n., 231, 248, 271-272, 315, 337-338, 386, 396, 420, 474, 497.
 Hoyos Osores, Guillermo VII.
 Humberto (rey) 337.
 Humbolt, Alejandro de 413, 422, 422n., 436.
 Humbolt, Guillermo de 415, 436.
 Humiston, C.C. XXIV, XXV, XXVII, 158n., 168n., 169n., 173, 195.
 Hurtado de Mendoza, Diego 32, 36, 501.
 Hurtado de Mendoza, Pedro 110, 110n.
 Huysmans, Jous Karl 301.
 IBICOS 455.
 Iberico Rodriguez, Mariano VII.
 Ibnel-Athiri 284.
 Icaza, Francisco A. de 52, 52n., 113.
 Ictino 466.
 Irarrázabal, Alfredo 152.
 Iriarte, Juan de 273.
 Iriarte, Tomás de 273.
 Irisarri, Antonio José de 273.
 Is, Señor de 212.
 Isabel, la Católica 126, 505.
 Isabel de Borbón 227.
 Iseo 500.
 Isasaga y Zavala, Pedro 88.
 Isidro, San 86, 93.
 Iveteaux, Vauquelin des 210n.
 Ixión 269.
 JACOB, Max 301, 302.
 Jacobi, Juan Jorge 397, 402, 434.
 Jacobo V 175.
 Jamyn, Amadis 185.
 Jannequín, Clemente 193.

- Jauregui, 94, 97.
 Jaurés, Juan 299.
 Jeans, James 134.
 Jenofonte XXV, 503.
 Jerjes, 462.
 Jerónimo de San José, Fray 273, 281.
 Jhonson, Ben 514.
 Jimena 483.
 Jiménez Borja, José VII, XLI, 118, 119, 120, 121, 121n.
 Jiménez de la Espada, Santiago XXXV.
 Jiménez de Quezada, Gonzalo XXIV, 324.
 Jodelle, Esteban 176, 178, 184, 199, 256.
 Joinville, Juan Sireple XXV, 165.
 Jouffroy de Abbáns, Claudio Francisco 425.
 Jovellanos, Gaspar Melchor de 257, 270, 293, 310, 329.
 Joyeuse, Ana Duque de 201.
 Joyeuse los 244.
 Juana Inés, Sor 93.
 Juan de Austria 32, 217.
 Juan de los Angeles, Fray 124, 127, 430.
 Juan Segundo 193.
 Julio II 184.
 Julio César 316, 383.
 Juliano 164.
 Jullian, Camile 280.
 Juvenal 222.
 KANT, Manuel 238, 268, 434.
 Klettemberg, Susana Catalina de 430, 430n.
 Klinger, Maximiliano 398, 419.
 Klopstock, Federico XVIII, XIX, 397, 400, 415n., 417.
 Kotzbue, Augusto de 417.
 Kraft, 420.
 Krantz, Emilio 260, 260n.
 Kropotkine, Pedro Alexiéovich 141.
 Krostrowitzky, Guillaume Apollinaire 301.
 LABAÑA, Juan Bautista 57.
 Labé, Luisa 173.
 La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de XXXV, XXXVII, 87, 113.
 Laboulaye, Eduardo Renato Lefebvre de 294.
 La Boétie, Esteban de 162, 197, 199.
 La Bruyere, Juan de 192n., 250, 250n., 258.
 Lacordaire, Juan Bautista Enrique Domingo 303.
 Lachelier 297, 434.
 Ladrón de Guevara, Luis 92.
 La Fontaine, Juan de 227, 246, 249, 258, 259.
 La Frasnaye, Vauquelin de 249.
 Lafuente, Modesto 507.
 La Fuente, Marqués de (V. Teves, Gaspar de)
 La Garde, Señor de 242.
 La Harpe, Juan Francisco de 257n., 327.
 Lainez, Diego 483.
 Lamarck, Juan B. 295.
 Lamartine, Alfonso de XXIX, 33, 35, 58, 74, 153, 203, 253,

- 258n., 334, 340, 354, 355,
359, 400, 430.
- La Mothe-Le Vayer 271.
- Landázuri Ricketts, Juan VII.
- Langey, Guillermo de 176.
- Lara, Eufrasia de 88.
- La Ramée, Pedro (Ramus) 271.
- Larra, Mariano José de XV,
152, 505-509.
- La Rochefoucauld, 255.
- Lascaris, Jano 176.
- Lasarte, Floristán de 109.
- Lassere, 302.
- Lastarria, José Victorino 152.
- La Taille, 172, 174.
- La Tour-du-Pin Chambly, Mar-
qués de 295.
- Le Bon, Felipe 296.
- Le Brun, Carlos 251.
- Lecomte de Lisle, Carlos 298,
342, 416.
- Ledesma, Alonso 255, 479.
- Lee Bertrand T., XXXV, 41-
43, 69n., 106n., 109, 109n.
- L'Hermite, Tristan 236.
- Leibnitz, Gottfried Guillermo
297, 433.
- Leiva, Alonso de 38, 61.
- Lemaire des Belges 170, 171,
175, 190.
- Lemck, 488.
- Lemos, Conde de V. Fernán-
dez de Castro, (Pedro)
- Lenz, Rodolfo 398.
- León Barandiarán, José VII.
- León Pinelo, Antonio de 105,
111.
- León Pinelo, José de 105, 111.
- León el Hebreo (V. Judas
Abarbanel)
- León X 218, 469.
- León XIII 351.
- Lescot, (canónigo) 195.
- Lesdiguières, Condestabla de
228.
- Leonard, Irving XXIV.
- Leopardi, Giacomo 130, 337-
338, 346, 416, 506.
- Le Play Federico 295.
- Leroy-Beaulieu, Pablo XXIX,
294, 295.
- Lerma, Duque de (V. Gómez
de Sandoval y Rojas, Fran-
cisco de)
- Leroux, Pierre 151.
- Le Sage, Alano Renato XXVIII,
258, 288, 501.
- Le Seur, Eustaquio 251.
- Lessing, Gotthold, Efraim 397,
417.
- Le Vayer, 236.
- L'Hospital, Miguel de 178,
274n.
- Liancourt, duque de 247.
- Licofrón 266.
- Licurgo 454.
- Lindau, Pablo Barón de 419.
- Linguet, Simón Nicolás Enri-
que 293.
- Linos 447.
- Lippi, Filippo 337.
- Lista, Alberto 112, 257.
- Liszt, Franz 385.
- Littré, Emilio 164, 273-274.
- Loges, Madama de 232-233.
- Lohmann Villena, Guillermo
VII, XXIV, XXXV.
- Lofrasso, Antonio 23.
- Loayza Castilla y Bazán, Usen-
da de 41.

- Longhi (los) 316.
 Longo, Ellesbio XV, 501, 503.
 Lope, Alberto 69.
 Lope de Vega (V. Vega Carpio, Lope Félix de)
 López de Mendoza, Iñigo (Marqués de Santillana) 416.
 López de Aguilar, Francisco 71n., 84.
 Lorena, Claudio 35, 138, 182, 192, 236, 333, 408.
 Lorena, Luisa Margarita (Princesa de Conti) 215, 217, 219, 236, 237.
 Lorain, Jean 360.
 Loti, Pierre 335.
 Lozada y Puga, Cristóbal 308n.
 Lucano 256, 481.
 Luciano de Samosata XIV, 169, 478, 499, 501, 506.
 Lucilio 271.
 Lucrecio XVII, 191-192, 196, 274n., 344, 386, 436.
 Lúculo 383.
 Luden, Enrique, 426n.
 Luis de Granada, Fray 246.
 Luis de León, Fray 38, 43, 124-125, 202, 249, 465, 479.
 Luis XII, 206.
 Luis XIII, XXVII, 162, 206, 215, 221, 225, 231, 241, 251, 263.
 Luis XIV, XXVII, 162, 251, 257, 263, 288, 298, 312, 329, 405, 452.
 Luis XV 325.
 Luis XVI 141, 317, 327, 329.
 Luis XVIII 228, 376.
 Luján Micaela XXXVII, 56, 59, 70, 74, 76, 78, 81, 82.
 Luján, Panfilo de 72.
 Lutero, Martín 432.
 Luynes, Carlos d'Albert, duque de 216.
 Luzán, Ignacio de 328.
 MABLY, Gabriel Bonnot d' 154.
 Mac Gregor S.J. Felipe E., VII.
 Machado y Ruiz, Antonio 113.
 Medelín 302.
 Maffei, Escipión 313, 316.
 Maidrón 291.
 Magny, Oliverio de 161, 173, 184, 199.
 Malebranche, Nicolás de 297.
 Malherbe, Francisco de XXIV, XXVI, XXVII, 158n., 167-168, 170, 172-173, 190, 201, 204, 251, 254, 256, 258, 260-261, 264, 268-275.
 Malherbe, Jordana 236.
 Malherbe, Marco Antonio de 239.
 Malherbe, Eleazar 211.
 Malherbe, Guillermo 206-207.
 Mal-Lara, Juan de 270.
 Mallarmé, Stephane 266, 300.
 Malpica, Marqués de (V. Ribera, Francisco de)
 Maluenda, Carlos de 292.
 Manrique, Jorge 53.
 Manrique de Lara, Jerónimo 53-54.
 Manrique, Luisa (V. Nájera, V. Duquesa de)

- Mans, Pelleter du 177n.
 Mantegna, Andrés 386.
 Manuel Angel 80.
 Manzoni, Alejandro XXXVII,
 Maquiavelo, Nicolás 316.
 Marcial 105, 190, 192, 337.
 Margarita de Valois 178,
 198n., 200, 231, 349.
 Mans, Pelletier du 177n.
 271, 339, 399, 430.
 Margarita de Navarra 171.
 Mariana, Juan de 84.
 Marino XXXIII, 228, 229, 247,
 254, 310, 311, 314.
 María Magdalena 363, 432.
 María Teresa (Emperatriz)
 314.
 María Estuardo 55, 103n., 175,
 182.
 Marmontel, Juan Francisco
 XXIX, 172, 258n., 292-293,
 322-325, 327.
 Marot, Clement XXV, 166,
 170, 172, 175-76, 178, 188,
 190, 192, 227, 246, 250.
 Márquez Torres, 42.
 Martel, Carlos 284.
 Martial, René 280.
 Martínez, Santiago 12.
 Martínez de la Rosa, Fran-
 cisco 112, 271, 508-509.
 Martínez de Ribera, Alonso 12.
 Martínez de Ribera, Diego 12,
 39.
 Martínez de Recalde, Juan 60,
 61.
 Martínez Ruis, José (*Azorin*)
 68, 110.
 Martinenche, M. Ernesto 139,
 290.
 Martinón, Juan XXVII, 168,
 169n.
 Marullo, 184.
 Marini, Juan Bautista 24.
 Maritain, Jacques 297.
 Masias, Fray Juan 131.
 Mayorga, Luis de 69.
 Maurras, Charles XXX, 175,
 268, 302.
 Maucroix, Francisco de 248-
 249.
 Massis, XXX, 284, 302-303.
 Masson, Juan 289.
 Maupassant, Guy de 343.
 Maura, Antonio 7.
 Mauriac, Francois 300.
 Maynard, Francisco de XXVII,
 164, 231, 249.
 Mazo Martínez del, Juan Bau-
 tista 68.
 Médicis, Lorenzo de 341.
 Médicis, Catalina de 190, 218.
 Médicis, María de 215, 235,
 237.
 Medina, Pedro de 63.
 Medina, Francisco de 38, 176.
 Medina, José Toribio XXXV,
 9-11, 39-40, 113.
 Medinasidonia, Duque de (V.
 Pérez, Alonso)
 Medinilla, Baltazar Eliseo de
 84.
 Mefistófeles 335, 431-433.
 Mejía, Diego 42.
 Meléndez y Quintana 310.
 Ménage, Gil 222n., 233-234,
 234n., 252.
 Mendaña de Neira, Alvaro 14.
 Mande Obispo de 235.
 Méndez, Miguel 41.

- Medrano, Sebastián Francisco 100.
- Menandro 316.
- Mendilaharsu, Julio Raúl 133.
- Mendiburu 293.
- Mendoza, Antonio de 83.
- Mendoza, Francisco de 38.
- Mendoza, Diego de 37-38.
- Mendoza, Lucas de 105.
- Mendoza y Luna, Juan de (Marqués de Montesclaros) XXXVII, 63, 69, 104, 105.
- Mendoza, Fray Lucas de XXXVIII.
- Mendoza, Mencía de 63-64.
- Mendoza, Pedro de 130.
- Menéndez Pelayo, Marcelino XXXIII, XXXV, XXXVII, 39-40, 73n., 78, 86-87, 113, 252.
- Mesonero Romanos, Ramón de 507.
- Methymne, Arión de 456.
- Merimée, Ernesto 288, 290, 342, 418.
- Metastasio XXIII, 24, 310, 313-315, 318-19, 321-322, 326, 328.
- Meulan-Guizot, Paulina de 258n.
- Meyer, Conrado 437.
- Michelet, Julio 156, 226, 226n.
- Michelozzo 337.
- Mignar 251.
- Mignor 432.
- Miguel Angel (V. Buonarroti, Miguel Angel)
- Milton, Juan 21, 209, 324, 397.
- Mill, Stuart 294.
- Milosz, 266.
- Millé Jiménez XXXVIII, 86, 113.
- Minmervo 454.
- Minerva 407, 463.
- Minino, Duque de* (seud. Gabriel D'Annunzio)
- Miñano, 507.
- Mira de Amescua, Antonio 79, 83, 93, 256, 288.
- Mirandola, Pico de la 328.
- Miro-Quesada Sosa, Aurelio V, VII, XLI, 113n.
- Miro-Quesada, Oscar XV.
- Mirra 339.
- Moirá 452.
- Moland, L. XXVII, 167.
- Moliere* (Juan Bautista Poquelin) XXVIII, XXIX, 95, 236, 246, 256, 259, 288, 292, 231, 323, 482, 489, 496.
- Molina, Tirso de 8, 79, 114, 288, 321, 508.
- Moltke 238.
- Monchesnay, Jacobo Losmede 246, 254, 257n.
- Montaigne, Miguel de 166, 166n., 184, 184n., 192n., 199, 199n., 205-206, 243-244, 244n., 250, 252-253, 286.
- Montalbán, Juan Pérez de 51, 59, 77, 79, 83, 93, 97, 99, 100n., 110, 111, 207.
- Montembeuf, Bergier de 179.
- Montemayor, Jorge de XXXIV, 20-23, 26, 38, 43, 63, 249, 503.
- Montenevoso, Príncipe de 367.
- Monterrey, Conde de (V. Zúñiga y Acevedo Gaspar de)
- Montes de Oca, Pedro 13-14.

- Montesinos López, Eduardo 113.
- Montfalcon, Juan B. 195n.
- Montmorency-Conde Carlota de 218-219, 247.
- Montpensier, Luis de Borbón Duque de 220.
- Montherlant, Henri de 300.
- Montesquieu, Carlos de Secondant, Barón de 293, 323.
- Montesquión-Fezensac 359.
- Montt, Manuel 152.
- Monti, Angel 410.
- Montoto y Rautenstranch, Luis 113.
- Mora, Conde de (V. Rojas Escobar, Francisco de)
- Morales, Antonio 109n.
- Morales, Jacinta de 106.
- Morales, Pedro de 106.
- Moratin, Leandro Fernández de XXIII, 185, 257, 310, 318, 324-326, 328, 330, 416.
- Moréas, Juan 268, 300.
- Morel-Fatio 254n., 290.
- Morel, Juan 274n.
- Moreto y Cabaña, Agustín 79.
- Morini-Comby 295.
- Moore, Tomás 428.
- Moritz, Carlos Felipe 420.
- Morillo, Ana 92.
- Mosco 199, 409, 503.
- Mozambique, Luis de 65.
- Mugaburu, José de 111, 111n.
- Mun, Alberto de 295.
- Muñoz, Hernando 54.
- Muratori, Domingo Marie 312.
- Muret, Marco Antonio 176, 178, 270.
- Muret, Mauricio 358, 358n.
- Murillo, Bartolomé Estebán 68.
- Musset, Alfredo de 246, 246n., 248.
- Mussolini, Benito 367.
- Muti, Elena 376.
- Nacienceno (V. San Gregorio Nacienceno)
- Najera, Duquesa de (V. Manrique, Luisa)
- Namaciano, Rutilio 103.
- Napoleón, (V. Bonaparte Napoleón)
- Nassarre, Blas 112.
- Navagero, Andrés 198.
- Nebrija, Antonio 273.
- Nencioni, Enrique 341, 341n., 346, 374.
- Negrete 100.
- Némesis 452.
- Néstor 512.
- Nerón 339, 386.
- Neuman 416.
- Nevares Santoyo, Marta de XXXIX, 57, 81-83, 86, 88-89, 94-95, 97.
- Nevares, Leonor de (V. Estrada, Leonor de)
- Nicolás II 141.
- Nicolai 417.
- Nieburhr, Bertoldo Jorge 426n.
- Nietzche, Federico XII, 348, 356, 361, 369, 401, 412, 418, 431, 436, 458.
- Nikeles 500.
- Nizart 298.
- Noailles, Pablo, Duque de 293.

- Noailles, María Victoria Sofía, Madame de XXII, XXX, 300, 333.
- Nogaret de La Valette, Juan Luis de (Duque de Eperón) 216.
- Nolhac 198.
- Nono 266.
- Núñez, Cristóbal 86.
- O, Cristóbal de la 105.
- Obregón, Bernardino de 52.
- Olavide, Pablo de XXIX, 43, 292.
- Olivares Conde-Duque de 93, 97, 254, 478 .
- Olivares Butrón 40.
- Ollé-Laprune 297.
- Onufria (monja) 336.
- Orleans, Carlos, Duque de 166, 170, 175, 193, 237, 248, 329.
- Orleans, Felipe 292.
- Ondériz, Ambrosio 57.
- Oña, Pedro de XXXVII, 14, 16, 105, 110.
- Orosco, Rodrigo de XXXVIII, 96n.
- Ortiz, Luis 80.
- Orsini, Isabel 339.
- Ossian, XIX, 400.
- Osorio, Elena 56, 59-60, 81.
- Osuna, Pedro, Duque de 64, 66, 478.
- Ovando, Nicolás 14.
- Ovidio 53, 118, 222, 274n., 337, 339.
- PABLO III 380.
- Pacheco, Estebán (Marqués de Cerralbo) 93.
- Pancho Fierro 107.
- Pacheco Vélez, César V, VII.
- Padilla, Fray Pedro de 13, 66.
- Palma, Ricardo XXXI, XXXVIII, XL, 15, 86, 92, 107.
- Palmerio, Francisco 74.
- Pan 449.
- Pantaleón 316.
- Paravicino, Fray Hortensio 253.
- Pardo, Manuel 294.
- Pardo y Aliaga, Felipe XL, 108, 119-120.
- Paredes, Pablo 57.
- Parini, José XXIII, 310, 318.
- Partenio de Nicea 164, 195.
- Parténope 408.
- Pasavanti, Jacobo 347.
- Pascal, Blas 244, 255, 295, 297, 480.
- Pascoli, Juan 339, 363.
- Pasifae 339.
- Pasquier, Esteban 163, 178n., 197, 199, 211, 233, 245, 245n., 252.
- Pasteur, Luis 296.
- Pastrana, Duque de 76.
- Patras, Lucio de 500.
- Patru, Oliverio 164, 248.
- Paz Soldán y Unanue, Pedro (V. *Arona Juan de*)
- Pedrarias (Arias Dávila, Pedro) 87.
- Pedro el Cruel, Rey de Inglaterra 287.
- Pelisson, Juan 255.

- Pellicer, Fernando 69, 80, 110.
 Pentadio 267.
 Peñalosa, XXXIX, 88.
 Peralta, Juan de 132.
 Peralta, Pedro de XXIX, 260, 292.
 Peiresc, Nicolás Claudio Fabri de 215, 219, 232, 233n.
 Pereda, José María 508.
 Pereda, Antonio de 68.
 Pérez, Pastor XXXVII, 113.
 Pérez, Antonio 287.
 Pérez, Alonso (Duque de Midinasidonia) 60.
 Pérez, Alonso 23.
 Pérez de Hita 20.
 Pérez de Robles, Francisco 69.
 Pérez Galdós, Benito (Galdós) 508.
 Person, Luis Francisco (Du Maine) 232.
 Pericles XIII, XIV, 396, 443, 464, 467, 469-470, 474.
 Perrault, Carlos 245-246, 257n., 258, 258n., 259.
 Perrault, Claudio 258.
 Perrenot de Granvela, Francisco 59-60.
 Petrarca XXXV, 13, 44, 165, 167, 188-189, 198, 199n., 222, 310, 312, 241, 368, 465.
 Petronio 84.
 Picado, Alonso XXXV, 12, 40.
 Picado, Antonio XXXV, 12, 40.
 Pignatelli, Mariana 314.
 Píndaro 169, 186, 188, 222, 223, 301, 455, 474.
 Pinedo 69.
 Pincio el 383.
 Pigmalión 407.
Pinturicchio (V. Beti, Bernardo)
 Piña, Juan 82.
 Pio (V. San) 103n., 183.
 Pio VI 375.
 Pitillas, Jorge 257.
 Pisístrato 450, 455.
 Pissis, Pedro José Amado 296.
 Pizarro, Francisco XXXV, 10, 12, 14, 40, 43, 113, 388.
 Pizo, Mártir 85.
 Planck, Max 434.
 Planten-Hallermünde 428.
 Platón 127, 410-411, 429, 451, 462.
 Plantegenet, 295.
 Plinio el joven 252, 386.
 Plotino 128, 297.
 Plutarco 151, 164.
 Plutón 480.
 Poe, Edgar Allan 266.
 Poincaré, Enrique 296-297.
 Polemón 500.
 Pognac, Cardenal de 293.
 Policiano, Angel Ambrogini 25, 311, 313, 315, 339, 341.
 Polícrates 455.
 Pompadour, Madame (Juana Antonia Poisson)
 Polibio 263.
 Pólux 383.
 Polínice 462.
 Pope, 257.
 Porchat 426n.
 Porfirio 128, 267.
 Porres, Gaspar de XXXVIII, 60, 62, 106.
 Porras, Matias de XXXVIII, 90-91, 105-106.

- Primaticcio, Francisco 166.
 Pradier-Foderé XXIX, 294.
 Prevost, D'Exiles (abate) 324.
 Proclo 166.
 Proust, Marcel XXX, 299.
 Prost, Mauricio 340.
 Propercio 193, 407, 479.
 Prudencio 209.
 Puebla, Conde de la 85.
 Puente Candamo, José Agustín de la VII.
 Puig, Tomás 64.

QUEVEDO y Villegas, Francis-
co de XV, 50-51, 70-71, 76-
77, 82-83, 89, 97, 246, 253,
255, 261, 290, 477, 480, 501,
509.
 Quintana, Manuel José 99,
 256, 310.
 Quirós 62.
 Quinault 204, 227, 227n., 256,
 258, 314-315.
 Quinto Fabio 238.
 Quintiliano 272, 500.

RABELAIS 175, 187, 191-192,
490, 501.
 Racan, Marqués de (V. Hono-
 rato de Bueil)
 Racine, Juan 86, 193, 227,
 227n., 238, 259, 265, 292,
 314, 465, 515.
 Radiguet, Max 291.
 Rafael 25, 339, 436.
 Rafal, Marqués de 113.
 Rambouillet, Marquesa de 212,
 229, 231.
 Ramírez de Arellano, Gil 85.
 Ramírez de Arellano, Luis 85.
 Ramírez de Arellano, Juan 85.
 Ramírez Gastón F., Germán
 VII.
 Ramus (V. La Ramée, Pedro)
 Rapín, Nicolás 245, 249.
 Ravailiac, Juan Francisco 215,
 225.
 Ravaisson 297.
 Raynal, David 154, 293.
 Regnar, Juan Francisco 258.
 Regnier, Henri de XXI, 268,
 300, 333, 341, 348, 359.
 Regnier, Mathurin 162, 245-
 246, 246n., 247, 249, 257.
 Remausat, Conde de 425.
 Remy Belleau 21.
 Renan, Ernesto XXIX, 244,
 296, 427, 434, 436.
 Renato de Anjeo 506.
 Reni, Guido 25.
 Rengifo 267.
 Rennert XXXVIII.
 Renouvier, Carlos B. 297.
 Retz, Pablo de Gondy, Carde-
 nal de 255, 485.
 Reyes, Alfonso 113.
 Rezabal y Ugarte José 112.
 Rimbaud, Arturo 302.
 Ribera y Bravo de Lagunas,
 Sancho de XXXV, 10-12,
 39, 44.

- Ribera, Francisco de (V. Malpica Marqués de)
- Ribera, Sancho de 39-40.
- Ribera, Alonso de 9.
- Ribera, Nicolás de (el mozo) XXXV, 10, 12, 39.
- Ribera, Nicolás de (el viejo) XXXV, 9-10, 39-41.
- Ricio 74.
- Ribeiro, Bernaldim de XXXIII, 21, 23.
- Richardson, Samuel XIX, 323, 429.
- Richelieu, Armando Juan du Plessis Duque de, (Cardenal) 173, 183, 216, 221, 231, 233-235, 239, 241, 251, 256, 300, 482-483, 485.
- Ritchter, Juan Pablo 417, 428, 490.
- Rienzo, Nicolás de 363.
- Rinuccini, Octavio 313.
- Ríos Córdova y Angulo, Alonso Estacio (Conde de Elda) 38.
- Rioja, Francisco de 51n., 93, 96, 184.
- Ríos, Blanca de los 102.
- Rioza, Liñán de 57.
- Ripalta, Jordán 347.
- Rivadavia, Bernardino 153.
- Rivas, José Ramirez de Saavedra, Duque de 73, 399.
- Rivarsol 327.
- Riquelme, Alonso 43.
- Rivera, Juan de (Obispo de Santa Cruz) 39.
- Robbia, Andre della 337.
- Rodríguez de León, Juan XXXVIII, 105.
- Rodríguez, Marín Francisco 64n., 113.
- Rodembach 348.
- Rodrigo el Conquistador 301.
- Rogers, Paul Patrick 308n., 309-310, 314, 325-326, 329-330.
- Rohan Cardenal de 412.
- Rojas Escobar, (Conde de Mora) Francisco de 84.
- Rojas, Ricardo 150.
- Rolland, Romain XXX, 299, 429.
- Romero, Mariana 80.
- Ronsard, Luis de 173, 176.
- Ronsard, Pierre XXIX, XXV, XXVI, XXVII, 21, 158n., 159, 166-188, 190n., 191, 191n., 192, 192n., 194-195, 195n., 196n., 197-198, 202-203, 205, 217, 222, 222n., 225, 241, 243, 246, 248, 250, 253, 256, 265, 268-275.
- Rosas, Juan Manuel de 153-154.
- Rosenbauer, A. 168.
- Rosicler, Luis 53, 60.
- Rosny, Marqués de (Sully) 201, 210.
- Rousseau, Juan Bautista 225.
- Rousseau, Juan Jacobo XIX, 54, 141, 151, 154, 244, 251, 265, 293, 314, 319, 323, 397, 399, 400, 407, 414, 427, 442.
- Rossi, Juan B. dei (El Rosso) 166, 318.
- Rostand, Edmundo 512 .
- Rotrou, Juan XXVIII, 227, 227n., 288.

- Royer-Collard, Pedro Pablo 293.
 Rubens, Pedro Pablo 138, 218, 232.
 Rueda, Lope de 43, 56.
 Ruisebroquio, Juan de 129.
 Ruiz de Alarcón, Juan 106.
 Ruiz S.J., Juan 52.
 Ruiz, Juan (Archipreste de Hita) 477.
 Ruiz, Bernardo 69.
- SAND, Jorge 231.
 Sadoletto 189.
 Safo, 337, 350, 454.
 Saint-Amant 201, 232.
 Saint-Beuve, Carlos Agustín XXVII, 167, 167n., 169-170, 178n., 181n., 186n., 189n., 194-195n., 200, 204, 222, 233n., 244n., 251-253, 254n., 272, 298, 425, 431, 436.
 Saint-Cyran 225, 233.
 Saint-Gelais, Mellin 166, 172, 178, 192.
 Saiut-Gelais, Octaviano 166.
 Saint-Hilaire, Geoffroy 294.
 Saint-Lary, Roger (Duque de Bellegarde) 214-215, 220, 221, 231, 249.
 Saint-Maure, Benito de 190.
 Saint-Simon 226.
 Saint-Sorlin, Desmarests 245.
 Saint Pierre, Bernardino de 43, 503.
 Sainz Rodríguez, Pedro 113.
 Salandra 365.
 Salcedo Villandrando, Juan de 13.
 Salcedo, Lucía de 80-81, 83.
 Saldaña, (Cardenal de Toledo) 94.
 Saldaña, Conde de (V. Sandoval, Diego de)
 Salas, José Hipólito 152.
 Salas Barbadillo 83.
 Salomé 339.
 Salustio 383.
 Salvi, Nicolás 374.
 Samain 139, 268, 341, 348.
 Sanabria, Gabriel de XXXVIII, 105.
 San Agustín 345.
 San Cirilo, Fr. Martín 78.
 San Felipe Neri 430, 432.
 San Francisco de Sales 201, 203, 254.
 San Francisco de Paula 376.
 San Gregorio Nacianceno 252.
 San Juan 350.
 San Irineo de Esmirna 164.
 San José 113.
 San Juan 350.
 San Juan Crisóstomo 69, 252.
 San Juan de la Cruz XLI, 117-132.
 San Pablo 364, 416.
 San Pedro 363.
 San Pedro Pascual (Obispo) 126.
 San Pio V 103n., 181, 319.
 Sannazaro, Diego de XXXIII, 21-23, 31, 33, 63.
 Sánchez, Alonso 54n.
 Sandoval, Diego de (Conde de Saldaña) 76.
 Sancho 483.

- Santa Catalina de Sena 347.
 Santa Teresa de Jesús 130, 246, 430.
 Santa Teresa de Lisieux 131
 Santa María Egipciaca 432.
 Santa Cruz, Marqués de 97.
 Santibañez, María de 89.
 Santibañez, Margarita de 89.
 Santillán y Suárez de Figueroa, Leonor 10.
 Santillana, Marqués de (V. López de Mendoza Iñigo)
 Santo Tomás de Aquino 128.
 Santo Domingo de Guzmán 127.
 Santoyo de Nevares, Juan 82.
 Sardinha, Antonio 23 .
 Sardón, Victoriano 512.
 Sarmiento de Carbajal, Diego 40.
 Sarmiento, Domingo Faustino 146-157.
 Sarrasin 162, 251-252, 258.
 Sarria, Juan de 41.
 Savigny, Federico Carlos de 154.
 Savy-López 33.
 Scève, Maurice XXV, 172, 188.
 Scoth, Anibal 328.
 Scott, Walter 74, 359, 399, 509.
 Schack, Adolfo Federico Conde de XXXVII, 112.
 Schelandre 287.
 Schelling, Federico Guillermo José 410, 418, 436.
 Schevill, Rodolfo 41.
 Schiller, Federico XIX, 357, 363, 395, 398, 402, 413-415, 417, 418, 418n., 436.
 Schlegel, Guillermo de 255, 485.
 Schleirmacher, Ernesto 410.
 Schneidewin, Federico Guillermo 462.
 Schopenhauer, Arturo 130, 194, 347, 411, 436.
 Shakespeare, William XV, XIX, XXXVII, 6, 52, 72, 94, 188, 298, 357, 395, 397, 399, 443, 459-460, 495, 511-515.
 Shaw, Bernard 402.
 Shelley, Perey Bysse 341, 358, 368.
 Scudery Srta. de 32, 219, 229, 253n.
 Sedaine 292, 326.
 Segundo, Juan 191.
 Segantine 356.
 Segura, Manuel Ascencio XL, 108.
 Séneca 222, 256, 271, 443, 478, 441-482, 500.
 Sernc, Miguel de la XXXIX, 87-88.
 Sessa, V Duque de (Gonzalo Fernández de Córdoba) 35, 64n., 82-83, 86n. 94.
 Sessa, VI Duque de (Luis Fernández de Córdoba, Conde de Cabra) 35, 64n., 75-76, 79-80, 82, 97, 100-101.
 Signorelli, Pietro 328.
 Séve (lionesa) 170.
 Sevigne, Oliva Virole de 198.
 Sforza-Cesarini (los) 386.
 Sheridan, Ricardo 359.
 Sibilet, Tomás 176.
 Sisione 457.
 Sidney 21, 25.

- Siete Iglesias, Marqués de 86.
 Sila 238.
 Silva y Mendoza, Francisco de 76.
 Silva, Juan de 38.
 Simias 267.
 Simón, Jules 296.
 Simónides 455, 466.
 Sixto V 103n.
 Siropto 490.
 Sócrates 231n., 468.
 Sófocles XII, XIII, 314, 410, 436, 455, 459, 464, 466, 473-475.
 Soissons, Conde de 220.
 Solimán 285.
 Solis, Antonio de 271.
 Solón 454.
 Solórzano y Pereyra, Juan de XXXVIII, 105.
Sostene, Conde de (Seud. Gabriel D'Annunzio) 341.
 Sotomayor, Alonso de XXXVIII, 65.
 Sotomayor, Gonzalo de 13.
 Southey, Roberto 428.
 Spengler, Osvald 426.
 Spencer, Edmundo 25.
 Spencer, Gualterio Baldwin 434, 465.
 Sperata 432.
 Sperelli de Ugenta, Andrés 344, 375.
 Sthendal 343, 373.
 Steimbach, Ervin 398.
 Stein, Baronesa de 412.
 Sterne, Laurencio XIX, 400, 429.
 Stolberg, Cristian 403.
 Stolberg, Federico 404, 417.
 Strowski, XXVII, 203, 203n.
 Suardo, Juana de XXXVIII, 92n.
 Suárez de Figueroa, Cristóbal 71n., 83-85.
 Suárez de Figueroa, Lorenzo (Duque de Feria) 76.
 Suárez, Bartolomé 69.
 Suetonio 316.
 Suidas 501.
 Surgeres, Elena de 189.
 Suso, Enrique 131.
 Sulamita V. Montmorency-Condé, Carlota de.
 Susarión 457.
 Swendenborg 433n.
 Swift, Jonatan 501, 507.
 Swinburne, Algermon 341.
 Sully (V. Rosny, Marqués de)
- TACITO, 363.
 Taine Hipólito XXIX, 198, 258n., 296, 373, 382, 434, 436.
 Talleyrand - Perigord, Carlos Mauricio de 228, 413.
 Tamayo de Vargas, 84.
 Tansillo de Nola, Luis 201, 212.
 Tarafa, Francisco 74.
 Tárrega, Francisco Agustín 62.
 Tasso, Torcuato XXXVI, 25, 31, 73-74, 76, 166, 184, 187, 313, 324, 406.
 Tassoni, 255.
 Teognis 454.
 Temístocles 443.

- Teobaldo 167.
 Téllez Girón, Pedro 64.
 Tello de Bobadilla, Isabel 88.
 Tello de Contreras, Rodrigo 88.
 Tello de Lara, Juan XXXIX, 87.
 Tello de Sotomayor, Juan XXXIX, 84, 88.
 Temple, Ella Dumber VII.
 Tennyson, Alfredo 401.
 Tenorio y Villalta, Cristóbal 97.
 Teócrito XII, 21, 164, 195, 201, 264, 409, 503.
 Terencio 43, 316, 323, 417.
 Teseo 512.
 Tespis 457.
 Teves, Gaspar de 97.
 Thierry, Agustín 191.
 Thyard, Pontus de 176, 197, 199.
 Tibulo 193, 198, 338, 407.
 Ticknor, XXXVII, 112.
 Tiépolo, Giovanni Bautista 318.
 Timoneda 43.
 Tirteo 454.
 Tito Livio 216, 240, 271, 481, 484.
 Tour d'Auvergne, Enrique de la (Duque de Bouillón) 216, 223.
 Touvant 31.
 Toro Sra. 152.
 Tocqueville, Carlos Alejo Cle-rel de 294.
 Toledo, Diego de 63.
 Tolstoy, Leo 141, 344, 427.
 Tomillo 113.
 Torantos, Plácido de 102.
 Torres Rámila, Pedro de 65, 84.
 Torres Naharro 43, 79.
 Trager, Ernesto 168.
 Tribaldos de Toledo, Luis 84.
 Trillo, Antonio de 64.
 Troilo 512.
 Torre, Francisco de la 479.
 Torres Aguirre, (impresor) 394.
 Turnebio 184.
 Tudor, María 298.
 UBEDA, Mora de 125.
 Ulises 452-453, 512.
 Urfe Honorato d' 21, 31-32, 249, 503.
 Urbina y Alderete, Isabel de 60, 64.
 Usátegui, Luis de XXXVII, 96, 96n., 101.
 Usátegui, Gregorio de 96.
 Usátegui, Blas de 96.
 Usátegui, Luis Antonio de XXXVIII, 96n.
 VACA, Jusepa 76.
 Valbuena, Bernardo de 70.
 Varese, Ricardo 118n.
 Valcárcel, Julián 97.
 Valcárcel, Carlos Daniel, 438.
 Valdés, Juan de 270, 273-274.
 Valdivieso, José de 79, 100.
 Valencia, Pedro de 86.
 Valera, Juan 270, 506.

- Valéry, Paul XXX, 266, 300-301, 436.
- Valladares, Antonio XXIV.
- Valle Inclán, Ramón Ma. de XXII, 334, 341, 348, 358.
- Valverde, Fray Vicente de 43.
- Van Dick, Antonio 386.
- Vanucci Andrés (del Sarto) 166.
- Vargas, Luis de 63.
- Vargas Carbajal y Dávalos de Ribera, Diego de 41.
- Vargas Ugarte S. J., Rubén VII, XXXV.
- Vasall, Enrique Ricardo Fox 112.
- Vásquez, Mateo 31, 35.
- Vargas Ponce 272-273.
- Vásquez S. J., Pedro 52.
- Vaugelas, Claudio Faure de 162, 244, 251, 254, 272-274.
- Vega, Feliciano de (hija de Lope de Vega) XXXVIII, 78, 96, 96n., 100.
- Vega, Feliz de (padre de Lope) 49, 56.
- Vega, Carlos de (hijo de Lope) 78.
- Vega Jacinta de (Hija de Lope) 69.
- Vega Carpio, Félix Lope de XXXIII, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXI X, XL, 4, 7, 25, 31, 38, 40, 42, 45-115, 156, 166, 188, 202, 207, 255-256, 288, 334, 350-351, 459, 481.
- Vega, Antonia Clara de VII, 95, 97.
- Vega (Alferez, hermano de Lope) 61.
- Vega Marcela (hija de Lope) 78, 81, 86, 95, 99, 101.
- Vega, Lopito (hijo de Lope) 78, 82, 97.
- Velade y San Román, Marqués de 76, 93.
- Velasco, Jerónima de 92, 106.
- Velásquez, Diego 68.
- Velásquez, Jerónimo 56, 60, 106.
- Vélez de Guevara, Luis 76, 83.
- Vélez de Santander, Luis 84.
- Venus 217.
- Verdi, Guisepe 356.
- Verdun (Presidente del Parlamento de París) 223, 236.
- Verga, Juan 343.
- Vergara, Luis de 100, 105.
- Verhaeren, Emilio 139, 266.
- Verlaine, Paul XXXVII, 73, 345, 445, 350.
- Veuillot, Luis 298.
- Vesta, Virginio 369.
- Viau, Teófilo de 162, 233, 247, 250.
- Vinci, Leonardo de 166, 436.
- Visconti, Primi 257n.
- Vicente, Gil 22.
- Vico, Juan Bautista 312.
- Victor Hugo XIX, XXIX, 78, 156, 167, 178, 238, 267, 274, 288, 297, 334, 337, 341, 346, 355-357, 361, 395, 399, 428, 347n., 358, 358n.
- Villagómez, Pedro de 110.
- Villamediana, Conde de 84.
- Villanueva de Valdueva, Marqués de 102.

- Villarroel, Gaspar de 107, 110, 110n., 111.
 Villars-Branças 201.
 Villeroy 184, 192.
 Villeharduin XXV, 165.
 Villemain XIV, 425, 499, 508.
 Virgilio 21, 53, 190, 191, 199n., 221-223, 274n., 337, 339, 384, 386, 406, 409, 465.
 Virués, Cristóbal de 31.
 Vivanco, Manuel Ignacio de 15.
 Vives, Luis 271.
 Vogüe, Vizconde de 354, 366.
 Voiture, Vicente 162, 251, 254, 254n., 258-259, 261.
 Volney, Constantino 293.
 Voltaire, (Francisco María Aruet) XIX, XXIX, 94, 153-154, 190, 219, 233, 257, 257n., 258n., 273, 292, 314, 323, 326-327, 395, 417, 430, 485, 509.
 Voss, Juan Enrique 415n.
 Vossler, Karl XXXVII, 73, 106, 106n.
- WAGNER, Max Leopoldo 263, 347, 400.
 Wagner, Ricardo 314, 434.
 Wagner de Reyna, Alberto VII.
 Wagney 197.
 Watteau, Antonio 399.
 Weber, Alfredo 261.
 Weimar, Duque de 402, 411, 421.
- Wellington 424.
 Werther 335, 344, 400-401, 403, 506.
 Whitman, Walt 266.
 Wieland, Cristóbal Martín 403, 417.
 Wilde, Oscar 360.
 Winckelmann, Juan Joaquín 407-408, 465.
 Wurtemberg, Duque de 320.
- YAMBULO XIV, 500.
 Young, Eduardo XIX, 400.
 Yulo 384.
- XAMI 428.
- ZALDUMBIDE, Gonzalo XXI, 343, 345-347, 358.
 Zárate, Andrés de 166.
 Zayas, María de 92.
 Zeno, Apóstolo XXIII, 313, 315-316, 318.
 Zúñiga y Acevedo, Gaspar de (Conde de Monterrey) 104.
 Zeus 447, 499, 452-453, 461.
 Zurbaran Francisco de 68.
 Zorrilla, José 73, 77.
 Zweig, Stephan XXXVII, 97n.

INDICE GENERAL

<i>Prólogo</i> , por Aurelio Miró-Quesada Sosa	IX
--	----

LITERATURA ESPAÑOLA

E HISPANOAMERICANA

I—Cervantes	3
II—La Galatea	17
III—Lope de Vega	45
IV—San Juan de la Cruz	117
V—Sobre la poesía de Mendilaharsu	133
VI—Domingo Faustino Sarmiento	147

LITERATURA FRANCESA

VII—Estudios de Literatura Francesa 161

1—La Literatura Francesa antigua, comparada con la griega clásica.— Otras influencias de la Edad Media y el Renacimiento, en fondo y versificación (163); — 2—Pedro de Ronsard. Su vida y obras (173); — 3—Influjos italianos, latinos y helénicos en la poesía de la Pléyade.— Preludio de romanticismo (188); — 4—Discípulos de Ronsard (Du Bellay, Baif, Belleau, Pontus de Thyard, Magny, Pasquier, La Boétie, etc).— Sucesores desiguales (Desportes y Juan Bertaut) (197); — 5—Malherbe, su antítesis. Su biografía.— Empobrecimiento del lirismo (205); — 6—Agrido significado poético y moral de Malherbe (227); — 7—Su vigorosa vejez.— Desengaños finales y muerte (238); — 8—Efectos de la reacción malherbiana.— Los refractarios (la Gournay, Mathurin, Régnier, Viau, Colletet y Patru) (243); — 9—El Marqués de Rocan y Maynard (248); — 10—Estilo y lírica en los reinados de Luis XIII y principios de Luis XIV (Balzac, Vaugelas, Sarrasin, Corneille, Bolleau, etc.) (251); — 11—Ciclos en la historia política y estética.— Siglos de oro y decadencias (261); — 12—La cuestión de la lengua en Ronsard y en Malherbe (268).

VIII—La influencia francesa 277

LITERATURA ITALIANA

IX—Goldoni y su influencia en España	307
X—D'Annunzio	331
XI—Roma en el Arte de D'Annunzio	371

LITERATURA ALEMANA

XII—Goethe	393
------------------	-----

APENDICE

XIII—Ejercicios Universitarios:

El significado social de la tragedia griega (439);
 Sófocles (473); — Quevedo (477); — Cor-
 neille (481); — Análisis de lo cómico y lo
 humorístico (487); Poesía dramática (493);
 La novela en el período Bizantino (499); —
 Larra (505); — Los anacronismos en el teatro
 Shakespeare (511).

Indice onomástico	517
Indice general	549

Este tomo III de las obras Completas de Don José de la Riva-Agüero y Osma se terminó de imprimir el 25 de Octubre, vigésimo aniversario de su muerte, festividad de los Santos Crisanto y Daría, del año del Señor de mil novecientos sesenta y cuatro, en los Talleres Gráficos P. L. Villanueva, en Lima, calle Yauli 1440-50.

LAUS DEO

VII—*Estudios de Historia Peruana: La Emancipación y la República.* Prólogo de José A. de la Puente Candamo.

VIII—*Estudios de Genealogía Peruana.*

IX—*Paisajes Peruanos.* Estudio Preliminar de Raúl Porras Barrenechea.

X—*Por la Verdad, la Tradición y la Patria.* Prólogo de Pedro M. Benvenuto Murrieta.

XI—*Ensayos Jurídicos y Filosóficos.*

XII—*Escritos Políticos*

XIII—*Discursos Académicos.*

XIV—*Epistolario.*

XV—*Epistolario.*

XVI—*Diario e Impresiones de Viaje.*

XVII—*Antología de estudios sobre Riva-Agüero y su obra.*

XVIII—*Indices.*

