

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



"SHAKESPEARE - CERVANTES"

M. 12/120



FILOSOFIA
Y LETRAS

MARIA SUAREZ FERNANDEZ de ALCOCER.

México, 1956.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DOS CARTAS-PROLOGO

—I—

Mi Señor Don Quijote:

Bien quisiera, en las altas horas de este nocha invernal en que pongo comienzo a esta misiva, escribiros con una pluma de las alas de Polymnia, por la que corriesen en llanto enternecido las estrellas, para copiar en el mar de vuestra benevolencia, los motivos de mucho abolen-go, en que es forzoso fincar las graves razones que sostienen, non sólo esta carta de muger, sinon el pediros vuestra ilustre venia para seguir el polvo de diamantes de vuestros pasos por los caminos del mundo, a la breve distancia de casi cuatro siglos et acogerme a vos, a vuestro singular ingenio et jamás igualada nobleza; et no teniendo razones que aducir en tan alto atrevimiento, fablo con las vuestras, et, escudada en el consagrado baluarte de vuestra luminosa facundia, seguiros los pasos tan de cerca que al saturar mi espíritu del vuestro, el esplendor de vuestro ingenio, vista con fulgores la desnudez de mi maltrecha inteligencia, et vuestro claro enxiemplo, sostén de mis esfuerzos et desvelos, sustente en mi espíritu el brío que lleve a buen suceso mis propósitos. Porque bien quisiera, como aquella blanca figura, que al tomar su lira de marfil entre las manos, los osos, los tigres et los leones, se allegaban et la acariciaban et le lamian los pies; los sátiros salían de la selva para danzar en su alrededor; los árboles parecían agigantados et podía creerse que las rocas, enternecidas descendían de lo alto de las montañas, al encantamiento de sus dulces acentos, ca él no cantaba sinon la grandeza de los dioses, la virtud de los héroes et la sabiduría de los que prefieren la gloria del bien a los placeres. (1).

Porque como a vos, la vida me ha nutrido de esperanzas (2); ca de tantas et tantas vanidades "sólo me queda la de no tener ninguna"

(1).—Fénelon.—"Télémaque". Pág. 17.—Garnier Frères. París, 1851.

(2).—Unamuno, Miguel de.—"Vida de Don Quijote y Sancho".—Pág. 27.

(1); et si en vos, "el deseo de gloria fué el resorte de acción, porque así armonizaba con las necesidades de vuestro tiempo" (2), en el mío, me basta abreviar en el vuestro enxiemplo. Et por asomarme a los mares de sabiduría de una infinidad de ingenios, de todo lo que aquí os digo nada me pertenece, lo cual no tengo reparo en descubriello ante vos porque en achaques como éstos, sólo vos podríais desconsiderallo, ca los vuestros libros de caballerías, levantados en inmenso pórtico de sombras dexaron en claro los vastos campos de Montiel, et también abrieron un sendero de luz hacia la cultura de veinte siglos, precedida de la de otros muchos, et el camino trazado por Rocinante se ramificó igual que una telaraña luminosa sobre todo el universo espiritual.

Desde aquel pórtico levantado sobre los caminos de Rocinante et de la Edad Media, de la Edad Antigua et de la Moderna, os contemplo sin dexar de mirar los presentes días. En otras ocasiones traspaso el majestuoso umbral et os observo, ya en vuestro triunfo, ya en vuestras caídas, siempre en vuestra nobleza, que comprueba la de aquel sabio encantador, progenitor de vuestro raro ingenio.

Alienta los míos empeños la voz del Cid Campeador animando a Minaya: "A osados corred, que por miedo no dexades nada" (3); et una pléyade de sabios, de maestros et de artistas me acompaña en presencia o en espíritu; ellos cuentan mis caídas; pero la luz de sus almas, surtidores de diamantes et de estrellas, abiertos en irisados abanicos o en cascadas musicales de incomparable pedrería entre el sol y yo, me sostienen con la fuerza de sus luces: Nobles et grandes espíritus en sus diversas líneas et magníficas proporciones; todos amigos vuestros, a quienes con muy grant talente dedico mi descomunal aventura, así como de manera la más cordial, al ilustre maestro de Literatura Cervantina, Licenciado don Erasmo Castellanos Quinto, en la muy Noble Universidad Nacional Autónoma de México, jamás dignamente ponderado por su incomparable virtud et profunda erudición, et a las apasionantes luces del inmortal ingenio et sabio encantador que os dió vida imperecedera, Miquel de Cervantes Saavedra. Et así como vos et Iñigo de Loyola (4), fundador de la milicia de Cristo, que en muchas ocasiones de descalabro,

(1).—Sócrates.

(2).—Unamuno, Miguel de.—Op. Cit. Pág. 28.

(3).—Anónimo. (Poema del Cid.—Pág. 48 Texto antiguo, preparado por D. Ramón Menéndez Pidal.—Prosificación de Alfonso Reyes.—Espasa Calpe. Buenos Aires. 6ª edición, 1943.

(4).—Unamuno, Miguel de.—Op. Cit. Pág. 33.

dexástedes correr la vuestra suerte al arbitrio de vuestras nobles caballerías, en el celeste pegaso del Ideal dexo volar la mía, entre los mares de inmensa bondad et sabiduría que os he mostrado, en que se retratan los soles infinitos de vuestras ganancias largas, espirituales, de vuestra virtud, guía et sostén de la ventura universal.

Perdonad, mi Señor Don Quijote, que por el único achaque de nutrirme de Ideal, mezcle en todas veces mi vida con la vuestra. Tanto creo en el valor del esfuerzo, que siento mi corazón convertido en Cid Campeador; et tanto creo en el idealismo como potencia generadora et regeneradora, que siento mi espíritu convertido en Quijote. Si éste mi sueño echara raigambre en el corazón de todo mi amado México, ésto colmaría mis deseos y moriría como vos lo hicístedes, ca vos, Señor mío, sabedes muy bien que la norma de un pueblo puede normar a un continente, et tal vez a un mundo que tanto lo necesita, porque "el Ideal como la Cruz, non es para golpear, sinon para tenerlo en alto. (1).

¿Et cómo, Señor mío, podría yo arremeter la fezaña de seguiros por los caminos del mundo, si tuviera el don de razonar? Conténteme, como voz, con "juzgar verdad lo que sólo es hermosura" (2) Et ansí mismo, con la seguridad de que de todo lo que hay aquí, fecho et dicho, sólo me pertenece dignamentè el anhelo de vivir entre obras de espíritu fermosos, que forman sobre la humanidad un dosel fortificado con estrellas.

Agora, es llegado el momeno de establecer las diferencias entre mi espíritu y el vuestro, porque no siento el llamado de Trapisonda, ni anhelo desfacer entuertos, sinon pasar mis noches de claro en claro, asomada al dintel de las obras inmortales, cuya noble belleza eleva et purifica el corazón humano.

¿Para qué, mi Señor, avría de servir a una débil muger el vano intento de pretender alcanzar la gloria, si non fuese por el dulce camino de servir et amar a Dios?

Et cuánto me sé para mí que "de temer es ser aplaudido y envidiado" (3). Non os ocultaré, mi Señor, que al querer brillantar mis armas recuerdo las vuestras, sin poder deciros "que el orin de la paz gastado avía" (4), pues si bien quisiera escribiros con plumas de las alas de las

(1).—Maeztu, Ramiro de.—"Don Quijote, Don Juan y La Celestina".—VII, Pág. 74.

(2).—Unamuno, Miguel de.—Op. Cit. Pág. 28.

(3).—Esquilo.—"Agamenón".—Pág. 149.—Ed. U. N. de México, 1921.

(4).—Camoens.—Os Lusíadas. Cap. IV, Pág. 22.

Musas, sólo tengo el Pegaso luminoso del Ensueño, para volar a conquistallas.

Non cambiaré de nombres como vos, por razones de mucho abolen-go, ni buscaré a nadie más que a vos para consagrar mis pensamientos, ya que la vuestra hidalguía havrá de obligaros non sólo a escuchallos sinon a defendellos, ya con el morrión simple de vuestras armas, ya con la celada de finísima de encaje de vuestra orfebre fantasía.

Et en esta noche de invierno en que las estrellas aletean como un enxambre de abejas luminosas libando en el azul corazón de la sombra, dexo volar mi pensamiento al arbitrio de mi corcel de Ensueño, por los senderos rutilantes de astros, que ha dexado en el corazón de los siglos el lirico paso de Rocinante... las leyes de la caballeridad et de la justicia, que habedes fecho cumplir, me protexerán con la proyección de vuestras luces, et a la sombra del Ideal frustrado, en que espexades a la Humanidad entera, silenciaré el rodar de una lágrima, al parecer intrascendente, pero cuya caída cumple una misión divina: En Atenas, cerebro del mundo, "a Sócrates declararon culpable 281 votos contra 287. Si hubiesen cambiado de lugar dos votos nada más, hubiese sido absuelto. Pero no convenia, al que elevó tan alto la dignidad del hombre rebajarse a los medios empleados por los acusadores vulgares para conquistar a sus jueces" "Ochenta jueces a quienes sublevó tanto orgullo, se unieron a los doscientos ochenta y uno y votaron la muerte de Sócrates" (1) Et es justo, et noble que en este año de gracia de mil nuevecientos cuarenta et siete en que se celebra el Quarto Centenario del natalicio de aquel ingenioso hidalgo llamado Miguel de Cervantes Saavedra, una lágrima de muger se anticipe a lavar de toda injusticia, aquella frente deifica en donde brotátedes, mi Señor Don Quijote, como la flor más pura et perfecta del Humanismo.

Acorredme Señor mio, ca nada de lo que aquí os escribo avrá de lastimar el oído ideal de Dulcinea, cuyo agravio no os busco, et menos el que os reprochare con riguroso afinamiento, porque mis modestas pretensiones tan bien de vos conocidas, quedarán magníficamente colmadas con perderme en la nube de oro levantada por el paso de Rocinante.

La mano de la vida ha tornado una página en su libro de Eternidad: Es pasado ya el tiempo en que, mientras el hombre luchaba con las fieras, la muger armónicamente sentada sobre el arco iris, en mitad

(1).—Historia Universal.—Duruy. Tomo IV, Pág. 205. Madrid, 1910.

del cielo, peinaba la cascada de oro de su rubia cabellera... Et va hacia vos mi primera alabanza, por aquel vuestro don de ennoblecerlo todo —aun lo vil— et ponerlo todo al raz de vuestra frente para de allí subillo a la altura de los soles, como lo hicistedes con aquellas dos mugeres, de quienes fuistedes tan bien servido. Tan loable virtud es la que aquí demostrástedes et tan digna de ser imitada en el presente siglo, que si voces llenas de ternura surgieran de todo labio exaltando el ángel que duerme en cada corazón humano et adormeciendo la bestia, amable et fácil sería la existencia; et en este achaque, conducides al pensamiento como un río fasta el mar del Divino Amor, a cuya ribera surge Maria de Magdala, ungiendo de nardos los pies del Divino Redentor et enjugándolos con su ardorosa cabellera (1), ca la vuestra palabra, mi Señor Don Quijote, fué música de nido, amor de amores, suave mano que roza la frente de la Humanidad, limpiándola de injusticia et de crueldad... ¡Et aún no habiades sido armado caballero! ¡Qué mejor arma para la vida que aquel vuestro don de onrrar?

Aún traspasa la vuestra palabra el corazón de los siglos como una flecha de luz al zaherir la incomprensión de los arrieros, al llamarlos "soez y baja canalla" cuando yaciades caído (2). La historia se repite et la Humanidad clama vuestra defensa. (3).

Al llegar a este punto, un filo de luz ata el vuestro espíritu al recuerdo de un personaje de Dickens, aquella dulce muger, como inmaculada corola de loto aprisionada injustamente en el seno del hampa et cuyas exaltaciones maternas de santidad la dignifican con la corona del martirio, para facer del pequeño Oliver Twist, un hombre de bien (4).

Vos, Señor mío, supístedes onrrar a la muger como vuestro ilustre progenitor lo fizo, pese a la maledicencia.

Levantaos, mi Señor Don Quijote, velad vuestras armas inmaculadas cuyo lugar no avredes de ceder para que abreven las recuas (5).

¡Et cómo alabar el vuestro valor et el vuestro denuedo, sublime maestro de la acción? Mientras vos actuábades con el pecho desbordado de amor et de fe, vuestro amigo, el Príncipe de Dinamarca, con la ser-

(1).—Sagrada Biblia. Nuevo Testamento.—El Santo Evangelio según S. Juan, Cap. 12, Pá. 119.—Antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569. N. York.

(2).—Don Quijote de la Mancha.—1ª Parte, Cap. III, Pág. 58.

(3).—Maetztu, Ramiro de.—Op. Cit. Pág. 38.

(4).—Dickens, Charles.—"Oliver Twist".—Pág.

(5).—Don Quijote de la Mancha.—1ª Parte, Cap. III, Págs. 57-58.

piente del odio enroscada en el corazón, ferido en lo más hondo por mortales agravios et duras afrentas, cuya sólo imaginación os avría fecho desfacer un mundo, se hundía en las sombras de una duda que jamás se trocó en la resolución vuestra para desenvainar la espada, para realizar la venganza... (1).

¿Qué alabanza será digna de onrrar vuestras virtudes, maestro soberano de la paciencia, de la modestia, de la discreción, de la generosidad et de la cortesía, espejo digno de vuestra noble patria? ¿Qué elogio bastará a ensalzar el vuestro magisterio, ya que no simbolizades un pueblo, sinon la Humanidad entera?

La Humanidad sufre en la actualidad dos grandes dolores: El hambre, por la demasia de la ambición de unos, et el ridículo por la sandez de otros en satisfacella. Et si discurriera bañarse en las luces de vuestro enxiemplo, cuando vos afrontástedes las mismas amarguras, estaría dignamente rescatada. Aquellos vuestros ayunos et dietas para "matar a la gula et al sueño en el poco comer que comemos et en el mucho velar que velamos... " (2), serían la norma justa: Una continencia estranguladora de todos los pecados capitales que aflixen al mundo, en el océano del materialismo actual, capaz de poner a flote, dende a poco, las potencias espirituales más nobles et bellas.

Con la sencillez de este ángulo visual, es posible estimar las apreciaciones que de vos se han fecho, por tantos sabios, en pueblos et épocas diversas: A unos se les escucha con reverencia, con agrado a otros o con admiración o encantamento.

La idea de que encarnástedes la decadencia del imperio más poderoso et brillante de la tierra, contiene sugerencias del muy más alto valor, aplicables a los hombres et a los pueblos. En verdad, no avía poder sobre la tierra para mantener unidos los dominios de Felipe II; el poder de un solo hombre non ha bastado jamás para convertir la tierra en un solo imperio, si bien que el convencimiento dello non ahoga las ansias de poder que trae consigo las máximas desdichas seguidas de consecuencias disolventes, cuando las manifestaciones de la vida material son el exe de la existencia. ¡Todo lo opuesto de lo que vos hacíades lo exhibe la ambición humana!

España, que descubrió un mundo, le dió, por conquistallo, amor et vida et le transfundió sangre et espíritu, et por ello, su grandeza non

(1).—Alusión a una idea de R. de Maeztu.—Ob. Cit. Pág. 30.

(2).—C. Saavedra Miguel.—"Don Quijote de la Mancha.—2ª Parte, Cap. VIII, Pág. 735.

es tornada a la decadencia, antes bien, se agiganta en las entrañas del Tiempo, como lo probarán los siglos.

Qué ¿cómo avría podido surgir España de aquel debilitamiento general causado por el extravasamiento a América, de la sangre española "que sirvió, non sólo para poblar un continente ,et cambiarle la color, sinon para infundirle otro espíritu, otra lengua, otra religión et otra cultura"? (1).

Estas consideraciones vertidas aquí con tan sincera llaneza, an sido motivo de hondas preocupaciones et serio estudio para los grandes pensadores et filósofos españoles de los últimos cuatro siglos que a veces exhiben encontradas opiniones: . . . "sólo se podría negar la decadencia de España si los pueblos hispánicos de América representassen en el mundo espiritual como en el temporal, una potencialidad tan vigorosa como la de la España de Felipe II. (2).

Et a pesar de todo, el extravasamiento continúa en aportaciones que traen consigo todas las herencias étnicas, resumidas en la antropología peninsular ibérica; et, gracias a este fausto suceso et a pesar de cualquier nube de tormenta de que Dios limpiare el horizonte, la América Hispana todavía tiene una sola lengua et con ella a vos canta, et a vos llama:

¡Levantáos, mi Señor Don Quijote!

—II—

Príncipe de la Indecisión:

Apenas se hundieron entre las nubes de la tarde los perfiles de Wittenberg y apenas maduraron en la vuestra las ajenas filosofías, cuando alentásteis ante el mundo como una débil llama parpadeante, centrada en las inmensas alas violeta en que se proyecta vuestro universo de infortunio.

Parpadeante llama es todo soplo de infortunio que alienta las pasiones, y en el vuestro, los aullidos de una acallan el alarido de las otras: de las que en vuestro corazón latían como herencia inconfundible de vuestro creador, cuya juventud desconocida, bien puede reflejarse en la vuestra. (Shakespeare murió a la temprana edad de cincuenta

(1).—Alusión a una idea de Azorín en "Una Hora de España", citada por R. de Maeztu en D. Quijote. Don Juan y La Celestina. Pág. 26.

(2).—Maeztu, Ramiro de.—Op. y Pág. citadas.



y dos años y la historia enmudece en lo que se refiere a los primeros veintiocho años de vida).

Honda meditación merece el oleaje de vuestra misteriosa existencia cuyo análisis ha pasado por el tamiz de la crítica erudita. Mientras erguiais vuestro espíritu como un rayo de luz, en el fiel de una balanza, poniendo en un platillo vuestro anhelo de elevación, por devoción a la filosofía, el otro se hundía con el incesto de la reina Gertrudis, vuestra madre, entregada, al parecer impunemente a Claudio, que había sacrificado a su hermano Hamlet, vuestro padre, el rey de Dinamarca.

El sedimento de amargura se acrecentaba en vuestro espíritu al ver que "las viandas del duelo de vuestro padre, sirvieron para la boda de vuestra madre. (Hamlet. Esc. 1ª Act. I).

¿A qué altura, en el océano de las pasiones, subió en vuestro espíritu la pleamar de vuestras desdichas cuando os visteis despojado de trono y cetro, porque vuestra madre os lo robaba, para darlo a Claudio?

Sólo la sombra de unas alas inmensas como las de la Melancolía, podía cubrir vuestro infortunio, que resuena como un eco en el corazón de los siglos, ya hable Shakespeare por vuestros labios o por los de Jacobo (1), en "Como Gustéis" y cuya "curiosidad intelectual" era tan parecida a la vuestra, cuando exclamábais:

"No tengo la melancolía del literato, que es emulación; ni la del músico, que es fantasía; ni la del cortesano, que es orgullo; ni la del soldado, que es ambición; ni la del legista, que es política; ni la de la dama, que es amaneramiento; ni la del enamorado, que es todo ésto reunido; sino que la mía es una melancolía propia compuesta de muchas simples, extraída de múltiples objetos; y, en verdad, resultado de la frecuente rememoración de mis viajes, que rumiados sin cesar por mi pensamiento, me envuelven en una tristeza sombría..." (2) Shakespeare William.—"Como Gustéis". Acto IV.—Esc. 1a.

Sí, melancolía única e incomparable porque es la misma de vuestro progenitor: Alma múltiple, semejante a uno de esos árboles seculares, que se nutren de vida por mil raíces en la hondura fecunda de la tierra; que se elevan hasta el cielo por un tronco gigantesco y milenario, que llenan la inmensidad del horizonte con la maravilla rítmica de su follaje, cuyos frutos luminosos compiten con las estrellas.

Cuando el poeta os creó había en su alma "esta tristeza caprichosa hija de la contemplación —con que os dotó— que era en verdad el estado de ánimo más constante en Shakespeare" (Haris, Frank.—Op. Cit. Pág. 32.)

En la cadena de infortunio desarrollada en Elsinor hay mayor amargura que la que hace estallar un volcán de pasiones en el alma de la Medea de Eurípides, cuya acción desesperada es el punto opuesto al vuestro.

Una irisada lágrima de vuestro creador nos muestra la ironía de la pantomima dentro de la amargura de la tragedia.

¡La máscara de la risa, que salpican las lágrimas!

En el palacio de Elsinor, un líquido emponzoñado de lepra, vertido en el oído de vuestro padre, por su propio hermano Claudio, le arrancó la vida, le robó a su esposa y a vos el trono de Dinamarca; y sobre la sangrante herida que os dejaron aquellos crímenes, el servilismo de Polonio, con blazones de lealtad, y la marcada incomprensión de Ofelia, queman vuestras heridas.

La crítica os ha juzgado como un personaje posterior a vuestro siglo porque lejos de desenvainar la espada y ejecutar la venganza con todo el colorido de la violencia, procedisteis filosóficamente, en una forma que se ha dado en llamar indecisión, pero he aquí vuestra amarga realidad: Fué plan de perfecta cordura reproducir el asesinato de Priamo, relatado por Eneas a Dido, y observar el efecto, que al fin desenmascaró al rey Claudio y a la reina, vuestra madre.

Ningún crítico ha tomado como venganza lo que constituye un dolor superior a la muerte: Vuestra sarcástica burla a Ofelia; ningún crítico ha tomado como opuestas a la realidad, las declaraciones finales del inmortal soliloquio sólo porque dijisteis que la conciencia hace de los hombres unos cobardes; pero, ¿es que pensar y ser conciente, no es ser ya bastante activo?

LETTER TO HAMLET.

Prince of Indecision:

Hardly had the outlines of Wittenberg sunk in the afternoon clouds, and hardly had the alien philosophies ripened in thine, when thou breathest before the world as a flickering flame, centered in the immense violet wings over which is projected thy universe of misfortune.

Flickering flame is every blow of wind that stirs the passions, and in thine the howlings of one, hush the outcries of the others; of those that in thine heart palpitated as unmistakable heritage of thy creator, whose unknow youth could well be reflected upon thine.

"Shakespeare died at the early age of fifty two, and history is almost completely silent concerning the first twenty eight years of his life. . . . Dover Wilson, J.—The Essential Shakespeare.—Cambridge, at the University Press.—1933.—p. 38).

Deep meditation deserves the abyss of the misterious existence, whose analysis has gone through the sift of the scholarly criticism. While thou uplifted thy soul as a beam of light, in the balance of a scale, setting on the platter thy longing of elevation —through love to philosophy— the other was sunk with the incest of Queen Gertrude, thy mother, who seemingly impunely delivered herself to Claude, who had sacrificed his brother Hamlet, thy father, King of Denmark.

The sediment of bitterness was increased on thy soul on seeing that "the viands of the mourning of thy father served for the wedding feast of thy mother" (Hmlet, Sc. 1st. Act. 1st.)

To what height, in the ocean of passions, in thy soul rose the highwater of thy misfortune, when thou sawest thyself despoiled of throne and scepter, because thy mother stole it from thee, to give it to Claude?

Only the shadow of immense wings like those of Melancholy could cover thy misfortune, resounding as an echo in the heart of centuries, be it Shakespeare speaking through thy lips, or through those of Jasques, in AS YOU LIKE IT, and whose "intellectual curiosity" was so alike to thine, when thou exclaimedst:

I have neither the scholar's melancholy, which is emulation, nor the musician's, which is fantastical, nor the courtier's which is proud, nor the soldier's, which is ambitious, nor the lawyer's which is politic, nor the lady's, which is nice, nor the lover's, which is all these; but it is a melancholy of my own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, in which my often rumination wraps me in a most humorous sadness" (AS YOU LIKE IT.—Act. IV.—Scene 1ts.).

Yes, unique and incomparable melancholy, because it is the same as that of thy progenitor: Multiple soul, like one of those secular trees which are nourished from a thousand roots in the fecund depth of the ground; which rise up to heaven by means of a millennial and gigantic trunk; and which fill the immensity of the horizon with the rhythmic wonder of their foliage, whose luminous fruits are rivals of the stars.

When Shakespeare created thee, there was in his soul "this

capricious sadness, daughter of contemplation —with which he endowed thee— which was in truth, the state of mind more constant in Shakespeare". (Harris, Frank.—Op. cited).

In the chain of misfortune developed in Elsinor, there is a greater bitterness than that which explodes a volcano of passions in the soul of Medea of Eurypides, whose desperate action is the opposed extreme to thine. An iridescent tear of thy creator shows us the irony of pantomime within the bitterness of tragedy.

The mask of laughter sprinkled with tears!

In the palace of Elsinor, a liquid poisoned with leprosy, poured in the ear of your father by his own brother Claude, ended his life, stole his wife and deprivedst thee of the throne of Denmark; and over the bleeding wound left on thee by those crimes, the servility of Polonius, disguised as loyalty, and the doubtful incomprehension of Ophelia, sears thy wounds.

Criticism has judged thee as a character beyond thy century, because, far from unshielding the sword and accomplishing vengeance with all the colorful gamut of violence, thou proceededst philosophically, in a manner that has come to be called indecision; but behold thy bitter reality! It was a plan of a perfect wisdom to reproduce the murder of Priamus, related by Eneas to Dido, and to observe the effect, which unmasked King Claude and the Queen, thy mother.

No critic has taken as vengeance, what constitutes a grief greater than death: thy sarcastic mockery of Ophelia, and no critic has interpreted as opposite to reality those final declarations of the immortal soliloquy (Hamlet, Act. III, Scene 1st.), only because thou saidst that conscience makes cowards of us all; but is not thinking and being conscious, being active enough?

Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.—Soft you now...

Is it not the most intense action to avoid an act of little moment, such as to leave the natural course of earthly things in order to acquire

the right to the eternal ones, such as they are presented by Theology, and with it many philosophical veins that as a man of letters thou knowest?

Why has thy attitude been called indecisión, when through the immortal parliament of Act III, already quoted, it is clearest beyond doubt that man stops himself before the doors of Eternity, not through love of God, but for definite fear of the unknown? And what is more edifying than the fear of death, one of the most evident manifestations of Divinity?

The tragic hues of bitterness in the tearing of thy soul upon despoiling it of the love of Ophelia, is an apocalyptic blaze constituting the deepest and most pathetic human action, whose center was the soul of William Shakespeare in real life. Ophelia's death, in reality, could add nothing to the quintaessenced torment of reanunciation to her. And this renunciation is an action completely definite and clear.

And when thou decidedst to kill Claude, a plan not accomplished because thou foundst (or findedst) him praying, and thou judgedst that his soul might be saved if his life were extinguished while he prayed, the problem of "to be or not to be" rises anew thee as an unsurpassable mountain.

The problem HAMLET-SHAKESPEARE-HUMANITY, century after century and generation after generation, remains standing before the door of the unknown: Of what use are hate and vengeance to man?

"To be or not to be: That is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep:
No more . . .

Through the depth of four centuries, Prince of Melancholy, the echo of thy soliloquy resounds, and hate, vengeance and uncertainty remain standing: If the beneficent shadow of Don Quijote (Quixote) wouldst not project itself over the hearts of men, over their last door, there wouldst remain written for Eternity, the sentence of Dante, Above the Door of Hell:

"Lasciate ogni speranza voi ch'entrate"
(Alighieri, Dante.—Divine Comedy, Inferno, Chant 3rd.)

SHAKESPEARE Y CERVANTES

Florecer como un sol, radiosamente, sobre el corazón de la Humanidad, ha sido el papel de Don Quijote de la Mancha, obra cumbre de Cervantes (1). Caracterizar a su autor como el mejor trágico de todos los tiempos, como el máximo dramaturgo de Inglaterra y como el mejor poeta de su tiempo, ha sido resultado de las obras de William Shakespeare (2).

La producción literaria de estos dos ingenios dentro de un mismo siglo, sus vidas cronológicamente paralelas, el ambiente en que irradiaron y los elementos que emplearon en la elaboración de su obras, cuyos valores eternos presentan poderoso atractivo, siempre serán mares abiertos a la investigación.

La crítica erudita está de acuerdo en que el espíritu de Don Quijote es el reflejo del de Cervantes. En cuanto a Shakespeare, constantemente surgen polémicas: Que Shakespeare no fué Shakespeare, sino Bacon; que Shakespeare fué Christopher Marlowe o Miguel Angel Florio; pero como lo determinante es la obra, el espíritu del autor vive en ella y las generaciones venideras seguirán llamándole William Shakespeare, y considerándolo como el máximo poeta lírico de su tiempo, aunque sea imposible determinar con fijeza qué características precisas de sus personajes le corresponden. Los océanos de extraordinaria hermosura que fueron estos ingenios y sus palpitaciones volcánicas de hombres del Renacimiento, a cuyo ritmo nacieron obras de inmortal belleza que enseñan y encantan, despiertan la misma atrayente curiosidad con que llaman los cráteres de los volcanes, a cuyo estertor ciclópeo, en torrentes iluminados, se alzan orquestaciones que llenan de encantado asombro el corazón de los hombres. Lo que sabemos de la vida de ambos, dista mucho de agotar el conocimiento de ellas: ambos vivieron en la pobreza, aunque Shakespeare, en la parte conocida de su existencia,

(1).—Alusión a una idea de Don Marcelino Menéndez y Pelayo en "La Elaboración del Quijote".

(2).—Alusión a una idea de Goethe.—Castellanos Quinto, Erasmo.—Notas de clase de Literatura Cervantina.—Fac. de Filosofía y Letras. U.N.A.M., 1947.

fué algunas veces hacia la prosperidad, desde el plano pintoresco de su vida de actor, cuando viajaba formando parte de compañías de artistas y representaba cuatro o cinco papeles en una misma obra, hasta llegar a llamar la atención de los nobles que lo introdujeron en el teatro de la Corte para representar personajes de sus propias obras ante la poderosa reina Isabel.

El medio literario en que estos dos espíritus privilegiados actuaron implicaba una amarga lucha. La amenazadora sombra de Lope de Vega, que intentaba eclipsar a Cervantes, no sólo no logró anularlo sino que no pudo arrebatárle la alegría ni la gloria. La aciaga lucha de Shakespeare con sus contemporáneos, especialmente con Ben Jonson y Christopher Marlowe, tampoco llegó a robarle el entusiasmo por la creación artística y por la conquista de la inmortalidad. Ambos vivieron en una época de maravillosos descubrimientos aunque en ocasiones se ignoraba su magnitud y trascendencia.

Shakespeare llegó a ver representadas sus obras, pero en su tiempo no fueron apreciadas en todo su valor y tuvo argucias de que careció Cervantes, y al propio tiempo que le abría camino su pasmosa evolución literaria, adquiriría algún dinero y valiosos amigos en la corte isabelina. Pero la obra de Shakespeare no implicaba la continuidad que en su elaboración requirió Don Quijote de la Mancha.

Si el milagro de inspiración de los SONETOS, se debe a figuras de extraordinaria hermosura, ello puede dar idea de la lucha del genio, que para producir, necesitaba elementos "sui generis" de belleza y de talento más que para su realización, para su sostenimiento.

En diez años, de 1605 a 1615, Cervantes produjo la Segunda Parte del Quijote. Shakespeare, en cambio, en los diez años que van de 1592, en que escribió su primera comedia "Los dos Hidalgos de Verona", a 1602, en que produjo "Hamlet" y que fueron los diez años más fecundos de su vida, escribió veinte obras, con las que conquistó definitivamente el plano de la TRAGEDIA y entre las cuales se cuentan diez de sus principales obras históricas.

Los dos espíritus en cuestión sobresalen por el noble y precioso bagaje intelectual que trajeron a la vida y por la prodigalidad de su entrega. En sus obras se traslucen rasgos de su biografía, pero el velo de las palabras veda, a las veces, la verdad exacta de algunos aspectos, y su luz camina en ocasiones como los rayos entrecortados por las nubes esplendorosas que incendian sus perfiles delante del sol.

La palabra fué el conductor supremo de su bajel; la palabra, que puede ser sincera o no serlo; pero este poderoso conductor sirvió como las ruedas de un carro triunfal, portador del más rico don que los dioses legaron a los hombres: LA POESIA.

La mayor parte de Don Quijote está escrita en prosa, combinada con verso: Shakespeare, en cambio, realizó su obra teatral en verso, combinado con prosa.

La investigación más seria no ha llegado a precisar si Shakespeare introdujo en su obra general la combinación de prosa y verso, siguiendo el sendero del dramaturgo John Lily (1553-1606), o si lo hizo por enriquecerla mediante la variedad. El hecho es que, con su constante evolución, aumentó el uso de la prosa en proporción a la del verso.

Cervantes, por otra parte, emplea dichos elementos en sentido opuesto en Don Quijote de la Mancha, que por el carácter narrativo propio de la novela, muestra en su mayor parte, el empleo de la prosa, y abiertamente, con el propósito de variar, introdujo el empleo de versos de tipos distintos, y de manera muy especial, el SONETO.

En general, Shakespeare reserva la prosa como medio de expresión de personajes de calidad inferior, para cartas y documentos o como preparación de las escenas que tienen mayor fuerza dramática, en las que "eleva la prosa a la sublime altura del verso" (1).

Algunos críticos tomaron al pie de la letra el dicho cervantino de autojuzgarse como no-poeta, en verso; pero la poesía de Cervantes en prosa y en verso, especialmente en prosa, es todavía una montaña inexplorada, cuyas azules serranías, al propio tiempo que incitan, abren múltiples senderos, según la interpretación moderna de la poesía.

Shakespeare virió en la armonía del verso libre, el tesoro de belleza que le entregaron los dioses.

La prosa, como elemento elocutivo, contiene un ritmo al parecer sencillo, pero mucho más delicado que el del verso, puesto que fuera de las reglas generales de la Prosodia, no hay cánones establecidos que lo fijen.

El verso clásico, por el contrario, se somete, a reglas en todos sus aspectos, reglas que eran rigurosísimas en la época de Shakespeare, pero que no llevan consigo la poesía y que sólo el genio las utiliza sin sentir sus barreras.

(1).—Cita de Verity en: Norman H. Henry.—"La Tragedia de Hamlet".—The New Hudson Shakespeare.—Pág. XXXVII.—Ginn and Co.—Boston, 1909.

En la prosa del Quijote, Cervantes volcó ríos literarios que abarcan la novela, la historia, el cuento, el relato, la conseja, el refrán, etc. Shakespeare empleó el verso en la tragedia, el drama, la comedia, desarrolladas con los más altos y sublimes vuelos poéticos de la Era Isabelina, y especialmente en su obra exclusiva de poesía, representada en los sonetos y demás obras líricas inmortales.

No fué Shakespeare el primero en introducir la métrica ni la tragedia en su patria. La primera tragedia inglesa se debió a Sackville y Norton, lleva por nombre GORBUDUC, fué escrita en 1561 y representada por primera vez en 1565. Y el verso libre, yámbico, decasilábico (o pentámetro) empleado por Shakespeare en Hamlet y en otras de sus obras, también tuvo predecesores: Nicholas Grimald lo precedió en el uso de la métrica, en la poesía inglesa, así como Henry Howard, Conde de Surrey, quien, en 1540, la usó en una traducción del segundo y cuarto libros de la Eneida, de Virgilio (1).

El pentámetro endecasilabo, llevado de Italia a Inglaterra por Surrey, y por el cual tiene Shakespeare gran predilección, llega a producirlo con extraordinaria fluidez, galanura, belleza y elegancia, y con él sobrepasa su ingenio, sobrepujando a todos los poetas de su tiempo, por quienes era también bellamente usado, y de manera muy especial, por Christopher Marlowe.

Pero ni Shakespeare ni Cervantes sometieron su producción a las formalidades de su tiempo; su genio creador aprovechó elementos conocidos que fueron refundidos y presentados en nuevas combinaciones de insospechada belleza. Cervantes contamina y critica. Shakespeare refunde y combina elementos, en obras nuevas, y ambos alcanzan con sus creaciones las finalidades de su intento.

Lo que da universalidad a sus obras, consiste en la noble calidad del arte puro, cuya misión es mostrar con sinceridad absoluta, los actos de los pueblos o de la Humanidad; y nada es tan interesante para el hombre como la acción humana, es decir, su propia vida. En estas obras, la Humanidad no sólo se ve retratada, sino embellecida con los fulgores del genio y la luz de la poesía.

Los ingenios creadores de Shakespeare y de Cervantes son mares infinitos cuyo eterno oleaje, cargado de revelaciones, eternamente nos ofrece una barca, cuyas alas encantan las sirenas de la sabiduría.

(1).—Lockwood, S. E. H. and Emerson, M. A.—Composition and Rhetoric.—Ginn. Co. Boston, 1901. (403-4-5).

MANIFESTACIONES DE LA CULTURA DE SHAKESPEARE Y DE CERVANTES

Análoga suerte corrieron en el principio Shakespeare y Cervantes en lo referente a la aceptación de sus obras y al desconocimiento de su vasta cultura; y la mano del tiempo se ha encargado de hacer justicia a ambos.

La biblioteca de Don Quijote sigue siendo un tesoro para la cultura española (1); el pensamiento y la lengua de Cervantes han dado material para libros de honda erudición, y el Quijote y otras obras cervantinas han servido como fuente de consulta para estudios geográficos; la psiquiatría moderna sigue buceando en el alma de los personajes cervantinos; las traducciones del Quijote, vertido a todas las lenguas cultas, abren cada día rutas distintas a diversos trabajos literarios, según el pensamiento moderno.

La crítica y la filosofía encuentran constantemente en el Quijote, océanos inexplorados de intención y de belleza, del mismo modo que en las obras de Shakespeare; por sus veneros de filosofía, ambos se han apoderado del corazón humano; la investigación y la comprobación científico-filosófica de la cultura cervantina, se han realizado en parte por procesos lógicos sobre el estudio de obras y documentos o por psicoanálisis, y siendo patente el poder creador de Cervantes, sus métodos de coordinación, su laboriosidad y sus nobles virtudes, críticos ilustres han comprobado que al escribir el Quijote, trató preferentemente de hacer una obra accesible para todo el mundo, lo cual le ha dado en parte, uno de sus valores de eternidad.

En las obras de Shakespeare como en las de Cervantes, están manifiestos sus conocimientos de Teología; la técnica de La Tempestad así como la de "La Comedia de las Equivocaciones", revelan el dominio de Shakespeare, de las tres unidades aristotélicas. Ben Jonson, después de

(1).—Alusión al criterio de Alfonso Reyes, en "La Influencia del Ciclo Artúrico en la Literatura Castellana".—"Capítulos de Literatura Española".—Colegio de México. 1ª Edición, 1945.

haber tildado al Cisne de Avon, de conocer poco latín y menos griego, abrió camino para que sabias plumas, como la de Don Luis Astrana Marín, demostraran que el teatro no es campo adecuado para exhibir el conocimiento de las lenguas muertas.

La crítica, en diversas alturas, rompe su oleaje de estrellas o de espuma en las áureas orillas de aquellos inmensos océanos que constituyen los espíritus en cuestión, y ella misma se encarga de señalar sus propias divergencias: Dryden tacha a Ben Jonson de incomprensión de Shakespeare, y Américo Castro a Don Marcelino Menéndez y Pelayo de parquedad al considerar a Cervantes. (1).

Dice Victor Hugo que para conocer a Shakespeare en cuanto a sus fuentes y cultura "haber leído a Montaigne, no basta; es preciso leer a Saxo Gramático; haber leído a Erasmo es insuficiente, debe leerse a Agripa; haber leído a Froissard es incompleto, hay que leer a San Agustín. Deben leerse todos los cancioneros y todas las colecciones de cuentos de los siglos XIV y XV, Huon de Burdeos, la bella Juana, el Conde Poitiers, el Milagro de Nuestra Señora. La Leyenda del Zorro, el romance de la Violeta y el de la Capa Vieja. Hay que leer a Roberto Wace, a Tomás el Rimador, a Boecio, Laneham, Spencer, Marlowe, Geoffrey de Monmouth, Gilberto de Montruil, Holinshead. Amyot, Giraldi Cinthio, Pedro Boistreau, Arturo Brooke, Bandello, Luigi da Porto, Benoit de Saint-Maur, Sir Nicholas Lastrange, Paynter, Comines, Montrelet, Grove, Stubbes, Strype, Tomás Moro y Ovidio. Hay que leer a Graham de Aberfoyle y a Straparole" "No debe olvidarse a Webster, a Cavendish, Gower, Tarleton, Jorge Wheatstone, Reginald Scott, Nichols y Sir Thomas North. Alejandro Silvayn requiere ser hojeado. Los PAPELES DE SIDNEY son útiles. Un libro revisa a otro. Los textos se prestan mutua claridad" "Figuráos una lectura cuyo diámetro va desde el GESTA ROMANORUM hasta la DEMONOLOGIA DE JACOBO VI..." (2).

En parangón a esta catalogación erudita e ilustre, tenemos el inmenso Capítulo VI de la Primera Parte del Ingenioso Manchego. Es evidente que si Shakespeare recurrió a las antiguas crónicas y a las más remotas leyendas, fué sólo en pos de argumentos o de material con que formularlos, todo lo cual, al pasar por el espíritu divino del Cisne, cobró esplendores nuevos y distintos, gracia, lozanía e inmortalidad.

(1).—Castro, Américo... "El Pensamiento de Cervantes".—Pág. 8.

(2).—Hugo, Víctor.—"Guillermo Shakespeare".—Pág. 406.

Ni Shakespeare ni Cervantes disfrutaron la satisfacción de la plena aceptación de sus obras, como la ha contemplado la posteridad; Cervantes menos aún que el poeta inglés, y éste, vivió asediado por muchas envidias y especialmente por la de Ben Jonson, cuyas obras representó Shakespeare, en generoso pago.

La glorificación de la reina Isabel, hecha por Shakespeare no sólo con los más delicados calificativos henchidos de poesía, sino iluminando la era isabelina con las más bellas y perdurables luces, no dieron al poeta, jamás, ninguna seguridad económica definitiva ni le evitaron humillaciones ni sufrimientos, según él mismo lo manifiesta en algunos de sus sonetos, especialmente en el CXXI y el CXXII.

El ilustre manco de Lepanto y el dulce Cisne de Avon tuvieron la misma cuna intelectual: ¡Grecia! Las mismas ondinas que rizaron las espumas del Mar Mediterráneo para arrullar a Homero, lo hicieron para Shakespeare y Cervantes, y las mismas sirenas que cegaron al autor de la Iliada para que escuchara eternamente la magia de sus cantos, también labraron, con hechizada orfebrería, la sublimidad de la prosa castellana y la dignidad más noble de la poesía inglesa.

ELEMENTOS EMPLEADOS POR SHAKESPEARE Y CERVANTES EN LA ELABORACION DE SUS OBRAS

Shakespeare y Cervantes emplean sus profundos conocimientos de la Humanidad para dar cimiento a la universalidad de sus obras y sólo difieren en los géneros literarios que cultivan y en la manera de emplear su sabiduría y experiencia.

Cervantes alude en *Don Quijote*, en forma de crítica, no sólo a las novelas de caballerías como se ha creído durante mucho tiempo, sino a todos los tipos de novelas, y en general a todas las corrientes literarias que llegan del pasado hasta el siglo XVI; y de la penetración del ingenio cervantino en las obras que contaminan en el *Quijote* especialmente en forma de crítica subjetiva, brota una asombrosa fecundidad nueva y propia, a las veces por "fecundación de ingenios" (1)

Shakespeare llega a conocer a los hombres por los senderos de su propio espíritu, estudiando y observando siempre su mundo interno, personal. Su cultura, infinitamente superior a lo que se creyó durante mucho tiempo, se acrecentó como la de Cervantes, en fuentes clásicas. Por lo que a Cervantes se refiere, puede tomarse la estructura de su novela principal o fragmentos aislados de ella, como prueba irrefutable de su vastísima sabiduría. El descenso de *Don Quijote* a la Cueva de Montesinos en que habla de las mismas nequias clásicas en que se nutrió el Dante, (2) y a las cuales éste alude en la *Divina Comedia*; los ciclos Artúrico y Carolingio, los temas históricos de muchos romances; una infinidad de corrientes de literaturas orientales; el discurso de Marcela que contamina la filosofía de Platón mediante la interpretación de León Hebreo; sensibles corrientes homéricas y en general helénicas están contaminadas en el *Quijote* y en la obra general cervantina, especialmente en *El Viaje del Parnaso*, en que subsisten hondas raíces árabes y grecolatinas.

Dice Américo Castro: "Conviene, sin embargo, insinuar en segui-

(1).—Castellanos Quinto, Erasmo.—"Notas de Literatura Cervantina".—Fac. de Filosofía y Letras.—U.N.A.M., 1947.

(2).—Homero. *Odisea*. Rapsodia 11ª.—Págs. 197 a 217.

da, que la gran originalidad de Cervantes, lo que forma la clave de sus más altas proporciones, con el sistema de la doble verdad, es ese despeñarse del ideal por la vertiente de lo cómico, lo cual habría escandalizado a los tratadistas. Los lejanos orígenes de tal disopsición de espíritu, vienen más bien de las fuentes indicadas, y sobre todo, del especial sesgo cervantino, irreductible a nuestra fuente" "Las fuentes teóricas de Cervantes —dice Toffanin— fueron las mismas que atormentaron a Tasso: uno y otro tuvieron a mano los mismos libros, oyeron hablar las mismas cosas, frecuentaron tal vez los mismos hombres. Los años de la estancia de Cervantes en Italia van de 1569 a 1575, época en que aparecieron las poéticas de Castelvetro y Piccolomini; los años capitales en que se constituye el gran problema de la Historia y la Poesía... sobre el cual meditó estérilmente el Tasso, hizo florecer la sublime inspiración de Cervantes" (1).

En cuanto a Shakespeare, Plutarco fué uno de sus veneros favoritos, al cual tuvo gran devoción por el año de 1600 (2). Pero su obra en general revela un conocimiento profundo de la cultura grecolatina; antes de 1600, gran parte de la producción de Shakespeare había visto la luz, mostrando su esencia clásica; un número considerable de obras dramático-históricas, que aunque en su mayor parte se refieren a la historia de Inglaterra, están consteladas de alusiones a la literatura grecolatina; otras como "Julio César" (1599), "Tito Andrónico" (1594), "Pericles" (?), y otros dramas y comedias muy importantes de tipos diversos, como "El Mercader de Venecia" (1596) "El Sueño de una Noche de Verano" (1595), "Romeo y Julieta" (1594) y la mayor parte de los poemas, entre los que sobresalen por su maravillosa fuerza poética "Venus y Adonis" (1594) y el "Rapto de Lucrecia" (también del mismo año), respiran en un ambiente de clasicismo.

El espíritu de Ovidio es bien sensible en la mayor parte de las obras de Shakespeare y no es posible creer en la espontaneidad de producción de "Romeo y Julieta" de "Hamlet", de "Macbeth" y del Rey Lear, sin que hubiese estudiado profundamente la arquitectura de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides; aunque la tragedia griega tiene otros aspectos, no le faltó el conocimiento del sentido humorístico y picaresco de Aristófanes, dote natural también en el polifacético espíritu del dulce Cisne de Avon, aunque por manera distinta.

(1).—Castro, Américo.—"El Pensamiento de Cervantes".—Revista de Filología Española, Anejo VI.—Pág. 27. Madrid, 1925.

(2).—Harris, Frank.—"El Hombre Shakespeare".—Pág. 23, Ed. Lozada, 1927.

La intensidad de las patéticas escenas de "Lear", de "Macbeth" de "Otelo, sobrepasa a las de la "Medea" de Eurípides, cuando arroja a los pies del infiel Jasón los cadáveres de sus hijos; pero la preparación del ánimo en el uso de los elementos, a pesar de la distancia de veinte siglos, es análoga; en todas estas tragedias se llega al "climax" por la misma escala de procedimientos y por los peldaños angustiosos de las pasiones.

Las obras del gran trágico inglés revelan al poeta lírico en su más alta y noble condición de psicólogo y de filósofo, mediante una dialéctica rica y una versificación fluida y armoniosa de alada belleza, siempre tan ascendente en sublimidad, que se sienten las fuerzas superiores de la Naturaleza, correr por la pluma del poeta.

El elemento medular del monólogo en labios de los principales personajes en quienes Shakéspeare se autoretrató, contiene en su hondura, la quintaesencia de la literatura universal, ya sean Jacobo I. Antonio el Mercader, Hamlet o Macbeth quienes hablen; y está fielmente retratado como poeta lírico en estos dos últimos personajes, en el espíritu de los Sonetos, y más tarde, en el sabio Próspero de la "Tempestad".

Una de las diferencias principales entre Shakespeare y Cervantes es que, mientras el primero retrata en el mundo externo su universo interior, abatido por las pasiones, el segundo ensancha su espíritu con la creación de un doble personaje, Don Quijote-Sancho Panza, en cuya combinación, el Príncipe de los Ingenios Españoles, arrulla al universo en una cuna inconmensurable, hecha con la más honda verdad humana.

En Shakespeare, el período creador de más intensa fecundidad parte de 1601, con la elaboración de "Hamlet", época en que la vida del dramaturgo se consumía bajo los turbiones apocalípticos de horror y desesperación que había sembrado en su espíritu y en su naturaleza susceptible, la traición de su amigo William Herbert, Conde de Pembroke y la de su amada Mary Fitton, la "Dama Morena" de los Sonetos, ambos relacionados con la vida del poeta.

A William Herbert, por ser un personaje importante en la Corte Isabelina y por mostrar profunda y sensible comprensión de la obra del poeta, éste le dedicó ciento veintisiete sonetos de extraordinario amor y de singular ternura, que la posteridad ha considerado un misterio; y dedicó veintiocho sonetos a Mary Fitton, dama de honor de la Reina Isabel y quien, independientemente de la pasión que Shakespeare sintió por ella, era un poderoso vehículo en la Corte, lo cual pudo interesar a

Shakespeare para conseguir la representación de sus obras en las altas esferas de la nobleza.

Toda la duda que antes existió sobre a quien estaban dedicados los sonetos se disipó desde que Mr. Tyler, trabajando a una insinuación del Rev. W. H. Harrison identificó a la amada de Shakespeare con la señora Mary Fitton, Dama de Honor de la Reina Isabel (1).

Algunos tratadistas creen que el viento de tragedia que sacudió el alma de Shakespeare y que lo hizo arder como una selva en llamas, le proporcionó los elementos necesarios para la elaboración de "Hamlet", a quien el furor de los celos estimula una venganza que el propio Shakespeare no habría podido realizar, porque siendo Herbert noble y poderoso, necesitaba el poeta, por conveniencia propia, mantener con él su antigua y cordial amistad para disfrutar como actor y como autor el aprecio y distinción de la Corte y el favor que recibía de la Reina Isabel, en lo cual se cimentaba grandemente su prestigio de entonces, aunque en realidad estaba muy distante de ser lo que positivamente merecía.

Según algunos investigadores, "Hamlet" fué desarrollado conforme a las condiciones pasionales de Shakespeare en aquel momento, para realizar una venganza que no logra; Hamlet, es el propio Shakespeare; el odiado William Herbert está representado en Claudio, Rey de Dinamarca, usurpador del trono y asesino del Rey Hamlet, padre del príncipe del mismo nombre; Mary Fitton está encarnada en la Reina Gertrudis, madre del príncipe Hamlet.

En este caso, como en todos aquellos que llaman la atención universal y que presentan una duda, los críticos ven el problema desde ángulos diversos como puede verse la irisada movilidad de un rayo de luz sobre un prisma, desde puntos distintos.

Autorizadas fuentes, nos dicen que la leyenda de Hamlet, en su más remoto origen es un eslabón probable, entre la mitología escandinava y la irlandesa, y los nombres de Hamlet y Arturo representan las dos corrientes raciales del pueblo inglés: La céltica y la teutónica.

Se ignora en absoluto el origen del nombre de Hamlet, según Vigfusson. "La última palabra, 'Amhlaide' —dice Gollancz— es ciertamente la forma irlandesa de 'Amlooi' o 'Hamlet'... "tres siglos más tarde, en la Prosa Edda, de Snorro Sturlason... "Hamlet aparece como el héroe del campo de batalla irlandés y parece estar concebido como una influencia mundial, en liga con mar y tierra en el corazón de las tormentas y

(1).—Harris, F.—Ob. Cit. Pág. 241.

de los naufragios, una fuerza que destruye, como construye, formas nuevas". (1).

Ante esta disparidad de opiniones, surge la idea de que Shakespeare como Cervantes, utiliza leyendas diversas, con finalidades también distintas. En el caso de Shakespeare, no se trata de una simple contaminación ni de un caso de crítica, en forma alguna. El jugoso argumento de Hamlet, en las manos expertas del genio, dió por resultado una de las tragedias de mayor contenido psicológico; un fardo de pensamiento agobia al personaje principal, y su actitud dejará eternamente un dintel abierto a la meditación más profunda, así como el hecho de que todos los detalles más importantes de la leyenda escandinava y aun los nombres de los personajes, fuesen tan adecuados para expresar exactamente los lastimados sentimientos de un poeta y de un trágico inmenso como Shakespeare.

A partir del siglo XIII, aparecieron en Europa diversas versiones de la leyenda escandinava primitiva, entre las cuales tiene mayor autoridad la de Saxo, la cual presenta una similitud tan notable, que al aparecer la obra de Shakespeare, no faltó quien se apresurase a publicar cuantas versiones fueron posibles, procurando el detrimento de la obra inmortal: Conjeturas semejantes han producido en diversas ocasiones obras contaminadas en Don Quijote de la Mancha, o novelas insertas, cuya finalidad no parece clara ni justa a los ojos de algunos críticos: La novela de "El Curioso Impertinente" es para algunos un aditamento inútil y fuera de lugar; para otros constituye una novela de carácter psicológico y de tal valor artístico que ha sido considerada como la más alta y bella en su género. Otros consideran que Cervantes no procedió sobre un plan preconcebido y que acumulaba cuentos y leyendas de todos tipos para alargar su obra.

Fuera de la comedia, el drama y la tragedia, Shakespeare, para expresar la inigualable ternura de sus sentimientos y el volcánico ardor de sus pasiones, bañó sus alas de álbátros, no en la imitación de obra alguna ya existente, sino en la espuma de oro del infinito mar de la poesía, del mismo modo que Cervantes, surge de la corola del Humanismo como un pistilo de luz, que se eleva hasta el sol y que, aunque él le llamó Don Quijote, a través de los siglos se llamará Ideal.

Por consiguiente, el hecho de contaminar o insertar en las obras de ambos, argumentos conocidos, tenía finalidades muy distintas de las

(1).—The New Hudson Shakespeare.—Ginn. and Co. Pág. XII, 1909.

de expresar sus sentimientos y pasiones; pero el hecho de que sus sentimientos personales moviesen siempre a cada uno de sus personajes principales, aún no está esclarecido. He aquí la "Historia Danesa" de Saxo: "De los mitos, leyendas y tradiciones a los cuales puede darse un vistazo en las primeras referencias conocidas de Hamlet antes dadas, Saxo el Gramático (o el universitario), a principios de la décimatercera centuria, formuló el plan de la historia de Hamlet, tal como se encuentra en la literatura moderna. Saxo se dedicó a explicar en latín la historia de su patria y en los libros tercero y cuarto de la HISTORIA DANESA (GESTA DANORUM) se da la historia de Amlethus o Hamlet. Con el antiguo tema nórdico, Saxo entreteje los elementos legendarios de la historia romana, notable por lo que en sí contiene de Lucio Junio Bruto. En la historia de Saxo, Horwndil, padre de Hamlet, es asesinado por su hermano Feng (Fengo, Fengón), quien contrae matrimonio con Gerutha (Grytha), madre de Hamlet. Planeando venganza, Hamlet finge locura o desequilibrio mental. Se le arroja una muchacha en su camino para descubrir su verdadero estado mental. Durante una entrevista con su madre, Hamlet mata a un espía. Su tío lo envía con dos compañeros al rey de Inglaterra, con la súplica de que se le dé muerte. Hamlet altera la carta y sus compañeros son los que mueren; regresa y asesina a su tío, dirige una arenga al pueblo y asciende al trono. Al final es traicionado de muerte por una falsa esposa, la "Amazona" Hermetrude.

Saxo cierra la primera parte de su historia de Hamlet con las siguientes palabras, las cuales extrañamente ensombrecen algo del problema y del misterio del Hamlet de Shakespeare: "Oh, valiente Amleth, digno de fama inmortal, sagazmente armado con apariencia de locura, encubierta una sabiduría demasiado alta para el ingenio humano, bajo una maravillosa apariencia de estupidez, y no sólo encontrada en la sutileza de sus medios para proteger su propia seguridad, sino también la búsqueda de la oportunidad para vengar a su padre. Por esta débil defensa de sí mismo y por la intrépida venganza de su padre, ha dejado en duda si debemos pensar más de su ingenio o de su bravura". (M.S.A.).

Con estos elementos y las luces de su ingenio poético edificó Shakespeare su obra cumbre. El ardid de la pantomima dentro de la tragedia, tampoco es original. En cuanto al material que sirve de argumento a su tragedia inmortal, si no lo hubiese aprovechado, habría quedado como cualesquiera de las sagas o leyendas, que no tienen más trascen-

dencia que la de una época o la de una frontera. Pero esto no es todo: En Hamlet es sensible la lucha de dos condiciones completamente opuestas a la naturaleza humana: "Por una parte, está el retrato del hombre como debería ser: Inteligente, ordenado y optimista; por otra parte está la figura del hombre como es: Pletórico de caos y tinieblas. Shakespeare pone una ilustración de este contraste en Hamlet, y el haberlo creado así es la principal razón de la grandeza de éste. Con anterioridad, Shakespeare había usado DESCRIPTIVAMENTE las creencias tradicionales como parte del fondo: El sol es comparado al rey y el cuerpo al Estado, y no hay duda sobre si las creencias son ciertas. Pero en "Hamlet" éstas no están en el fondo, están en la conciencia del personaje, y su descubrimiento de que no son ciertas, su ilustración del conflicto entre lo que enseña la teoría y lo que prueba la experiencia, lo destruye.

Shakespeare ha usado la diferencia entre apariencia y realidad muchas veces como un recurso dramático, pero nunca como en este caso y nunca en tan íntima relación con el pensamiento y el sentimiento de su tiempo" (1).

~~~~~  
(1).—Spencer, Theodore.—"Shakespeare and the Nature of Man".—Lowell Lectures, 1942.—Cambridge: At the University Press, Pág. 94.

## RECURSOS EXTRAORDINARIOS.

### PERSONAJES ANORMALES.

"Conscience is a thousand swords"  
King Richard III  
Act. V.  
Scene 2.

Entre los grandes recursos empleados por artistas y escritores, está la creación de personajes anormales, porque siendo uno de los objetos del arte conmovedor para deleitar al lector o al que escucha, el autor le ha ganado una buena parte de su ánimo, cuando el héroe o protagonista, antes de entrar en una situación determinada, produce, por su contèxtura física o por su formación espiritual, parte del efecto deseado. Este recurso ha sido empleado en la literatura desde las épocas más remotas y tanto Shakespeare como Cervantes, obtienen con ello felices resultados.

Todavía se hacen estudios profundos sobre la locura real o simulada de Hamlet, sobre las anormalidades y sonambulismo de Lady Macbeth, sobre los celos frenéticos de Otelo y Leontes. Y del mismo modo, la investigación se vuelve sávida y colorida ante la locura de Don Quijote, ante el desequilibrio de Cardenio, ante la delirante exaltación amorosa de Grisóstomo, que lo lleva a la tumba, así como ante los diversos cuentos de locos contenidos en el Quijote.

En España, el recurso de creación de personajes anormales ha sido empleado en distintas épocas y en diversas ramas del arte: La pintura de Diego Velázquez está poblada de bobos y enanos, ya como simples creaciones del artista, ya como alusiones borbónicas. Del mismo modo, Don Francisco de Goya y Lucientes, enriqueció gran parte de su obra con las creaciones fantásticas llamadas "Disparates", en que abundan brujas y otros seres desconcertantes y anormales.

La cristalización de este empleo es evidente en la obra cervantina al personificar en la locura de Don Quijote, para no aludir a ejemplos



ajenos a la obra principal, una parte del espíritu de cada hombre, de todos los pueblos y de todas las épocas. En la locura de Don Quijote está lo noble y lo bello de la vida, lo que constituye el ideal de cada hombre honrado y el ideal más alto de la humanidad. Por esta razón, así como "por haber sido escrita en lengua universal, como lo era el castellano, ya maduro, cuando en los dominios de España no se ponía el sol, al igual que por haberse producido en prosa, que es la forma natural de expresión humana, Don Quijote afronta el paso de los siglos y su locura nos enseña y deleita" (1).

Las grandes pasiones cuyo desenfreno toca los linderos de la locura, han sido sustento de la tragedia en toda su trayectoria, desde los clásicos griegos: en Shakespeare, Hamlet, Macbeth, Oteló, Troilo y Crésida, el Cuento de Invierno, son vivo ejemplo de ello.

"Se puede convertir en histérico a un individuo normal fatigándolo..." (2). Como Cervantes pinta a Don Quijote, en esto arraiga su locura, aunque no era su mal precisamente el histerismo; pero el análisis de la librería de Don Quijote, realizado en el Capítulo VI de la Primera Parte de la novela cervantina, basta para comprender que su mente estaba en extremo fatigada cuando decidió cruzar el vasto y espacioso campo de Montiel.

La creación de los personajes anormales de Shakespeare es completamente distinta de la de Cervantes, pero, aunque sus obras están creadas como ya se dijo, sobre argumentos de leyendas, sagas o cuentos ya existentes, su mente creadora los refunde, dándoles un aspecto insospechado. Dice el señor Astrana Marín que "el genio puede, guardando su personalidad, tomar de un historiador un relato dramático y transportando a la escena la verdad histórica, transformarla en verdad poética. También se vería que la imitación no es una esclavitud; que el arte de imitar no es el arte de copiar, sino de embellecer los modelos, y que una obra maestra literaria estriba menos en los elementos que la componen que en la manera como el escritor ha sabido sacar partido de esos elementos". (3).

---

(1).—Castellanos Quinto, Erasmo.—"Notas de clase de Literatura Cervantina".—Fac. de Filosofía y Letras.—U.N.A.M. 1947.

(2).—Nordau, Max.—"Degeneración".—I. Pág. 59.

(3).—Astrana Marín, Luis.—"Estudio preliminar, traducido y notas a las obras completas de William Shakespeare".—Pág. 75.—M. Aguilar. Madrid, 1947.

## LA LOCURA DE DON QUIJOTE.

Cervantes hace de Don Quijote un ser atractivo y encantador. Su locura oscila entre los linderos más altos y puros de la razón, en los que a las veces exhibe las más nobles facetas de la moral y las vivificantes luces de la religión, y las reconditeces de su fantasía o de sus alucinaciones y frecuentemente obliga a los demás, y especialmente a Sancho a someterse a su "verdad particular", aunque ésta provenga de un sueño: "Dijo también cómo su Señor, en trayendo que le trujese buen despacho de la señora Dulcinea del Toboso, se había de poner en camino a procurar ser emperador o por lo menos monarca; que así lo tenían concertado entre los dos, y era cosa más fácil venir a serlo, según era el valor de su persona y la fuerza de su brazo, y que en siéndolo le había de casar a él, porque ya sería viudo, que no podía ser menos, y le había de dar por mujer a una doncella de la emperatriz, heredera de un rico y grande estado de tierra firme, sin insulos ni insulas, que ya no las quería. Decía ésto Sancho, con tanto reposo, limpiándose de cuando en cuando las narices, y con tan poco juicio que los dos se admiraron de nuevo, considerando cuán vehemente había sido la locura de Don Quijote, pues había llevado tras sí el juicio de aquel pobre hombre". (1).

Concebir obras de arte, de singular belleza y altura, es obra de grandes ingenios: pero el muy escuálido de Sancho, tiene que realizar en materia corpórea, con luz, palabra y vibración, la ideal figura de Dulcinea: — "...cásese vuestra merced una por una con esta reina, ahora que la tenemos aquí como llovida del cielo, y después puede volverse con mi señora Dulcinea; que reyes deben haber sido en el mundo que hayan sido amancebados. En lo de la hermosura no me entremeto que es verdad, si va a decirla, que entrambas me parecen bien, puesto que yo nunca he visto a la señora Dulcinea"

— "¿Cómo que no la has visto, traidor blasfemo? dijo Don Quijote. ¿Pues no acabas de traerme ahora un recado de su parte?"

— "Digo que no la he visto tan despacio —dijo Sancho— que pueda haber notado particularmente su hermosura y sus buenas partes punto por punto; pero así a bulto, me parece bien".

— "Ahora te disculpo —dijo Don Quijote— y perdóname el enojo

(1).—Cervantes Saavedra, Miguel.—"El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha".—Laberinto. Ed. Séneca.—(Sin fecha).—Capítulo XXVI. Pág. 309.

que te he dado; que los primeros movimientos no son en manos de los hombres". (1).

El procedimiento empleado por Sancho en su trato con Don Quijote es similar al que se emplea en cualquier hospital de desequilibrados, en cuanto a tolerancia y no contradicción; pero, ésto no es lo más difícil entre Don Quijote y Sancho, porque a las veces el caballero inmortal exige de Sancho pruebas tangibles: "Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo, para este su cautivo caballero?

—"No la hallé —respondió Sancho— sino aechando dos anegas de trigo en el corral de su casa".

—"Pues haz cuenta —dijo Don Quijote— que los granos de aquel trigo eran granos de perlas tocados de sus manos. . ." ¿Qué hizo cuando leyó la carta?"

—"La carta, dijo Sancho, no la leyó, porque dijo que no sabía leer ni escribir; antes la rasgó y la hizo menudas piezas, diciendo que no la quería dar a leer a nadie, porque no se supiesen en el lugar sus secretos y que bastaba lo que yo le había dicho de palabra acerca del amor que vuestra merced le tenía y la penitencia extraordinaria que por su causa quedaba haciendo. Y, finalmente me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que ahí quedaba con más deseos de verle que de escribirle; y que así le suplicaba y mandaba que, vista la presente, saliese de aquellos matorrales y se dejase de hacer disparates, y se pusiese luego en camino del Toboso, si otra cosa de más importancia no le sucediese porque tenía gran deseo de ver a vuestra merced". (2).

¡Pobre Sancho! . . . ¿Cómo labraría él la viviente e incomparable hermosura de Dulcinea para entregarla en carne y hueso a su Señor?

Pero la fortuna les depara la intervención de la princesa Micomicona, y Sancho respira en cuanto a la obligación inmediata de llevar a Don Quijote a los pies de Dulcinea.

## LA LOCURA DE HAMLET.

Nada, de la guirnalda de floridas fantasías que aparece en análogos y múltiples aspectos de los personajes anormales en la novela cervantina, tiene alguna similitud con el estado mental característico de

(1).—Cervantes Saavedra, Miguel de.—Op. Cit. Pág. 375.

(2).—Cervantes Saavedra, Miguel de.—Op. Cit. Págs. 382-383.

Hamlet. La vida del espíritu en constante llegar a ser, que abre una compuerta hacia un mundo de sugerencias; un ligero avance del personaje en un plano psicológico para detenerse y meditar, sin resolver nada; una rienda entre el pensamiento y el impulso; una renuncia absoluta al amor, a la confianza y a la conformidad, crean un ambiente de indecisión que poco a poco se transforma en una envenenada melancolía. Así, Hamlet lleva en su espíritu el mundo de tristeza y de dolor que corresponde a las almas privilegiadas; es el heredero de la incomprensión, del dolor y de la inmortalidad de Shakespeare.

"Samuel Taylor Coleridge cree que el objeto de Shakespeare, fué mostrar un carácter que huyendo de la realidad, procura indultarse del cumplimiento de sus deberes con su actividad mental, cuya preponderancia y constante tendencia a la inacción constituye verdaderamente enfermedad en Hamlet".

"Hazlitt dice que Hamlet no es carácter subyugado por incontrastables pasiones ni violentas tendencias, sino por delicadas ideas y refinados sentimientos; que su pasión dominante es pensar, no ejecutar, y, por consiguiente, que cualquiera excusa, por vana que sea, si halaga esta inclinación, la aparta inmediatamente de tal propósito". (1).

Hay una disparidad absoluta en las interpretaciones del espíritu de Hamlet, por los críticos; no así en lo que a Don Quijote se refiere. En Don Quijote jamás hay caos ni incertidumbre. La vida de Hamlet, si bien por necesidad del género literario en que figura, termina de muy diversa manera que la de Don Quijote: En la tragedia, Hamlet mata y muere; mueren Polonio, Claudio, Gertrudis, Laertes y Hamlet. La tragedia principia con el homicidio del Rey Hamlet y posteriormente, la etérea e inocente Ofelia, se priva de la vida.

Hamlet llega a la muerte joven, bello, supersensible, con una inteligencia muy superior a la de los que le rodeaban, y con el corazón reboante de amargura y desencanto. Don Quijote llega al fin de su vida internamente agitado por un anhelo incontenible, frustrado al fin; recobra la razón y la paz espiritual, y muere cristianamente.

## LA LOCURA DE AMOR.

La locura de amor, tan apasionante en su colorido y tan característica de la literatura medieval, tiene en el Quijote sus más claros representativos en Grisóstomo y Cardenio.

(1).—Cita en Astrana Marin, Luis.—Op. Cit. Pág. 79.

La acción de Grisóstomo es violenta, impulsada por un "forzoso desvario" al cual se mezclan todos los tormentos imaginables: Siente en su alma desde el rugir de las fieras hasta el silbo de la serpiente, y desde el agorero graznar de la corneja hasta el "sentible" arrullar de la viuda tortolilla; es decir, lo amargo y lo dulce y tierno de la vida. No falta en su existencia el canto del buho, ya como negro augurio, ya como símbolo de la razón y la sabiduría; pero todo queda arrollado y vencido por un desdén, por una sospecha que él mismo no sabe si tiene fundamento falso o verdadero. Todo se hunde en la hoguera de un corazón adolescente junto al cual se yergue, como una deidad intocable, la filosofía de Marcela, con una visión de futuro como si estuviese leyendo en la frente de la vigésima centuria. También Grisóstomo tiene su propia filosofía:

... "En todo hay cierta, inevitable muerte;  
Mas yo, ¡milagro nunca visto! vivo  
Celoso, ausente, desdeñado y cierto  
de las sospechas que me tienen muerto...!"

Grisóstomo muere de amor: sucumbe al peso de un solo problema; sólo tiene el desdén de Marcela y renuncia a la vida.

Como Hamlet, Grisóstomo era universitario: "...era un hidalgo rico, vecino de un lugar que estaba en aquellas tierras, el cual había sido muchos años estudiante en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar con opinión de muy sabio y muy leído. Principalmente decían que sabía la ciencia de las estrellas y de lo que pasa allá en el cielo, el sol y la luna". (1).

Y aunque la muerte de Hamlet es distinta y determinada por circunstancias completamente diversas de las que determinan la de Grisóstomo, hay en el fondo algunas analogías: "Schlegel considera que esta tragedia grandiosa (Hamlet) trata de probar que los penetrantes cálculos que apuran todas las relaciones de las cosas y todas las posibles consecuencias de nuestros actos, paralizan necesariamente nuestra facultad de acción".

"Goethe juzga que Shakespeare procuró pintar un ser amante, puro y noble; pero sin esa fuerza y ese nervio que constituyen al héroe, y, por tanto, humillado bajo una carga que ni puede soportar ni le es dable sacudir" (2).

(1).—Cervantes Saavedra, Miguel.—Op. Cit. Pág. 124.

(2).—Astrana Marin, Luis.—Op. Cit. Pág. 80.

## LA LOCURA DE CARDENIO.

Cardenio es menos desdichado que Grisóstomo y que Hamlet, porque si en el principio todas las circunstancias le parecen adversas, un día, por una de esas raras vueltas del destino, en la maravillosa trama que el ingenio de Cervantes imprime a su creación, Cardenio alcanza la felicidad tal como la había soñado; pero lo verdaderamente asombroso en la novela, especialmente en la parte en cuestión, es la urdimbre de temas que desarrolla paralelamente Cervantes, en relación con los acontecimientos de Sierra Morena, los cuales, aunque en dos diversos géneros literarios, la novela y la tragedia, presentan, en las obras que aquí se estudian, las máximas similitudes de técnica al entretejer tres o cuatro temas distintos.

El palpitante cuadrilátero —Cardenio - Lucinda - Don Fernando - Dorotea—, cuyos personajes mueve el ingenio como hojas en el viento y cuya suerte, fausta, o infausta cambia constantemente, tiene gran similitud con el mismo manejo que Shakespeare hace de sus personajes en varias de sus obras y especialmente en "El cuento de Invierno" en que todos los elementos del infortunio se transforman en motivos de felicidad, aunque dichos personajes, con sus propios ojos hubiesen visto la consumación de su desdicha.

Cardenio reconoce su locura por el supuesto desamor de Lucinda y lo relata con lastimados acentos: "Los vaqueros y cabreros que andan por estas montañas, movidos de caridad, me sustentan, poniéndome el manjar por los caminos y por las peñas, por donde entienden que acaso podré pasar y hallarlo; y así, aunque entonces me falte el juicio, la necesidad natural me da a conocer el mantenimiento, y despierta en mi el deseo de apetecerlo y la voluntad de tomarlo"... "Yo no quiero salud sin Lucinda, y pues ella gustó de ser ajena, siendo, o debiendo ser mía, guste yo de ser la desventura, pudiendo haber sido de la buena dicha". (1).

## LADY MACBETH.

Las encontradas opiniones de la crítica sobre la tragedia de Macbeth no han tocado en nada la inmensidad de la obra, y como el gusto literario difiere de manera sensible en cada crítico, y cada opinión arraiga in-

(1).—Cervantes Saavedra, M.—Op. Cit. Cap. XXVII, 1ª Parte. Págs. 331-332.

dudablemente en el gusto y en la interpretación personal, cuando no aparecen las pasiones de manera demasiado visible: Por ejemplo, el distinguido crítico irlandés, Frank Harris, dice: "En esta historia lírica hay mucho del poeta neurópata y muy poco del asesino por ambición. No es de extrañar que Lady Macbeth declare que se avergonzaría "de tener un corazón tan blando" como el de su esposo. Es Hamlet otra vez, Hamlet sufriendo una tensión mucho mayor. Y aquí habría que recordar que Macbeth fué escrita tres años después que Hamlet y probablemente poco tiempo antes que El Rey Lear, por lo que podía esperarse mayor intensidad y un pensamiento más hondo en Macbeth que en Hamlet"

El señor Harris critica a Shakespeare porque Macbeth, aun en el momento culminante de la excitación, habla con palabras hamletianas: "Nada hay serio en el destino humano" (A. M.)

.....  
Duncan aquí tendido; bordeando, su piel de plata su preciosa sangre" (G. M.)

...tan azucarada como cualquier verso de sus sonetos y completamente fuera de lugar aquí. (1).

Lady Macbeth, como creación tiene un alto-relieve, no sólo en la tragedia sino en la literatura de todos los tiempos. No superó a Hamlet porque Hamlet ha sido y sigue siendo insuperable después de cuatro siglos.

Las pasiones desenfundadas desequilibran a los hombres: Odio y celos en Hamlet; celos y venganza en Troilo y Crésida; desesperación de Timón de Atenas; lujuria en Antonio y Cleopatra; ceguera de celos y venganza en Otelo; ambición incontenida en Lady Macbeth; desenfundada crueldad en Tito Andrónico; pero las pasiones no aparecen en estos protagonistas únicamente como un huracán que lo arrolla todo: A este huracán se unen infinitas fuerzas diabólicas que constituyen la tragedia y la llevan a sus fines de horror y violencia: El odio, la mentira, la envidia, la intriga, la ira, forman las cabezas de una hidra que destruye la paz espiritual, cuya finalidad es mostrar la destrucción del hombre por las pasiones.

La ambición penetra en el corazón de Lady Macbeth, que todo lo atropella por ser reina de Escocia; acrecienta la ambición de su esposo que ya poseía el señorío de Glamiz y el de Cawdor; falta a las leyes sa-

(1).—Harris, F.—Op. Cit. Pág. 45.

gradas de la hospitalidad e incita a su marido para que asesine a su primo, el Rey Duncan, la posesión de cuyo reino desenfrena la ambición de ambos.

Desde el instante en que la sangre de Duncan mancha sus manos, su conciencia y su vida, parece que el cráneo del rey muerto rodase descendiendo por una escalinata, en la que cada peldaño añade no un crimen, sino series de crímenes a los ya existentes. El agua no basta a borrar de sus manos las huellas de la sangre y el remordimiento no les permite disfrutar la convicción de que podrán reinar. La tortura de sus espíritus se acrecienta con la visión constantemente renovada de los crímenes perpetrados en Banquo y en todos los Macduff, con excepción de uno, que ejecutarán la venganza, privando a Macbeth de la existencia.

Nunca, Lady Macbeth pudo apreciar el peso del crimen sino después de cometido y una de sus mayores amarguras consiste en que cada nuevo asesinato cometido por su esposo, lo aleja más de ella, porque sus pensamientos toman otro derrotero. El insomnio envenena la vida de ambos y todo esfuerzo queda frustrado con el convencimiento de la inutilidad del crimen.

Lady Macbeth pierde la entereza que mostró como inspiradora de su esposo, y cuando se convence de que no puede lavarse la sangre de la víctima porque reaparece interminablemente, la desesperación y el remordimiento desequilibran su entendimiento, y su cerebro, amargamente torturado aun en el sueño, la hace hablar y andar dormida, en la Escena Primera del Acto V, en que la tragedia se pinta con los colores más patéticos, a lo cual sólo siguen los acontecimientos finales del desastre:

El avance del Bosque de Birman,  
La muerte de Lady Macbeth,  
y la muerte de Macbeth, por Macduff.

Los amargos destinos de Macbeth y de su esposa van de la mano hasta la muerte: Las pasiones de ambos, entrelazadas, los conducen al mismo fin; no es sólo ella la culpable del desastre. Refiriéndose a Macbeth, Víctor Hugo ha dicho: "Decir: Macbeth es la ambición, no es decir nada; Macbeth es el hambre. ¿Qué hambre? El hambre del monstruo siempre posible en el hombre. Ciertas almas tienen dientes. . . El deseo degenera fácilmente en violencia, la violencia degenera fácilmente en crimen, el crimen degenera fácilmente en locura; esta progresión es Macbeth: Deseo, crimen, locura; estos tres vampiros le han hablado en la

soledad y le han invitado al trono. El gato Graymalkin le ha llamado, Macbeth será la astucia; el sapo Paddock le ha llamado, Macbeth será el horror. El ser UNSEX, Grouch, le remata . . . Macbeth ya no es un hombre. No es más que una energía inconsciente avalanzándose feroz hacia el mal, de aquí en adelante no existe ninguna noción del derecho; el apetito es todo . . ." (1).

---

(1).—Hugo, Victor.—"Guillermo Shakespeare".—F. Seix. Editor. Barcelona. Pág. 224.

## CUENTOS FESTIVOS DE LOCOS EN DON QUIJOTE.

Las luminosas ciudades de Sevilla y de Córdoba son campo de acción de varios cuentos de locos en el Quijote. El primero de los dos que aparecen en el prólogo de la Segunda Parte (ambos dedicados indudablemente como premio a la diligencia de Avellaneda) se refiere a las dificultades de hacer un libro; y el segundo, referente al dorado fruto de la experiencia, aún en mentes desequilibradas, constituye una acertada crítica, en medio de su tono festivo. Y hay un tercer cuento, en el Capítulo Primero de dicha Segunda Parte, encaminado a probar lo incurable de la locura de Don Quijote, según opinión del barbero, por cuyos labios exhibe Cervantes una de sus más interesantes creaciones en el género literario aludido, y mediante el cual muestra a Don Quijote en uno de sus más vehementes y exaltados momentos de adhesión a los libros de caballerías y a sus héroes.

Estas intercalaciones de pequeños cuentos de locos tienen exclusivamente la finalidad de aludir o criticar virilmente a personas o situaciones; no se trata de personajes cuya acción tenga la trascendencia de los personajes anormales estudiados en el teatro de Shakespeare; la creación cervantina, en su aspecto de personaje anormal, digna de competir con la mejor, es la del inmortal Caballero de la Triste Figura, símbolo luminoso y oscilante entre la razón y la locura.

## O T E L O

Shakespeare plasma en Otelo las oscilaciones de la luz y de la sombra en el espíritu humano atormentado por los celos. Del mismo modo que en Don Quijote, Sancho es un aspecto del personaje principal, y por consiguiente, un símbolo también, Yago lo es respecto de Otelo, aunque sus funciones, en relación con las de Sancho, son completamente opuestas.

La crítica quiere hacer coincidir el arte y la pasión amorosa de Shakespeare, en un conflicto polarizado en varios personajes, preferentemente en Otelo, por lo que a la venganza se refiere. Es indudable que los

sentimientos y las pasiones, en general, son el acicate de la vida humana; pero el genio dispone de fuerzas creadoras insospechadas para el hombre de tipo medio.

Otelo, por condiciones naturales de su ascendencia, es orgulloso, tiene una clara conciencia de superioridad y un profundo respeto de sí mismo. Mientras no escucha la primera acusación maliciosa de Yago, se muestra equilibrado; pero una vez que se ha escuchado la envenenada palabra que cae en su alma como una semilla fatídica, toma por cierta la funesta insinuación y los efectos corren por su espíritu como una llamarada apocalíptica. Cuando la sospecha corroe su pensamiento, hay en él un hombre completamente distinto del que existía. Su imaginación le traiciona hasta el punto de no permitirle ver nada fuera del incendio febril que lo conduce a la locura de exterminar a Desdémona.

En su espíritu hay constantes cambios que alternativamente van de la más ruda violencia a estados indescriptibles de ternura, y su alma, amargamente acongojada, "presa de un dolor celestial, hierde ahí donde ama..."

## EL LLANTO Y LA RISA.

“And the Lord God Wipe away tears  
from all faces”.

Isa. XXV.—8 (1)

La risa, como manifestación de la alegría, es una bendita dádiva de Dios al hombre, y es fácil observar su graduación y su relación con los diversos estados de ánimo. Es indudable que arraiga en el espíritu y que cambia, en todos los seres, según causas diversas. Sus dos principales aspectos se observan en los dos periodos de naturalidad del hombre, uno antes y otro después de la cultura.

La risa sufre transformaciones a medida que avanza la edad de los seres humanos. Es curioso el hecho de que aparece como sonrisa, en la primera parte de la infancia; más tarde, en los últimos años del mismo período, evoluciona hasta la risa y así perdura generalmente hasta la llegada de la adolescencia y algunas veces subsiste durante toda ella. En la juventud, y especialmente en la mujer, la risa se manifiesta a veces con sonidos que son fragmentos de escalas musicales o pequeñas variantes de ellas. Posteriormente, el ser humano vuelve a la sonrisa, pero ésta generalmente tiene una marcada ausencia de alegría y expresa sentimiento, burla, conformidad, aprobación, sarcasmo, desprecio, hipocresía, desdén, bajo cuyas expresiones, la faz humana se vuelve desdichadamente, en algunos seres, una máscara teatral.

Otra observación, curiosa y personal, es que el hombre no se asocia con sus semejantes para llorar, como se asocia para reír. Y no porque haya en el espíritu humano la valentía de no aumentar el sufrimiento ajeno con el propio dolor, sino porque hay una raíz psicológica en la exhibición de la cobardía para llevar la corona del dolor con la debida dignidad, o porque se teme que no se rinda a tal sublimidad el debido respeto.

---

(1).—Selkirk, J. B.—Bible truths with Shakespeare Parallels 4th.—Ed. London Co. Ave. M<sup>a</sup> Lane. Pág. 1878.

Hay la creencia generalizada de que los escolares adolescentes rien por nada, pero observando un poco sus actividades e investigando, es fácil encontrar una realidad contraria a lo imaginado: Dice Bergson que "es porque concentran toda su atención en uno de sus compañeros, acallando en ellos la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia 'medio en el cual' lo cómico habrá de producirse" (1). Y en el teatro, donde el auditorio no es de adolescentes exclusivamente, se produce un fenómeno análogo, aunque hay de antemano, la disposición de divertirse.

La risa es manifestación de una función intelectual humana. "Lo humorístico y lo cómico son grados estéticos de la risa. A veces se encuentran en algunos animales gesticulaciones análogas a las de la risa, del dolor y del llanto. Si las lágrimas son el elemento de lo trágico, éste existe en los animales, pero lo cómico pertenece al hombre, que es el único animal que ríe. Sin embargo, el hombre no ríe como un loro, 'porque la risa es intelectual. El único animal que puede producir la risa como manifestación estética es el hombre". (2).

En la técnica cervantina, el llanto y la risa, que son las dos muecas que mueven con sus hilos el tembloroso corazón del hombre, tienen positivo encanto. La genial creación literaria de Cervantes en el tipo de novela que es el Quijote, es semejante a la música de Bach; y del mismo modo que éste entreteje infinitas melodías, aquel enlaza argumentos, y estos, paralelamente, unos mueven a risa y otros a la más profunda y filosófica tristeza.

Si el aspecto material de Don Quijote, a primera vista mueve a risa, cuando se conoce el altar de su moral, infunde el más profundo respeto: La pureza de espíritu, espejo del alma española, su incomparable amor a Dios, el sacrificio de toda su vida por la cosecución de la felicidad humana, son la cátedra de nobleza de su eterno magisterio. Abundan las situaciones y expresiones que mueven a risa en la novela cervantina, pero lo verdaderamente grandioso en el aspecto que se estudia, está en ciertos efectos de contraposición: Don Quijote y Sancho como personas son completamente opuestos en todos los aspectos: físico, moral, intelectual y estético. La misma contraposición que hay entre el aspecto físico y moral de Don Quijote, la hay entre Don Quijote y Sancho.

En ellos existe lo cómico de las formas y exclusivamente en Sancho,

(1).—Bergson, Henri.—"Le Rire".—Paris, 1922.

(2).—Castellanos Quinto, Erasmo.—Op. Cit.

lo cómico de las expresiones, que causa risa por razones diversas: Ya por la rudeza de su interés en la adquisición de bienes materiales, ya porque trata de engañar constantemente a Don Quijote con las mentiras más pueriles, o por la aplicación constante de refranes, lo cual jamás hace al ilustre manchego descender del pedestal de su donosura.

Pero, he aquí una de las piedras angulares en que indudablemente se cimenta la filosofía de Bergson para la formulación de sus leyes, de las cuales la primera se enuncia como sigue: "Es enorme la profundidad de la fuerza cómica cuando lo novelesco se une a un espíritu soñador" En pocas palabras esta regla contiene las características principales de Don Quijote.

Bergson, para formular su filosofía de lo cómico, recurre en primer término a una infinidad de observaciones personales coleccionadas en la vida práctica, y en segundo lugar, a un profundo estudio comparativo de los personajes cómicos de una parte considerable del teatro y de la novela universales, entre los que sobresale Don Quijote, puesto que ha provocado la crítica literaria máxima, así como una infinidad de estudios de toda índole.

"Si una causa produce un efecto cómico, éste será tanto más cómico cuanto más natural nos parece la causa que lo determina" (1). En su ensayo "LE RIRE" cuya edición más seria procede de París (1922), Bergson pone de manifiesto su profundo estudio de Don Quijote como personaje cómico; y sus leyes, en parte considerable, están apegadas a este modelo, lo cual demuestra que las leyes y las reglas para el arte se hacen a posteriori de las obras geniales.

Otro gran recurso de lo cómico es la imitación. En esto está cimentada gran parte de la comicidad del Quijote, en cuanto se refiere a su imitación en forma de crítica de los libros de caballerías. He aquí dos acontecimientos: El primero le ocurre a Amadís de Gaula después de la traición del mago Arcalaus, quien no pudiendo destruirlo en definitiva, le hiere moralmente engañando a Oriana, amada de Amadís, con un falso mensaje que ella toma por cierto y al cual contesta con una carta para Amadís que dice:

"Mi rabiosa queja acompañada de sobrada razón da lugar a que la flaca mano declare lo que el triste corazón encubrir no puede, contra vos, el falso y desleal caballero Amadís de Gaula, pues ya es conocida la deslealtad y poca firmeza que contra mí, la más desdichada y men-

(1).—Bergson, H.—Obra citada.

guada de ventura, sobre todas las del mundo, habéis mostrado vuestro querer de mí, que sobre todas las cosas os amaba, poniéndome en aquella que según para el amar ni conocer su discreción basta y pues otra venganza mi sojuzgado corazón no puede, quiere, todo el sobrado y mal empleado amor que en vos tenía, apartarlo” “Porque sé de cierto que el muy encendido amor que os tenía es tornado, por vuestro merecimiento, en muy rabiosa y cruel saña y con vuestra quebrantada fé y sabidos engaños id a engañar a otra cautiva mujer como yo, que así me vencí de vuestras engañosas palabras, de las cuales ninguna salva ni excusa serán recibidas, antes sin os ver plañiré con mis lágrimas mi desastrada ventura y con ellas daré fin a mi vida, acabando mi triste planto”. (1).

Jamás Don Quijote sufrió pena semejante, pero tanto debió sentir en lo más profundo de su corazón la tristeza de Amadís, convertido en Beltenebros, en Peña Pobre, que sin tener el menor motivo, decide imitarlo dando cabezadas en las rocas de Sierra Morena, mientras Sancho lleva la inolvidable carta a Dulcinea; pero es más: Hay un momento en que Don Quijote para aumentar tal sufrimiento, piensa también imitar a Don Roldán u Orlando, después de sufrir la infidelidad de Angélica con Medoro: Afortunadamente, para mostrar mayor fidelidad a Amadís, sólo a éste imita, ya que su único sufrimiento es la ausencia de Dulcinea. Este es uno de los pasajes del Quijote que más risa causan, primero por lo que en sí contiene de imitación, con las risibles características ya señaladas, y segundo porque “Las actividades, los gestos y los movimientos del cuerpo humano mueven a risa, en la medida exacta en que dicho cuerpo nos da la idea de un simple mecanismo” (2).

Y aunque Don Quijote pensadamente ejecuta lo que hace, carece por completo de la justa causa que impulsó a Amadís a obrar en forma semejante.

En cuanto a Shakespeare, su obra general carecería de las altas calidades que exhibe, sin el venero de lo cómico: El humorismo no sólo completa y equilibra la amargura y el dolor de la tragedia sino que la llena de frescura y encanto como los diamantes que llora la noche y que sonríen a la aurora en las corolas de las rosas.

Entre los personajes cómicos de Shakespeare se destacan Sir Toby Belch y Dogberry, la señora Quickly, la Nodriza, María y Falstaff. Es-

~~~~~  
(1).—Libros de Caballerías Españoles.—Aguilar. Madrid, 1954. Pág. 512.

(2).—Bergson, H.—Obra citada.

te último alcanza el pináculo de la comicidad y fué diseñado por tercera vez en *Las Alegres Comadres de Windsor*, a petición de la Reina Isabel, que gustó con fruición del Falstaff en la primera y en la segunda parte de Enrique IV, cuyas características superan en mucho el trazo violento del mismo personaje, ejecutado en dos semanas para satisfacer el gusto real.

Del mismo modo que Cervantes traza en la figura corpórea de Don Quijote un ser excepcional, superado aún por lo extraordinario de su espíritu, Shakespeare retrata a Falstaff con características materiales y morales únicas.

Es sabido que Falstaff representa la crítica acré de un personaje de la época: Primero se creyó que dicha crítica lanzaba sus dardos sobre la persona de Sir John Folstof, patricio, terrateniente y de gran significación social, cuya condición de acaudalado le permitió proteger a los artistas de su época, ayudar a las universidades y formar una escuela literaria; pero su vida sufrió un gran demérito por haber huído vergonzosamente en la batalla de Patay, en que también luchaba Santa Juana de Arco y donde sus soldados hicieron prisionero a Lord Talbot. "La crónica de Monstrelet (continuador de Froissart) nos narra que "Messire Jehan Fascot (es ecir Falstof)" qui étoit un des princepeaux capitaines, et qui s'en étoit fui sans coup férir... pour cette cause grandement lui fut quand il vint devers le Duc de Bedford... et lui fut oté l'ordre du blanc jarretier "qui'l portoit entour la jambe". Así Falstof fué degradado por deserción ante el enemigo". (1).

Posteriormente se ha juzgado que la creación del Falstaff de Shakespeare alude a Sir John Oldcastle, "que fué en realidad compañero de orgía del príncipe" "los descendientes del verdadero Sir John Oldcastle protestaron, viéndose el poeta obligado a retractarse de ello en su epílogo de la Segunda Parte (2).

No obstante, la forma humorística en que el autor modela y dota a este personaje, sirve para acentuar su cinismo: se vanagloria de su glotonería, de su gusto por el vino y de su inclinación a los placeres y más aún de su calidad de ladrón.

El teatro de Shakespeare, sin la música de la risa, se transformaría en la austera Divina Comedia con todos los estertores del Infierno y del

(1 y 2).—Ballester Escalas, Rafael.—"El Historiador William Shakespeare" 2ª Edición.—Editorial Mateu, Barcelona. Págs. 332-333.

Purgatorio, y reproduciría prolijamente la amarga e incurabel insatisfacción del Fausto.

El humorismo en Shakespeare y en Cervantes tiene profundos puntos de contacto: En sus palabras la risa casi siempre proviene de raíces sanas, no de los torvos rincones del desprecio.

Cuando Don Quijote, en casa de los Duques, es objeto de una serie de burlas sarcásticas, que recorren todo el diapasón del humorismo, la donosura del caballero, vertical como un rayo del sol en el cenit, contrarresta todo efecto malévol.

En otras ocasiones, como en el pasaje de Clavileño y en el de La Cabeza Encantada de Barcelona, lo risible predomina en las situaciones; pero en el fondo, se siente en las obras de los ingenios en estudio, el noble intento de afrontar la vida, con todos sus dolores, privaciones y amarguras, tras el nítido manto de fantasía de la risa, aunque en trechos muestre el bordado de lágrimas de la realidad.

LO FANTASTICO Y LO SOBRENATURAL

El elemento fantástico en manos de Shakespeare y de Cervantes constituye uno de los más valiosos filones que pueden enriquecer la novela, que es impresión de la vida, y el drama, que es demostración personal de la existencia.

“El asunto es delicado” —dice Américo Castro— “y no es posible adoptar una actitud estricta literal. En este punto, los textos vistos se prestan a encontradas interpretaciones. Menéndez Pelayo pensaba que “El mismo espíritu positivo que llevó a Cervantes a enterrar bajo el peso de la parodia toda la literatura fantástica, sobrenatural y andantesca de los tiempos medios, respira en la Cabeza encantada de Barcelona... y sin embargo, cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, no dudó, sin duda por debilidad senil, en acudir a los prestigios algo pueriles de la magia y colocó en las regiones del norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y licántropos. Pero prodigios y fantasías hay también en El Quijote; lo interesante sería averiguar el valor que Cervantes concede a todo esto” (1).

La Edad Media volcó en el seno de los siglos XV y XVI, y aun en los posteriores, el fardo de lo fantástico en que, sobre el andamiaje de lo sobrenatural, surgían las torres de la literatura caballeresca, pléyrica de hechicería y de astrología, así como del terror infundido por las supersticiones producidas por el ambiente general de una época en que predominó una ausencia absoluta de positivismo, cuya doctrina esencial consiste en instituirse como filosofía de los hechos.

El romanticismo de Shakespeare y de Cervantes encuentra en este nido de fantasía, el elemento que sirvió de albergue a la suya propia en su aspecto creador. Ambos usaron estos elementos intangibles principalmente en su obra de madurez, percatados de que en general, el que lee o escucha, de antemano está dispuesto a dejarse llevar por todos los senderos reales o imaginarios que produzcan placer o emoción, en cuanto no sean los ojos de la crítica los que leen.

(1).—Castro, Américo.—Op. Cit. Pág. 94.

A las manos de Shakespeare y a las de Cervantes fué toda la herencia fantástica de la leyenda de todos los pueblos: La brujería con sus monstruos y endriagos y las múltiples formas de la superstición, con todas sus ramificaciones hacia todas las literaturas, en vertientes de las épocas más remotas, que constituyen un mar enriquecido por disímiles afluentes.

Las aportaciones nórdicas y las orientales, en general, son las que tuvieron mayor trascendencia. La mitología escandinava con las sagas, el Beowulf y las narraciones artúricas, tienen penetraciones muy hondas en las novelas inglesa y francesa de muchos siglos después.

Beowulf, menos afortunado que Tristán, muere a consecuencia de la lucha con un dragón, y ya en agonía, manda hacer una hoguera en lo alto de una montaña en la orilla del mar y se arroja al fuego para que todos los pueblos que salvó, puedan ver su muerte.

En este maravilloso monumento, escrito en lengua inglesa y en verso aliterado, paralelo en importancia a las hazañas del Cid Campeador Ruy Díaz de Vivar, hay muchos y bellos elementos fantásticos que pasan a literaturas posteriores y especialmente que contaminan y nutren la literatura medieval.

En la novela de caballerías se dan cita "fábulas milenarias, novelas bizantinas, con los restos de más o menos fragmentarios romances, de las novelas artúricas y los restos, igualmente disueltos en romances o transformados en prosa y crónicas de las epopeyas carolingias en que los siglos medievales entretejen su fascinadora literatura" (1). Y conviene observar, cosa que ha sido hecha por los eruditos historiadores de la literatura española, especialmente por Menéndez y Pelayo, que "entre estas dos grandes corrientes España se entrega sobre todo a la segunda, a la del ciclo carolingio. Se resiste a la substancia bretona, salvo en Galicia y Portugal, países célticos, de los cuales se han señalado con frecuencia, todos los rasgos que les acercan a Bretaña. El mesianismo de Artús se funda aquí en el mito del rey Sebastián y de su futuro retorno; por lo demás, según todas las probabilidades, es la parte céltica y atlántica de la península de donde viene Amadís: Los orígenes portugueses de esta novela son casi seguros". (2).

No hay seguridad de que Shakespeare y Cervantes creyesen realmente en las fantasías que emplearon; usaron dichos elementos como

(1) y (2).—Cassou, Jean.—CERVANTES, UN HOMBRE Y UNA EPOCA.—México, 1939. Pág. 83.

clave del espíritu humano, y la lectura y la representación eran los medios de contacto; los dos, independientemente de las minas de fantasía que encontraron en las literaturas anteriores a ellos, se deleitaron en crear mundos nuevos en los cuales, la interpretación cada vez distinta, encuentra profundidades inimaginadas. Lo que induce a creer en su independencia de pensamiento, es que ambos usaron estos elementos principalmente en sus obras de madurez y no en sus primeras producciones cuando, por tener menos experiencia y cultura, pudiera suponerse que con mayor facilidad recibirían la influencia de las supersticiones y creencias de la época.

Con opinión muy opuesta a la muy respetable de don Marcelino Menéndez y Pelayo, creo que Cervantes no parodia, sino trata en sentido humorístico y en forma de crítica las literaturas caballerescas, y en cuanto al hecho de que introdujo en su libro de aventuras "los prestigios algo pueriles de la magia... y colocó en las regiones del norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y licántropos", no creo que lo hizo precisamente por debilidad senil, como el ilustre Don Marcelino lo insinúa, sino porque los recursos mencionados tienen gran atractivo para cierto tipo de lectores amantes de la novela y más aún, porque la iluminan con un maravilloso colorido que siempre incita a investigar.

De Cervantes sabemos lo que él mismo dijo en plan de seriedad: "Hánse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, de suerte que facilitando los imposibles... admiren, suspendan, alborocen y entretengan"... (1). Y en cuanto a Shakespeare, tenemos lo siguiente: "Forbes, en el curioso cuaderno ojeado por Warburton y por Garrick, asegura que Shakespeare se entregaba a prácticas de magia, que la magia estaba en su familia y que lo poco bueno que hay en sus dramas se lo ha dictado un "Alleur", un espíritu.

"Digámoslo con este motivo, pues no se debe retroceder ante ninguna de las cuestiones que se ofrecen: Ha sido un extraño error de todos los tiempos el querer dar al cerebro humano auxiliares. Antrum adjuvat Vatem. Apreciando la obra sobrehumana, se ha querido hacer intervenir en ella lo extrahumano; en la antigüedad el trípode, en nuestros días la mesa giratoria. La mesa no es otra cosa que el regreso del trípode". "Tomar al pie de la letra el demonio de Sócrates, se supone, y la ninfa de Numa, y el divo de Plotino, y la paloma de Mahoma, es ser víctima de una metáfora... (2).

(1).—Cervantes S., Miguel.—Ob. citada.

(2).—Hugo Victor.—"Guillermo Shakespeare".—Trad. de E. S. Barcelona. F. Seix Ed. Pág. 42.

Uno de los grandes secretos artísticos de Shakespeare y de Cervantes es la oportunidad y armonía con que ambos introducen en sus obras los elementos fantásticos. Y las obras que más renombre dieron a estos ingenios inmortales son precisamente aquellas en que emplearon los elementos citados.

LO SOBRENATURAL EN MACBETH.

Unnatural deeds breed unnatural troubles.—Macbeth.

Act. V.—Sc. 1a.

(Análisis de la tragedia).

En Macbeth, una de las tragedias más tremendas del teatro universal, la viril técnica de Shakespeare entreteje nutridas series de crímenes, que se destacan en el fatídico claro-oscuro de lo sobrenatural, en que aparecen alquilarres y profecías, supersticiones y fantasmas, sonambulismo y locura. El hondo conocimiento que Shakespeare tenía del alma humana, hace de sus personajes figuras temibles y dolorosas, en cuyas facetas espirituales se representan a menudo algunas de las propias vivencias.

El germen demoníaco que alienta en el espíritu de Macbeth alcanza pleno y desdichado desenvolvimiento, finalmente rayano en la locura.

“Macbeth es la más corta de las tragedias —nos dice Spencer— y la más violenta; al principio estamos envueltos en una positiva atmósfera de oscuridad, de sangre, de confusión, con rayos y truenos en el cielo y perturbación en el Estado. Todo ésto sugerido por una docena de líneas dichas por las brujas en la escena inicial, quienes terminan con ambigüedad característica”: (M. S. A.)

“El mal es un bien y el bien es un mal,

La niebla crucemos y el aire letal. . .” (G. M.)

Un breve análisis de Macbeth permite encontrar la ambición como eje principal de la tragedia, que está situada en Escocia, durante el reinado de Duncan. Las seis escenas del Acto I están destinadas a mostrar el ambiente y los personajes; sobresale de manera especial la conferencia de las brujas, la caída del dignatario de Cawdor, la profecía de las

brujas y el principio de la realización de la misma; la resolución criminal de Lady Macbeth, la recepción hecha a Duncan por Macbeth en el palacio de éste, y el decidido sostén que su esposa aporta para el crimen ante el desfalleciente ánimo del anfitrión.

Lo culminante del Acto II, es el asesinato del rey Duncan cuyo trono ambicionaban ocupar los Macbeth. Las tres escenas de este Acto están llenas con el tema citado: Macbeth se decide a asesinar personalmente a Duncan; realiza el asesinato; hay noticias de ello y sospechas generales.

En el Acto III, lo esencial es el asesinato del general escocés Banquo, pariente y compañero de Macbeth y cuyos hijos, según la predicción de las brujas, deberían recibir el trono y cetro de Macbeth. En las seis escenas de este Acto se desenvuelven: El arreglo de Macbeth con los asesinos para sacrificar a Banquo; el principio del temor creciente de que sus crímenes lleguen a ser descubiertos; la realización del asesinato de Banquo y la huída de Fleancio, punto culminante; la aparición de Banquo en el banquete, el conjuro de las brujas y las noticias de Macduff.

El Acto IV gira alrededor del asesinato de Lady Macduff y de su pequeño hijo. Las tres escenas de este Acto contienen: La ruina de Macbeth, según la profecía de las brujas; el asesinato de Lady Macduff y el efecto de esta alarmante noticia en el ánimo de su esposo.

El Acto V, exhibe la filosofía shakespeariana del merecimiento al final de la existencia, por las acciones en ella realizadas. Las seis escenas que lo forman contienen: El sonambulismo de Lady Macbeth; el plan de los enemigos de Macbeth; el terror que éste sufre en medio del banquete realizado en su palacio; el aspecto del bosque de Birman, que según predicción de las brujas, debía caminar; noticias de la muerte de Lady Macbeth, realizada por Macduff; noble de Escocia, para vengar la muerte de los suyos.

El impresionante ascenso de la emoción, a partir del Acto IV de esta obra, difícilmente podrá encontrarse en otras de índole semejante de cualquier pueblo o época. La huída de Fleancio, en el Acto III, Escena 3ª, en que la obra llega a su punto culminante, y en que el espectador cree haber llegado a su mayor tensión nerviosa, todavía la mantiene muy alta durante el Acto IV, cuya arquitectura maestra, merece atento y profundo estudio, en este Capítulo, por los variados elementos que la integran:



ACTO IV

(Escena Primera)

Una caverna oscura; en el centro, una caldera que hierve. Truenos.
Entran las brujas.

Bruja 1a.—El gato atigrado tres veces maulló.

Bruja 2a.—Tres veces, y una quejóse el erizo.

Bruja 3a.—La arpía avisó.

Que empieza el hechizo.

Bruja 1a.—En torno del cazo veloces giremos

Y en él las infectas entrañas echemos.

El sapo que en frígida peña dormía,

Y un mes incesante logró destilar

Activo veneno de noche y de día,

En esta encantada caldera he de echar.

Todas.—Redoblen, redoblen trabajo y esmero;

Que el fuego se avive, que hierva el caldero.

Bruja 2a.—De víbora astuta echemos la piel;

Que hierva en el cazo cociéndose en él.

Ahí va de nocturno murciélago lana,

Lengua de sabueso, dardo de escorpión,

Ojo de lagarto, músculo de rana,

Ala de lechuza, de áspid aguijón.

Magia poderosa tengan estos dones.

Bodrio del infierno, hierve a borbotones.

Todas.—Redoblen, redoblen trabajo y esmero;

Que el fuego se avive, que hierva el caldero.

Bruja 3a.—Colmillo de lobo, y momia de hada,

Escama brillante de fiero dragón,

Enorme garguero y fauce inflamada

Que ostenta en los mares voraz tiburón.

El bazo de aleve blasfemo judío,

Cicuta cogida sin luz, de raíz,

La hiel concentrada de macho cabrío,

De un tártaro labios, de un turco nariz.

Menudas astillas de ramas de abeto

Tronchadas en noche de eclipse lunar,

El dedo de un niño que en foso secreto

Dió a luz madre infame, ahogándolo al par.
El caldo con ésto que espese y que cuaje,
Y, unido al brebaje
Que ya se formó,
Inmundo intestino de tigre salvaje.

Todas.—Redoblen, redoblen trabajo y esmero;
Que el fuego se avive, que hierva el caldero.

Bruja 2a.—Podéis enfriarlo con sangre de mona,
Que así del hechizo la fuerza se abona.

(Entra Hécate).

Hécate.—Aplaudo tal celo, trabajo y constancia;
Tendrá cada una su justa ganancia.
Y cual hadas diligentes,
Girando en torno, cantad,
Y los varios ingredientes
De la caldera hechizad. (Váse).

Bruja 2a.—Ya mis pulgares embota,
Comezón que me denota
Que se aproxima el infame.
Quedad, puertas
Luego abiertas
A quien llame.

(Entra Macbeth).

Macbeth.—Siniestras, cautas, tenebrosas brujas,
¿Qué hacéis? Decid.

Todas.—Hazaña innominada.

Macbeth.—Pues os conjuro yo, por esa ciencia
Que alcanzáis no sé cómo, a responderme:
Aunque los aircs. desatados luchen
Contra los templos, aunque el mar airado
Azote y trague cuanto en él confía,
Aunque el trigo espigado se revuelque
Y de cuajo los árboles se arranquen,
Aunque caigan los fuertes torreones

Y a sus dueños confundan, aunque inclinen
Pirámides y alcázares sus frentes
Hasta el suelo tocar, aunque el tesoro
De los diversos gérmenes del mundo
En espantosa confusión perezca,
A las preguntas responded que os haga.

Bruja 1a.—Decid, pues.

Bruja 2a.—Preguntad.

Bruja 3a.—Responderemos.

Bruja 1a.—¿Las respuestas queréis de nuestra boca,
O preferis que hablen nuestros amos?

Macbeth.—Llamadlos, que los vea.

Bruja 1a.—De guarro que aburre su propia camada
De nueve lechones la sangre verted.
Con grasa de innoble cadalso exudada
La llama acreced.

Todas.—Venid, genios nobles y humildes, venid.

Lucid vuestro ingenio y el arte lucid.

(Truenos).—Aparece la sombra de una cabeza armada).

Macbeth.—Háblame tú, poder desconocido.

Bruja 1a.—Sabrá cuanto pensáis.

Su palabra escuchad, mas no le habléis.

Aparición.—Guárdate de Macduff, Macbeth, Macbeth.

Guárdate. Despedidme de una vez.

(Desaparece).

Macbeth.—Quienquiera que fueres, tu consejo adopto.

Las cuerdas tu de mi amor heriste.

Mas oye.

Bruja 1a.—Vuestras órdenes no escucha.

Otro más poderosa se aproxima.

(Truenos. Aparece la sombra de un niño ensangrenta

Aparición.—Macbeth, Macbeth, Macbeth.

Mac.—Te escucho con oídos triplicados.

Aparición.—Sé sanguinario, firme y atrevido.

Que ser ninguno de mujer nacido

Humillará a Macbeth.

(Desaparece).

Macbeth.—Pues vive tú, Macbeth: ¿a qué temerte?

Mas para asegurar aun lo seguro,
Y una hipoteca conseguir del hado,
No vivirás, y así diré que miente
Del miedo vil el pálido fantasma,
Y dormiré mientras retumba el trueno.

(Truenos. Aparece la sombra de un niño coronado, con un árbol en la mano).

¿Quién cual hijo de reyes se levanta,
Y sus sienes de niño ciñe ufano
La diadema real?

Todas.—Oíd.—No habléis.

Ni te preocupe queja ni lamento,
Ni des a los rebeldes importancia;
Que imposible es, Macbeth,
Hasta el momento
Que vaya de Birnam contra él la selva
Y a Dunisania su verdor envuelva.

(Váse la sombra).

Macbeth.—Jamás eso será: Que ¿A quién es dado
Movilizar un bosque, ni ha podido
Hacer viajar al árbol arraigado?
Gratos augurios, vedme agradecido.
Rebelión, tu cabeza no levantes
Hasta que el bosque de Birnam se anime,
Que, al cumplir de su vida los instantes,
De otro tributo así Macbeth se exime
Que el de pagar la deuda que en su día
Nadie eximirse de pagar podría.
Mas decid, si a esto alcanza vuestra ciencia,
Ansía mi corazón averiguarlo:
¿De Banquo reinará la descendencia?

Todas.—Inútil es que intentes indagarlo.

Mac.—Decidlo de una vez. Yo os lo requiero,
U os he de maldecir ciego de ira...
¿Por qué hundirse contemplo ese caldero?

(Música).

¿Qué ruido es éste?

Bruja 1a.— Mira.

Bruja 2a.— Mira.

Bruja 3a.— Mira.

Todas.—Su corazón, sus ojos afligid.
Sombras, llegad y rápidas partid.

(Aparecen ocho reyes que pasan en procesión. El último con un espejo en la mano).

Mac.—Por demás a la sombra te asemejas
De Banquo. Huye de mí, que tu corona
Quemando está mis ojos. ¿Tus cabellos,
Que aurea corona ciñen igualmente,
Con la primer visión parejas corren!
¡El tercero también! Infames brujas,
¿Por qué me hacéis ver esto? ¡Y aun en el cuarto!
¡Vaciáos, ojos, ya! ¿Pero esta serie
Se ha de extender hasta que el mundo estalle?
¡Otro! ¡El séptimo es éste! Cegar quiero,
Mas el octavo llega, y otros tantos
En un espejo a contemplar me obliga.
Algunos hay que ostentan orgullosos
De mundos, triples cetros. Vista horrenda,
Comprendo ya qué realidades miro;
Que el desangrado Banquo se sonríe;
Y me indica que son de su linaje.
¿Verdad es esto? Responded vosotras.

Bruja 1a.—Aunque es la verdad,
Macbeth, ¿Por qué causa denotas espanto?
Su espíritu, hermanas, con mágico encanto
Venid y alegrad.
Del aire que hechizo resuena ya el canto
En mística danza vosotras en tanto
Veloces girad,
Y al rey poderoso veréis complacido
Del pleito homenaje que le hemos rendido.

(Música. Las brujas bailan y luego se desvanecen).

Mac.—¿En dónde están? Huyeron. ¡Esta hora
Maldiga el calendario eternamente!
¡Hola! Podéis entrar.

(Entra Lennox).

Lennox.—Señor, ¿Qué ocurre?
¿A las brujas hermanas no habéis visto?

Lennox.—No señor.

Mac.—¿Vuestro puesto no cruzaron?

Lennox.—No tal, señor.

Mac.—Que se corrompa el aire
Donde cabalgan, y maldito sea
Quien confianza en ellas deposite.
Herraduras oíd. ¿Quiénes pasaban?

Lennox.—Dos o tres que las nuevas han traído
De que Macduff hacia Inglaterra huye.

Mac.—¿Hacia Inglaterra?

Lennox.—

Así lo aseguraron

Mac.—¡Oh, tiempo! A mis empresas te anticipas,
Los actos del propósito no alcanzan
Si unidos no caminan. Desde ahora
Serán de mis intentos las primicias,
Primicias de mis manos. De hoy más sea
Pensar y ejecutar. Actos coronen
Mis pensamientos. Debo apoderarme
De Faife y sorprender debo al castillo
De Macduff, y a sus hijos y a su esposa,
Y a todo su linaje desgraciado
Pasar debo a cuchillo sin tardanza.
Puede enfriarse mi intención más tarde.
¡A hacerlo! ¡No se torne en necio alarde!
Mas de visiones basta. Conducidme
Al sitio donde están esos señores. (Vánse).

Las causas que sacuden profundamente el ánimo ante el desenvolvimiento de "Macbeth", no se reducen únicamente a la cadena de crímenes en que los dos personajes principales se enlazan, sino que comprenden los

elementos sobrenaturales de que depende, al parecer, lógicamente, la ejecución de dichos crímenes.

El homicidio, en sí, ya es un acto anormal; pero en la tragedia de Shakespeare, la urdimbre de circunstancias está tejida de tal modo que lo que predicen las brujas se realiza en la escena.

En la época de Shakespeare, aunque muchos las temían, nadie las había visto, como es de suponerse. De esa duda general se aprovechaba el poeta, y en la tragedia sienta como verdaderas, las predicciones de las brujas y su realización teatral es impresionante.

"Illusions and reality change place with each other; Macbeth's imaginary dagger is

palpable

As this which now I draw,

just as the hand of Lady Macbeth cannot be sweetened from its imaginary smell of blood by all the perfumes of Arabia. The horrible "shadow" the "unreal mockery" of Banquo's ghost is only a stool to Lady Macbeth.

"La ilusión y la realidad cambian de lugar entre sí; el puñal imaginario de Macbeth es tan

palpable

Como éste que ahora arrojo,

del mismo modo que la mano de Lady Macbeth, no puede deshacerse del olor de sangre, con todos los perfumes de la Arabia. La "horrible sombra" la "burla irreal" del fantasma de Banquo, es sólo escabel de Lady Macbeth" (1).

El sonambulismo de Lady Macbeth, tiene también carácter sobrenatural. La ambiciosa y sanguinaria reina, ya desprovista de voluntad, exhibe su alma y sus manos imborrablemente manchadas de sangre; narra sus crímenes y los de su esposo, en una escena que constituye su muerte moral.

En el alma de Lady Macbeth, Shakespeare vierte elementos de composición que la erigen en una de las figuras de mayor intensidad

(1).—Spencer, Theodore.—"Shakespeare and the Nature of Man".—Lowell lectures. —1942.—Univ. Press.—1945.

trágica en el teatro universal de todas las épocas. Como dos vientos opuestos que levantaran hasta el cielo las ondas marinas, surgen en su espíritu la ambición y el amor; y en esos patéticos instantes, su propia conciencia ocupa el fondo de ese océano, que es su alma.

Su amorosa palabra, impregnada de una fuerza satánica, impulsa a Macbeth a clavar el puñal; no obstante, la sangre la aterra. Y Macbeth asesina por miedo y mientras crece el número de sus víctimas, su terror se acrecienta.

El inmenso panorama de dolor de Shakespeare, por vivencia o por imaginación, y su comprensión profunda de las debilidades humanas, bajo las pasiones encontradas, que hacen rodar a la humanidad hasta el caos, sobre un oleaje de inutilidad, deja sangrante la delicada alma del Cisne de Avon, en cuyo fondo tanto bucea la crítica para alcanzar la perla de una dolorosa verdad intangible que en su oriente refleje la magnitud de su propia realidad. En un profundo estado de dolorosa emotividad creó Shakespeare la tragedia de Macbeth; pasado este turbién de Apocalipsis, no aumenta ya ningún rasgo trágico y sólo se sabe que Lady Macbeth ha muerto.

La técnica de Shakespeare, análoga a la de Cervantes, de emplear personajes dobles o complementarios, tiene en Macbeth una gran importancia: Del mismo modo que Oteño jamás habría llegado al furor desbordante de los celos con Yago, atizándolos constantemente, Macbeth no habría recorrido los peldaños de la ambición, el crimen y la locura, sin el espolleo constante de Lady Macbeth hacia la pendiente del crimen; Macbeth sacrifica a Duncan, a los centinelas, a Banquo, a todos los Macduff, con excepción del padre; ésto, por lo que se refiere a los personajes de la tragedia, porque como rey y guerrero, su labor de matar fué constante.

Dice el señor Harris: "Shakespeare tomó el argumento de Macbeth de la Crónica de Holinshead y en ella consta que Macbeth asesinó a Banquo y a otros muchos, así como a la esposa y a los hijos de Macduff. Holinshead hace que Duncan tenga "demasiada clemencia" y Macbeth "demasiada crueldad" Según él "los actos de Macbeth están de acuerdo con su carácter, pero Shakespeare hizo primero a Macbeth a su propia imagen —bueno, teórico, irresoluto— y luego se encontró encadenado por el hecho histórico de que había asesinado a Banquo y a los demás. Se vió obligado a explicar por qué Macbeth

~~~~~  
(1).—Harris. Frank.—Op. Cit. Ppá. 306.

cometía un crimen tras otro. Debe considerarse como algo muy característico del bondadoso Shakespeare que cuando tiene que hacer frente a esta dificultad, no se le ocurra atribuir a Macbeth matiz alguno de crueldad, rudeza o ambición. Su Macbeth asesina por la misma razón que hace huír al ciervo tímido: por miedo...

En el fondo del criterio expuesto hay una contradicción con lo que en seguida expresa el propio crítico:

Shakespeare se entregó a sueños de venganza y asesinato. La desilusión tuvo consecuencias más profundas; lo obligó a ver a los demás hombres tales como eran, y trató por un momento de verse a sí mismo tal como era. El resultado de esa visión objetiva fué Hamlet, una obra maestra de autorrevelación... Y del mismo modo, el señor Harris encuentra la continuación de la venganza en Macbeth y en Oteló. ¡Difiero por completo de su opinión!

Shakespeare tenía una intuición asombrosa, y la fuerza de su poder creador y de su técnica incomparable llamó tan profundamente la atención de los críticos alemanes, que este hecho bastaría no sólo para probar que no necesitaba autoretratarse en sus personajes, sino para concederle de antemano absoluta seriedad.

Coinciden los dos ingenios en estudio en la vigorosa intuición. Cervantes aprovecha lo sobrenatural como elemento de crítica y con ello refuerza su técnica narrativa. Exceptuando el encantamiento de Dulcinea que constituye una prueba constante de la locura de Don Quijote, ocasionada por la lectura de los libros de caballerías, principalmente, los diversos acontecimientos sobrenaturales que dan colorido a la obra, como el Vuelo de Clavileño, las palabras de la Cabeza Encantada de Barcelona, las sugerencias del Mono Adivino, la hazaña del Barco Encantado y otras, tienen exclusivamente carácter de crítica, en su mayor parte a obras literarias medievales, y al propio tiempo son una de las manifestaciones más patentes del bien nutrido espíritu de Cervantes.

En las "Cuatro palabras acerca del Teatro Griego en España" que sirven de prólogo a las Obras Completas de Aristófanes, dice el señor Menéndez y Pelayo: "El único poeta español que se acercó instintivamente a la ruda manera de Esquilo fué (aunque parezca extraño) Miguel de Cervantes en su NUMANCIA, con aquel proceder por grandes masas, aquella imperiosa fatalidad que mueve la lengua de los muertos e inspira agüeros, vaticinios y presagios; los elementos épicos

(narraciones, descripciones, etcétera) que se desbordan del estrecho cuadro de la escena, lo mismo que en **LOS SIETE SOBRE TEBAS**; el asunto, que no es una calamidad individual, sino el suicidio de todo un pueblo, y finalmente, el espíritu nacional que lo penetra e informa todo y por medio de profecías y visiones anuda y encadena a España moderna con la de los primeros tiempos históricos”.

“Parece que debió ser compuesta la obra (**LA NUMANCIA**) entre 1580 y 1587, pues en la profecía del río Duero se alude a la unión de Castilla y Portugal”. (1). Y *Don Quijote de la Mancha*, fué escrito probablemente después de 1591 e impreso entre 1604 y 1605. Ambas revelan que Cervantes empleó en sus dos épocas de producción literaria, el elemento sobrenatural como un poderoso recurso de técnica.

Shakespeare y Cervantes explotaron sabiamente la eterna interrogación humana del arcano infinito del “más allá” No es posible creer que el genio participe de las creencias del vulgo: Brujas, duendes, hadas, fantasmas, licántropos, sueños, sonambulismo, predicciones! Y precisamente por que el genio no lo cree, explota como un filón de oro las debilidades de los espíritus ignaros para conmoverlos y deleitarlos.

Aun la Religión, ante la puerta sellada “del más allá” nos presenta las disposiciones divinas como Sagrados Misterios. Ante ellos, Shakespeare y Cervantes mostraron no sólo un profundo recogimiento de espíritu sino una humilde sumisión, como puede verse en *Macbeth*; en que el Bien, es la recompensa de las buenas obras; y la misma divina llama sustenta eternamente la conducta ejemplar del ilustre manchego.



-----  
(1).—Valbuena y Prat. Angel.—Estudio, recopilación, prólogos y notas a las **OBRAS COMPLETAS** de Miguel de Cervantes Saavedra.—M. Aguilar, Madrid, 1943, pág. 99).

## LO FANTASTICO Y LO SOBRENATURAL EN DON QUIJOTE DE LA MANCHA.

Lo fantástico y lo sobrenatural en el Quijote tiene un carácter completamente distinto de como aparece en las comedias, dramas y tragedias de Shakespeare, no sólo por la diversidad de los géneros entre las obras citadas y la novela, sino porque gran parte de lo medular en la novela cervantina arraiga en las novelas de caballerías.

En España, espíritus doctos consideran desenfrenada la invención de las novelas de caballerías por "el disparatado concepto del mundo y de los fines de la vida, con su población inmensa de gigantes, enanos, encantadores, hadas, serpientes, endriagos; con sus despojos y reliquias de todas las mitologías y supersticiones del Norte y del Oriente..." (1).

Si se sigue la trayectoria espiritual y moral de Don Quijote como caballero andante y su desenvolvimiento como obra literaria, llegamos a dos puertos distintos. Don Quijote como caballero es fiel espejo de Amadis de Gaula, y lo fantástico sólo existe en la mente alucinada del caballero inmortal. Por ejemplo: partiendo del capítulo que contiene la primera salida de Don Quijote y las más trilladas aventuras, como la de Puerto Lápice, con los molinos de viento, a los que juzgó gigantes; las mozas del partido, a quienes imaginó princesas; y más tarde la visión de los castillos convertidos en ventas, los soldados en carneros y la funesta aventura del barco encantado, en el cual entra Sancho hasta llegar al molino, de donde sale todo maltrecho; así como el engaño de la Cabeza Encantada, y el de Clavileño, en casa de los duques, cuando el ilustre manchego y su escudero emprendieron el viaje sideral, en que no rozó a Clavileño más polvo de estrellas que el del ingenio de Cervantes, lo fantástico sólo persiste en el mundo interior de Don Quijote.

En los rápidos capítulos de Siera Morena, que comprenden las

---

(1).—Menéndez y Pelayo.—ESTUDIOS DE CRITICA LITERARIA.—4a. serie.—Cultura literaria de M. de Cervantes Saavedra y Elaboración de Quijote.—Discurso leído en el Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, en la solemne fiesta académica del 8 de mayo de 1905.—Revista de Archivos.—1907.

aventuras de Don Quijote enlazadas en gran parte con las de la bella Dorotea, disfrazada de princesa Micomicona, y que conducen a dar fin fin a la serie de azarosos acontecimientos que siguieron a la segunda salida de Don Quijote, en la mente de todos está que en la persona de Dorotea no hay ninguna princesa, sino una muchacha desdichada, víctima de la maldad de don Fernando; en cambio, Don Quijote con una ingenuidad homérica, encamina su febril imaginación por los senderos de su alucinada fantasía, y cree que positivamente se trata de una princesa.

El ingenio cervantino tenía el raro don de incrustar lo fantástico en lo real, como las joyas de metales preciosos ostentan las irisaciones de las gemas.

“La imaginación, la “loca de la casa” es la función esencialmente juguetona del espíritu. Lo único que hay que pedir es que no sea ni pretenda ser real, ni edificadora, ni didáctica. Lo cual está bien, aunque no sé como podrá leerse a Dostoiewsky sin que se nos remuevan los más angustiosos conflictos morales, ni uno de los mejores cuentos de Maupassant, “La Bola de Sebo” o “La Casa de Tellier” sin que se ponga en entredicho la moralidad corriente de la vida francesa, ni hallo mejor medio de suprimir en las comedias de Aristófanes las alusiones a su actualidad, ni tampoco en muchas de las obras de Shakespeare, si se cruza el Sund por Helsinger, sin que los pasajeros nos muestren con el dedo el castillo de Hamlet” — “Lo que hay de verdad en esta teoría es lo que ya encerraba la vieja norma de la unidad en la obra de arte”

“En una situación imaginada cabe todo, incluso el mundo real y la moralidad, siempre que se halle contenido virtualmente en la propia situación imaginada, sin que la forme la arbitrariedad del autor. Lo que destruye la ilusión artística es la mezcla arbitraria de lo soñado con lo vivido y lo deseado. Si el lector ha estado habitando una región fantástica, no se le podrá cambiar de morada sin sacudirle penosamente. . . ” (1).

En la imaginación de Cervantes todo problema cabe y se resuelve por el portentoso milagro del genio: la geografía de Don Quijote ha ennoblecido a España; el mundo de lo fantástico se desarrolla a la vista de todos, excepto para Don Quijote, y de Sancho, generalmente por condescendencia. La didáctica no ejerce ningún peso en las etéreas alas de la fantasía, y el manchego inmortal siempre enseña y edifica: “Don

(1).—De Maeztu, Ramiro.—Don Quijote, Don Juan y la Celestina.—Págs. 110 y 111.

Quijote se educa así mismo, educa a Sancho, y el libro entero es una pedagogía en acción, la más sorprendente y original de las pedagogías, la conquista del ideal por un loco y por un rústico, la locura aleccionando y corrigiendo a la prudencia mundana, el sentido común ennoblecido por su contacto, con el ascua viva y sagrada de lo ideal. Hasta las bestias que esos personajes montan participan de la inmortalidad de sus amos. La tierra que ellos hollaron quedó consagrada para siempre en la geografía poética del mundo, y hoy mismo que se encarnizan hados crueles, todavía el recuerdo de tal libro es nuestra mayor ejecutoria de nobleza, y las familiares sombras de sus héroes continúan avivando las mortecinas llamadas del hogar patrio y trayendo sobre él el amor y las bendiciones del género humano". (1) Sin embargo, lo verdaderamente fantástico en Don Quijote de la Mancha es la creación de Dulcinea, que encarna el tipo de mujer ideal ante la cual todo el mundo debe prostrarse y rendirle vasallaje. Detrás de esta imperecedera fantasía, en que las enseñanzas del héroe tocan los linderos de lo sublime en cuanto a las normas de la ética y de la estética, está Cervantes como detrás de la cortina de un teatro de Guignol, rindiendo el más noble homenaje que el hombre de todos los tiempos pueda rendir a la mujer honesta. Y esta pleitesía sólo es comparable a la exaltación de Beatriz a la teología, hecha por el Dante en la Divina Comedia, en que indudablemente la mujer ya no pertenece al plano de la tierra.

Es cierto que Dulcinea nació inspirada por Oriana, pero su vida es completamente distinta: el antes Doncel del Mar y su bella Oriana, llegan a una realización de su ideal amoroso, que Don Quijote no intenta ni en sueños. No significa esto que Cervantes no encontrara jamás el tipo de mujer de sus sueños, como algunos críticos han supuesto. ¿No sería que la idealización que la nobleza de Cervantes hace de la mujer es tan alta, en la persona de Dulcinea, que, como la estrella más fulgurante del firmamento, sostiene, pendiente de un hilo de luz, en ascenso constante de perfección, aquella maravillosa alma alucinada, tan desprendida de la tierra? Cervantes era demasiado sabio para ignorar "que sobre la fuerte desnudez de la verdad, el manto diáfano de la fantasía" (2) lo ennoblece y lo embellece todo.

---

(1).—Menéndez y Pelayo.—"Estudios de Crítica Literaria.—Revista de Archivos. Pág. 63.

(2).—Alusión a un pensamiento de Eca de Queiroz.

## EL CUENTO DE INVIERNO

(1610-1611).

El Cuento de Invierno, una de las últimas obras de Shakespeare, es una de las más bellas comedias universales, aunque en la propia obra se dice que es un drama. El argumento está tomado de la obra de Robert Green, *Pandosto*, que data de 1588, la cual, a su vez, es de origen popular español. La obra de Green, en el siglo XVII, tomó el nombre de "Historia encantadora de Dorastus y Fawnia. Dice el señor Astrana Marín: "Es sabido que Robert Green extrajo el asunto de su obra de *nuestro* AMADIS DE GRECIA, atribuido a Feliciano de Silva (1530?), caballero de Ciudad Rodrigo, paje del duque de Medina Sidonia, y uno de los continuadores más aventajados del celeberrimo AMADIS DE GAULA. Es de quien dice Don Quijote (en su locura caballeresca) que ningunos libros "le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos donde en muchas partes se hallaba escrito: La razón de la sinrazón que a mí razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura". (1).

Aquel argumento, en las mágicas manos de Shakespeare, toma indiscutible encanto; su ingenio teje una exquisita urdimbre de sorpresas en que abunda lo fantástico y lo sobrenatural. Sitúa la acción en Sicilia y Bohemia, y el ambiente de la obra tiene pureza helénica, lo cual asume la absoluta creencia de los personajes en los dioses paganos, a quienes elevan aclamaciones constantes en toda la obra, así como la dependencia principal de los acontecimientos más importantes, que resuelve favorablemente el oráculo de Delfos, del Templo de Apolo. El oráculo, entre las voces atronadoras características, semejantes a las de

---

(1).—Cervantes Saavedra, Miguel.—El Ingeniero Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Laberinto.—Séneca, México.

Júpiter, resuelve los más bellos destinos y envía a Sicilia, cuando se le solicita, las más claras pruebas de la pureza de las almas.

Leontes, rey de Sicilia, sufre violentos estados de locura lunática, según se dice en la propia obra (Acto II, esc. 2ª) que se polarizan en un estado de furia causado por los celos, por infundadas sospechas de amores entre la reina Hermiona, su esposa y Polixenes, rey de Bohemia y amigo de la infancia de Leontes. Estos celos son bien distintos de los de Otelo, quien rápidamente mata a Desdémona. Leontes atormenta y terra como un rey de la Edad Media: Hace aprisionar a Hermiona que espera el advenimiento de un hijo. A consecuencia de este dolor, muere Mamilio, joven príncipe de Sicilia, hijo mayor de ambos.

En la prisión, nace Perdita, cuyo obcecado padre, en su celosa locura atribuye a Polixenes, y amenaza a hija y madre con la pena del fuego. Las garras de esta inaudita crueldad destrozan el corazón de Hermiona, que es despojada de su hija recién nacida, y ésta, abandonada en un bosque habitado por fieras, en tierras de Bohemia.

Hermiona, acusada de alta traición, es condenada a un juicio público, y la solución se encomienda al oráculo de Delfos —cuya misericordia bendice la castidad de la reina, quien según Paulina, una dama y fiel servidora, muere y recibe sepultura de sus piadosas manos. El rey llora arrepentido, frecuentemente, sobre la tumba de su sacrificada esposa y vive en amarga soledad durante dieciséis años, y por haber blasfemado en contra del oráculo y de los dioses, vive sin sucesión.

En Bohemia, el rey Polixenes se entera un día de que su hijo, el adolescente príncipe Florisel, está apasionadamente enamorado de la hija de un pastor, cuya belleza y distinción asombra a todos, así como el hecho de que el pastor surgió de la pobreza más estrecha a un estado de abundancia, sin motivo visible.

Polixenes y Camilo, (antiguo servidor de Leontes, de quien huyó cuando éste lo constriñó a asesinar a Polixenes por celos) disfrazados de pastores van a la fiesta de los trasquiladores, organizada por Perdita, que aparece como hija de un pastor, y descubren los amores de ésta y el príncipe Florisel. El rey amenaza al príncipe con desconocerlo si no desiste de los amores con la pastora, y decide destruir el idilio, pero la pareja huye en un barco, que por consejo de Camilo se dirige a las playas de Sicilia, punto de los sueños de Camilo desde hacía quince años, y éste influye en el ánimo de Polixenes para perseguir a los jóvenes. Llegan a Sicilia, seguidos a su vez por el supuesto padre de Perdita y por el joven Bobo, hijo del pastor, quienes comparecen ante Leon-

tes, así como Florisel y Perdita. El pastor presenta al rey las pruebas del hallazgo de su hija dieciséis años antes abandonada en el bosque: El manto de la reina Hermiona y una joya del collar de la misma, con las cartas de Antígono, encargado de sacrificar a Perdita, el cual fué destrozado por un oso.

Leontes reconoce a su hija Perdita, en cumplimiento del oráculo. Paulina, viuda de Antígono, conduce a todos a una alejada mansión, donde les muestra una rara estatua de Hermiona, y todos contemplan con enternecido asombro su maravillosa belleza. Perdita se arrodilla y es recompensada por su lealtad y entregada por esposa a Camilo.

Ambos reyes consienten en el matrimonio de sus hijos, y Paulina le besa la mano y Leontes la abraza y besa, a cuyas manifestaciones de amor, responde con las mismas, la estatua viviente de la reina.

La creación de Leontes, como personaje anormal, facilita muchas situaciones que en el plano de la vida normal serían imposibles. La astrología tiene papel importante en las creencias generales de los personajes. Cuando Leontes envía a Hermiona a la prisión, ella exclama: "There's some ill planet reigns:

I must be patient till the heavens look  
With an aspect favourable..."

"Algún planeta aciago predomina. Debó resignarme hasta que el cielo tenga un aspecto más favorable"

En el mismo acto y escena dice Leontes:

Yet, for a greater confirmation  
For in an act of this importance 'twere  
Most piteous to be wild, I have dispatch'd in post  
To sacred Delphos, to Apollo's temple,  
Cleomenes and Dion, whom you know  
Of stuff'd sufficiency: now from the oracle  
They will bring all; whose spiritual counsel had  
Shall stop or spur me. Have I done well?"

“Para confirmarnos más soberanamente en nuestra creencia (pues en acto de tal importancia sería deplorable mostrarse precipitado) he despachado a toda prisa hacia el sagrado Delfos, al templo de Apolo, a Cleomenes y Dion, de quienes conocéis su probada capacidad. Ahora, del oráculo dependerá todo, cuyo consejo espiritual hará que me detenga o avive el asunto. ¿He hecho bien? . . .

En la escena II del mismo acto, Paulina maldice “las lunas del rey” y posteriormente en el Acto II, escena 3ª aclama a Júpiter para que le envíe a la niña recién nacida, por guía, un mejor genio tutelar.

La cólera de Leontes experimenta extrañas variantes y transiciones violentas: En el mismo acto amenaza a la niña con saltarle los sesos y enseguida determina que viva. Cuando Leontes obliga a Antígono a abandonar a la niña, éste implora que “algún espíritu poderoso enseñe a los cuervos y milanos a servir de nodriza “a Perdita, y en el Acto III, Hermione habla de “las visiones” del rey, y se hace el ánimo de abandonarlo a ellas.

La respuesta del oráculo, “sellada y entregada a los emisarios por la mano del gran Pontífice de Apolo, es toda una joya de lo fantástico: “Hermiona es casta, Polixenes intachable, Camilo un súbdito leal, Leontes un tirano celoso, su inocente criatura legítimamente engendrada, y el rey morirá sin heredero si lo que ha perdido no es hallado” (Acto III.—Esc. 2ª).

En resumen, puesto que la obra se desarrolla en ambiente griego, imperan las creencias paganas del helenismo, dentro del más delicioso refinamiento ático, aun en las escenas más tormentosas, y por consiguiente, siempre luce lo sobrenatural aunque de manera completamente distinta de como aparece en otras obras de Shakespeare, por ejemplo en Hamlet y en Macbeth.

Antígono vé en sueños a Hermione que le dicta el nombre de Perdita y sugiere que deje a la niña en tierras de Bohemia y le augura su propia muerte; y cuando poco después el pastor recoge a la princesita y los tesoros que la acompañan, recuerda que le “habían dicho que las hadas lo enriquecerían”. Y para expresar un gran lapso transcurrido, el Coro personifica al Tiempo, como en el teatro clásico griego.

El vuelo del halcón de Florisel, lo condujo hacia su amada; y más tarde, cuando Perdita habla a las aldeanas, aclama a Proserpina: “. . . y para vosotras, que sobre vuestras ramas inmaculadas lleváis vuestras

virginidades en capullo" (también quisiera tener algunas flores primaverales). ¡Oh, Proserpina! ¡Qué no tengo yo a mi disposición las flores que en espanto, dejas caer del carro de Plutón! ¡Los narcisos que preceden a las intrépidas golondrinas y cuya belleza cautiva a los vientos de marzo! ¡Las violetas oscuras, pero más deliciosas que las pupilas de Juno y el aliento de Citerea..." (1).

Entre las líneas de esta maravillosa poesía palpitan todos los poderes sobrenaturales que los griegos atribuían a sus dioses y el mágico y virtual encanto que para ellos contenían las flores.

Polixenes, ignorante de la ascendencia real de Perdita, la califica de "muestra reciente de acabada brujería"; la amenaza de hacerle "arañar su belleza con zarzas", y a Florisel lo intimida diciéndole que no tendrá "más contacto que con el hijo de Deucalión"...

La creencia en profecías es evidente. Camilo espera que la suya se cumpla en Perdita, cuando en camino a Sicilia, Florisel cambia traje con Autólico el Pícaro; y Camilo espera que Leontes acoja a los jóvenes.

Su creencia en los buenos o malos deseos, también es patente, así como la connivencia de los hombres con los dioses, según las palabras de Autólico en el Acto IV, Esc. 3ª: "A buen seguro, los dioses están este año en connivencia con nosotros, y podemos hacer cuanto nos dé la gana sin dificultad alguna".

"Como casi todo el Cuento de Invierno, sin excluir las escenas de carácter pastoril, está tomado por Shakespeare de este DORASTUS Y FAWNIA, aparece lo más lógico sospechar, y así se ha creído, que Shakespeare no debió de conocer el Amadis de Grecia (que no se virió en inglés hasta 1693), sino que le bastó hallarlo de segunda mano en Green. Ha corrido mucho tiempo esta novelería entre los empeñados en negar la influencia de la literatura española en Shakespeare, pero el propio Cuento de Invierno les argüirá en contrario". (2).

Así, mientras Cervantes creaba un nuevo tipo de literatura española, la novela crítica, arraigada principalmente en la literatura medieval, y especialmente en las novelas de caballerías, en que critica y contamina muchos otros tipos de literatura", puede sostenerse... que Shakespeare se inspiró (para la Creación del Cuento de Invierno, en todos los libros sobre Amadis de Gaula", en los que predomina lo fantástico y lo sobrenatural por modo preponderante.

"Preciso es que nos imaginemos al divino Guillermo leyendo libros

(1).—El Cuento de Invierno.—Acto IV.—Esc. III.

(2).—Astrana, Marin, Luis. Ob. citada. Pág. 95.

de caballerías, exactamente como Cervantes. Los tales libros hicieron en Inglaterra no menos estragos que en España. Aquí los leían personas de gusto y los alababan varones de alto ingenio: Juan de Valdés, Santa Teresa, Rodríguez Lobo. Allá ocurría lo mismo. El propio teatro inglés lo refleja". (2).

Sin embargo, la influencia de Luciano está reconocida en Shakespeare por las autoridades más serias. Lo fantástico en el Cuento de Invierno se manifiesta más que en líneas y entre líneas, en la delicada influencia helénica, que imbuye su esencia inmortal en el alma de la obra, cuya creación más pertenece a los dioses que a los hombres.

### CIMBELINO

Cimbelino supera a Pericles en cuanto al maravilloso desarrollo y se supone que apareció después que el Príncipe de Tiro, porque exhibe el estilo final de Shakespeare. Simon Forman, quien falleció en 1611, hace la descripción de Cimbelino y la de otras obras del Cisne de Avon y dice haberlas visto en 1610 y 1611; pero no dice que fuesen todas obras nuevas, por lo que se cree que la que se estudia pudo ser de 1609. Algunos creen que el "sueño de la máscara" en el Acto V, Esc. IV, puede ser una interpolación debida a otra mano; pero el procedimiento de usar argumentos ajenos es propio de Shakespeare y en este caso, sirve de fundamento a la obra uno, del Decamerón de Bocaccio, muy difundido, que pudo ser muy bien conocido del poeta inglés: el del "Día 2, Novela 9". Pero, como en otras obras de Shakespeare, la parte histórica se nutre en Holinshead, con gran influencia de los Cuentos Ingleses WESTWARD, por Smelts.

En esta obra como en otras del último período de producción, de Shakespeare lo sobrenatural tiene gran importancia. Es indudable que hay una nueva y poderosa estética arraigada en su radiosa fantasía con lo cual obtiene sorprendentes resultados, aplicando al teatro de su tiempo los elementos mitológicos, que además de ser sobrenaturales son injerto de una frondosa rama del paganismo bellamente sustentada no sólo con la fuerza de su imaginación sino por el hechizo de su cultura ática, que florece en nuevas manifestaciones:

Júpiter, después de dieciséis siglos de Cristianismo, aclamado por sombras mortales, desciende del Olimpo, como en los mejores tiempos

(2).—Astrana Marín. Luis.—Ob. cit.—Pág. 95.

paganos, para ser apostrofado primero, y después amenazado por las sombras que pretenden acusarlo ante el fulgurante sínodo de las demás deidades; desciende para hablar con los fantasmas como solía hacerlo con los hombres de los poemas homéricos.

La imprecación de Sicilio Póstumo a Júpiter, y el parlamento del primero con su esposa y sus hijos, durante el sueño de Póstumo, hace descender al rey de los dioses olímpicos, exhalando azufre por su aliento, sentado sobre una noble águila, entre el ruido ensordecedor de truenos y violentas luces de relámpagos, ante lo cual, los fantasmas de Sicilio Póstumo y los suyos caen arrodillados:

“Música solemne. Entran como una visión Sicilio Leonato, padre de Póstumo, anciano vestido de guerrero, conduciendo de la mano a una respetable matrona, su mujer, madre de Póstumo. Les precede la música. Después, anteceditos de otra música, llegan los dos jóvenes Leonato, hermanos de Póstumo, con las heridas de que murieron en la guerra. Rodean a Póstumo mientras está dormido”.

“Sicilio.—No más largo tiempo, señor del trueno,  
hagas caer tu despecho sobre estas moscas, los mortales;  
Riñe a Marte, regaña a Juno,  
que te reprocha tus adulterios y se venga de ellos.  
Mi pobre niño, al que no ví jamás la cara,  
¿ha obrado nunca de otro modo que bien?  
Morí mientras él esperaba en el seno de su madre  
el término marcado por la ley de la naturaleza.  
Si, como los hombres dicen, eres el padre del huérfano  
debiste ser el suyo y protegerlo con tu égida  
contra las heridas crueles de esta tierra.

Madre.—Lucina no me prestó su ayuda,  
sino que me raptó en medio de mis sufrimientos,  
y así es como Póstumo, arrancado de mi seno,  
vino llorando entre sus enemigos.  
¡Criatura digna de compasión!

Sicilio.—Como ella había hecho por sus abuelos, la gran naturaleza  
dió a su substancia una forma tan bella,  
que mereció las alabanzas del mundo.  
como heredero del gran Sicilio.

1er. Hermano.—Cuando una vez alcanzó la edad de hombre,  
¿Dónde estaba en Bretaña

el que se le podía comparar?  
¿Dónde, quién era digno de parecer objeto deseable  
a los ojos de Imogena, que supo, mejor que todos  
estimar su valor?

Madre.—¿Por qué entonces le burlásteis con una boda,  
para estar confinado y arrojado  
de la morada de Leonato, y desterrado  
lejos de la que le era tan cara,  
la dulce Imogena?

Sicilio.—¿Por qué sufristeis que Iachimo,  
miserable criatura de Italia,  
manchase su noble corazón y su cerebro  
con unos celos inútiles?  
¿Por qué permitisteis que fuera la burla y la irrisión  
de la villanía del otro?

2º Hermano.—Por eso hemos abandonado nuestras moradas  
Más tranquilas que el mundo,  
nuestros padres y nosotros dos.  
Nosotros dos para combatir por la causa de nuestro país,  
por mantener con honor  
nuestro feudo y el derecho de Tenancio.

1er. Hermano.—El mismo valioso servicio, Póstumo  
ha desplegado con Cimbelino.  
¡Oh, Júpiter, tú, rey de los dioses!  
¿por qué has aplazado así  
los favores debidos a sus méritos  
y los has cambiado todos en dolores?

Sicilio.—Abre tus ventanas de cristal; mira abajo,  
y no hagas más tiempo caer sobre una raza valerosa  
tus ásperas y poderosas injurias.

Madre.—Júpiter, puesto que nuestro hijo es virtuoso,  
librale de sus miserias.

Sicilio.—¡Mira afuera de tu palacio de mármol, socórrele!  
O nosotros, pobres manes, acusaremos  
a tu divinidad ante el radiante sínodo de demás dioses.

2º Hermano.—Socórrele, Júpiter, o apelamos contra ti  
y recusamos tu justicia.

Júpiter descende en medio de truenos y relámpagos, sentado sobre un  
águila; (los fantasmas caen de rodillas).

JUPITER.—Basta, espíritus infimos de las bajas regiones,

No ofendáis más nuestros oídos. ¡Chitón!

¡Cómo osáis, fantasmas,

Acusar al Tonante, cuyo rayo, lo sabéis,

iniciado en los cielos, cae sobre todas las tierras rebeldes?

¡Pobres sombras del Eliseo! partid y reposad

sobre vuestros lechos de flores que no se marchitan jamás.

No os preocupéis de los accidentes de los mortales;

ese cuidado no os pertenece; es de nosotros, lo sabéis.

Aflijo al que más amo, a fin de que mis dones

sean recibidos con cuanta más dicha, cuanto más retrasados se  
hallan.

Estad tranquilos. Vuestro hijo ha caído, pero nuestro poder lo  
levantará.

Sus alegrías se preparan; su tiempo de pruebas va a acabar con un  
feliz desenlace.

Nuestra estrella jupiterina presidía su nacimiento

y se casó en nuestro templo. Levantáos y desapareced.

Será el señor de la señora Imogena,

y su aflicción presente le prepara una más grande dicha futura.

Colocad sobre su pecho estas tabletas; en ellas

nos plugo escribir todos sus destinos.

Y ahora, que un campaneó semejante

no exprese más vuestra impaciencia o exitaréis la mía.

Sube, águila mía, a mi palacio de cristal.

(Se remonta).

Sicilio.—Ha venido en el seno del trueno; su aliento celeste

exhala olor de azufre. El águila sagrada

se ha abatido como para cogernos con sus garras.

Su ascensión es más radiante de ver que nuestros campos

bienaventurados.

Su ave real alisa sus plumas y se frota el pico,

como hace cuando su dios está contento.

Todos.—¡Gracias, Júpiter!



Sicilio.—El pavimento de mármol se vuelve a cerrar; se ha entrado bajo su techo esplendente. Partamos, y para ser felices realicemos con cuidado sus grandes mandatos”.

(Los fantasmas se desvanecen).

Imogena, la heroína de “Cimbelino” es una mujer casada, pura y discreta; pero su marido, en un instante de desequilibrio, en que se asemeja al “Curioso Impertinente” de Cervantes, porque alienta en el mismo fondo psicológico, apuesta sobre la virtud de su esposa, con sus amigos, y la expone a las mayores desdichas. El plan es distinto del de Anselmo y Lotario, porque cuando Imogena escucha a Iachimo que calumnia a Cimbelino, protesta enérgicamente condenando sus propios oídos por haberlo escuchado, y lo parangona con el diablo.

## EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Y

### LA TEMPESTAD

Puck no tiene el noble origen de Merlin, que era hijo de un duende y de una princesa; ni la elevada misión de Ariel quien jamás desciende a labores pedestres porque es "el genio del cielo". Puck es simplemente un duende y su misión principal consiste en obdecir y ayudar a Oberón, rey de las hadas y de las Sombras.

Oberón tiene su papel principal en la mitología medieval; originalmente estaba predestinado a premiar la verdad y la honradez y a castigar a quienes no las practicasen. Su origen se remonta a lejanas corrientes germánicas que lo denominan Elberich; penetra en Francia con el nombre de Auberich y llega a Inglaterra como Auberón u Oberón. Su leyenda tiene maravillosos rasgos de poesía: En compañía de su esposa Titania, va al Asia, cruza la India y después va a los mares nórdicos de Europa, con objeto de bailar junto a la luna, en paisajes de luces y de nieve. Esta poesía no pasó inadvertida para Shakespeare, quien utiliza a Oberón y a Titania en *El Sueño de una Noche de Verano* en que Titania, reina de las Hadas, substituye a la clásica Diana hasta en sus más íntimas tendencias, y quien, seguida de sus ninfas, reemplazadas por las hadas, en la obra de Shakespeare, aumenta sus rasgos de belleza con las luces encontradas por el Cisne en fuentes ovidianas (*Metamorfosis-III-193*). Sin embargo, Oberón no habría desempeñado su cometido sin el auxilio de Puck, aunque éste no tiene la misma trascendencia literaria del mismo Oberón, ni la de Merlin cuyo origen arraiga en el ambiente bretón que circundó al rey Arturo, y en el cual conserva su bien sentada fama de mago y de sabio. En el Ciclo Bretón. Merlin encamina su sabiduría hacia la conservación de la dignidad humana, ya como consejero de reyes, ya como benefactor del hombre. Traspasa las fronteras de Inglaterra, penetra en España, aparece en los romances y posteriormente surge de la áurea pluma de Cervantes profetizando que Don Quijote de la Mancha "de nuevo y con mayores ventajas que en

los pasados siglos ha resucitado en los presentes, la ya olvidada y andante caballería. . .”

(1).—Don Quijote.—(Cap. XXIII.—2ª Pte. p. 278).

Las proporciones de la magia de Merlin exceden a toda fantasía: Sólo en el palacio que Don Quijote encontró en la Cueva de Montesinos hay más de quinientas personas encantadas por el mago, de las cuales, nadie desaparece por deceso; “solamente faltan Ruidera y sus siete hijas, y dos sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió de tener Merlin de ellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora, en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha, las llaman las lagunas de Ruidera; las siete son de los reyes de España y las dos sobrinas, de los caballeros de una orden santísima, que llaman de San Juan” Sobre todas cosas, Cervantes aprovecha magistralmente esta contaminación homérica y dantesca.

Así, Merlin pasa del Ciclo Bretón al Carolingio, porque el sueño de Don Quijote transporta al inmortal manchego, en el descenso a la Cueva de Montesinos, a tierras de Francia.

El aliento de Merlin sustenta muchos poemas italianos y su actuación en el continente es distinta de la que se le atribuye en Inglaterra.

Ariel tiene su origen “en la demonología de la Cábala-ciencia misteriosa de los rabinos judíos; en ella, es un espíritu del agua; en las fábulas medievales es un espíritu del aire” y como tal, Shakespeare lo aprovecha por manera genial en La Tempestad. Próspero lo libera del cautiverio en que la bruja Sycorax lo había aprisionado durante doce años en el tronco de un árbol. La nobleza de su gratitud lo transforma en alado mensajero, con cualidades mágicas de invisibilidad y de voluntades múltiples, al servicio incondicional de Próspero, su señor, y con la misma facilidad que va a buscar leña al bosque, usa su don de ubicuidad para lanzar rayos en muchas direcciones; pero la espiritualidad de su acción y la fuerza de su encanto, en la creación de Shakespeare, lo convierten en el representante más bello, noble y digno del espíritu del hombre.

Esta dignidad jamás la alcanzaron Merlin y Puck y menos Oberon. Merlin, a pesar de las maravillas de su magia, era mortal; su final es distinto en diversas fábulas. La versión más autorizada es aquella en que fué víctima de un encantamiento que probó en él su dama Viviana, y en que, según algunos poemas de Dunlop, aparece prisionero entre ramazones de espinas.

La pureza infantil de Ariel, su fidelidad y lo profundo de su acción, le dan el aliento de eternidad, de la fuerza y de la belleza con que trasciende a las literaturas contemporáneas, como la luz espiritual del hombre, o sea, la luz del Ideal, en perfecto consorcio con lo Bello.

En cambio, Calibán es el genio del mal. Próspero lo enseñó a hablar y sólo utiliza el lenguaje de los hombres para maldecir. Su fealdad lo hace repulsivo, máxime cuando aparece contrapuesto a Ariel. Su origen es abominable y bajo: Su fisonomía de perro en combinación con las características heredadas de su madre Sycorax, una bruja temible e impura que según la leyenda fué desterrada de Argel, lo hacen odioso; pero se vuelve más repulsivo aún cuando a cada paso demuestra su insinceridad y servilismo. Odia a su dueño y engaña a los demás para traicionarlos, también. El honor y el respeto son para Calibán motivo de burla.

Si la fuerza de la fantasía pone luces de encanto en la triste vida de los hombres, en las creaciones del genio tiene el poder sobrenatural de esas fantasmagorías del crepúsculo, en que un juego de nubes y de luces nos hace doblar la rodilla ante el altar de la Belleza Suprema, ya porque simulan tropeles de dragones solferino que se hunden en las nubes, huyendo de un volcán en erupción centrado en la pupila del cielo; ya porque nos hacen temblar bajo las alas de la noche, sin entender jamás a ciencia cierta la diamantina lengua de los astros.

## LA CONTAMINACION LITERARIA

Los críticos más exigentes y los más dilectos poetas europeos, señalan como condición magnífica el perfecto equilibrio de las obras que aquí se estudian y singularmente se encomia LA TEMPESTAD, y aun para ellos es difícil señalar la superioridad de los valores estéticos, máxime cuando en el corazón de los personajes vibran casi siempre los sentimientos y pasiones, ya en vivencia, ya en imaginación, de un poeta genial y en todos sin excepción, el amor y el dolor de un delicado espíritu que abarca la humanidad y cuyas creaciones se mueven siempre bajo las luces de la inteligencia más portentosa y del espíritu más complicado que han visto los siglos.

En Cimbelino (1610), y La Tempestad, (1612), el señor Astrana Marin encuentra un nuevo sistema dramático que Shakespeare no tuvo tiempo de llevar a cabo, felizmente para su gloria, y añade: "Le sucedió a Shakespeare lo que a Miguel Angel, a Goethe, a Bethoven: a medida que envejecía y que su genio se desembaraza de aquella tiranía de las pasiones que le había robado en su juventud, los espectáculos especiales de la Naturaleza y los sentimientos geniales del corazón no le bastaban, complaciase en soñar un universo nuevo, o más bien en pintar el universo real con los colores de sus sueños; sentíase arrastrado a penetrar todavía más en las profundidades del corazón humano para descubrir los móviles de la acción y para sorprender desde más cerca las pasiones en su fuente misma" (1).

Y "otra de las curiosidades no menos significativas de LA TEMPESTAD, es su regularidad en cuanto a las unidades aristotélicas", de las cuales se ha despojado la técnica teatral moderna, generalmente para facilitar la acción y con gran provecho especialmente, en su aplicación al cine.

Hay una gran analogía de técnica en las obras de Shakespeare y de Cervantes que no es calco ni parodia, sino contaminación dada la aplicación que ambos hacen de ello. Shakespeare utiliza el siguiente

(1).—Astrana Marin.—"La Tempestad"; Edición y prólogo.—Espasa Calpe.

(2).—A. Marin, L.—Ob. citada.—Págs. 10 y 11.

fragmento de Montaigne y lo pone en labios de Gonzalo, anciano consejero y amigo de Alonso, rey de Nápoles (en *La Tempestad*):

"Gonzalo:—En mi república dispondría todas las cosas al revés de como se estila. Porque no admitiría comercio alguno ni nombre de magistratura; no se conocerían las letras; nada de ricos, pobres y uso de servidumbre; nada de contratos, sucesiones, límites, áreas de tierras, cultivos, viñedos; no habría metal, trigo, vino ni aceite; no más ocupaciones, todos, absolutamente todos los hombres estarían ociosos; y las mujeres también, que serían castas y puras; nada de soberanías. . ."

"Todas las producciones de la naturaleza serían en común, sin sudor y sin esfuerzo. La traición, la felonía, la espada, la pica, el puñal, el mosquete o cualquier clase de súplicas, todo quedaría suprimido, porque la Naturaleza produciría por sí sola, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo".

A pesar de las imputaciones hechas a Shakespeare, de vestirse "con plumas ajenas" es fácil descubrir que toma la doctrina de Montaigne y la exhibe, no como copia, sino como punto de crítica, por medio de la contaminación.

Shakespeare pretendía ser rico, toda la vida luchó por serlo; actuaba y escribía para la nobleza; era sincero, y cuando pone en labios de Gonzalo la teoría de Montaigne, está hablando en presencia de Alonso, rey de Nápoles; de tal modo exhibe esta teoría, disolvente de la riqueza, del trabajo, del orden y de la moral, que se siente la ironía, prueba de ello es que al final del parlamento dice Alonso:

"—No más, te ruego; para mí, es como si no dijeras nada" Y Gonzalo añade:

"—Creo a pie juntillas a Vuestra Alteza, y si hablé así fué para aprovechar la ocasión de demostrar a estos caballeros, cuyos pulmones son de tan sensible disposición, que siempre ríen por nada". (A. M.)

Este empleo de la contaminación pasó inadvertido para todos los críticos de Shakespeare que han llegado a mis manos y sólo he oído hablar de la contaminación, como aquí se señala, al erudito cervantista don Erasmo Castellanos Quinto, refiriéndose a Cervantes; pasó también inadvertido para los críticos cervantinos, inclusive para los más ilustres, que consideran la obra de Cervantes como parodia y no como contaminación.

Sin duda alguna, la producción literaria de Shakespeare y de Cervantes causaba envidia a muchos de sus contemporáneos quienes les hacían imputaciones de todas clases. Voltaire y su siglo están pletóricos

de estas imputaciones, que nacian en Inglaterra y repercutian en Francia o viceversa. Desde el siglo XVI fué criticada por Ben Jonson "la ignorancia y vulgaridad de Shakespeare; Coleridge encuentra punible Medida por Medida; la misma obra le parece indigna a M. Knight; y M. Hunter, la encuentra "repugnante" y todavía en el siglo XIX, Deladine, lo denomina autor secundario y poeta inferior".

Es imponente la forma en que el Tiempo venció tanta envidia, dejando en pie la triste exhibición de su pequeñez, mientras la obra del poeta inmortal se yergue en la eternidad. Al contrario de lo que dijo Forbes, el talento trágico de Shakespeare es sólo comparable al de los grandes trágicos griegos, y en su aspecto cómico, es incomparable. Jonson se equivocó en cuanto a que la tragedia de Shakespeare "es producto de la industria" y su comedia "producto del instinto", primero porque Shakespeare jamás trató de ocultar que tomaba argumentos de obras generalmente muy antiguas, ya fuesen crónicas, sagas, leyendas, historias o cuentos; pero al refundirlos, siempre hubo, por lo general, un aliento de crítica o de armonización tan bella y maravillosa, que dió eternidad a dichas obras.

Para Green, Shakespeare era "un cuervo adornado con plumas ajenas; plagia a Esquilo, a Bocaccio, a Badello, a Hollinshead, a Belleforest, a Benoit de Saint Maur; plagia a Laymon, a Robert de Gloster, a Roberto Wace, a Pedro Langtoft, a Roberto Manning, a Juan de Mandeville, a Sackville, a Spencer; plagia la Arcadia de Sidney; plagia el anónimo de la True Chronicle del Rey Leir; plagia a Rowley, el carácter del Bastardo Malconbridge en *The troublesome Reign of King John* (1591), a Thomas Green; a Deck y Chettle. Hamlet no es suyo; Oteló no es suyo; Timón de Atenas no es suyo. Para Green, Shakespeare no es sólo "un hinchador de versos blancos", "un traga escenas" —Shakescene), un Johanes Factotum, (alusión al oficio de Callboy y de comparsa), Shakespeare es una bestia feroz; cuervo ya no basta. Shakespeare es promovido a tigre. He aquí el texto: *Tiger's Heart wrapt in a players hide: Corazón de tigre oculto bajo la piel de un cómico* (1).— Víctor Hugo tomó lo anterior de *A Groasworth of Wit*, (1592).

La catalogación precedente se inserta aquí en parangón con la hecha por Cervantes en el substancioso Capítulo VI de la Primera Parte del Quijote, que como ya se dijo, ha servido de guía a los investigadores de la cultura cervantina. Aunque en el caso de Shakespeare no es

(1).— Colección de Reales Académicos Españoles de la Historia y Bellas Artes.— Renacimiento.—1926.

tá hecha por él mismo, sino por Víctor Hugo, en 1864, durante su destierro en Hauteville House, Inglaterra; y sobre todo, porque contiene importantísimos datos que escapan a otras fuentes muy autorizadas.

Mucho se ha discutido sobre la inserción de novelas y cuentos contenidos en el Quijote, y aun para las más autorizadas interpretaciones como la del ilustre señor Menéndez y Pelayo, se trata solamente de PARODIA. (1). Y hay algunos casos como el de la Novela del Curioso Impertinente, en que las opiniones son por completo divergentes. Mientras para algunos críticos es una filigrana en la forma y un profundo estudio psicológico en el contenido, para otros, no tiene objeto y está colocada completamente sin mira determinada y fuera de lugar. Hasta donde mis lecturas alcanzan, no he encontrado ninguna opinión referente a esta novela, que demuestre que es calco de alguna otra, porque cuando se dijo que era copia del Orlando Furioso, el señor de Icaza, sostuvo, con toda razón, que nada tiene de la obra del Ariosto.

El Quijote no es un "conglomerado" de cuentos y novelas como algunos han creído. Cervantes tenía demasiada humildad y nobleza al propio tiempo; su auto-juicio le dió los peores resultados en lo referente a su poesía; pero poco a poco, juicios posteriores han ido levantándole un pedestal de inmortalidad. Su nobleza está siempre manifiesta y de manera muy especial en "El Viaje del Parnaso" en que encomia a sus detractores.

No he encontrado, en lo que abarca mi investigación, la voz potente de un crítico ilustre, que en España hubiese sostenido a Cervantes como humanista; por el contrario, se cita a Erasmo, como tipo preclaro de humanista en contraposición a Cervantes. Sin embargo, en México, en el corazón de la Universidad Nacional Autónoma, una voz se ha levantado para proclamarlo "la espuma del humnismo, el aliento del ideal humano, el ideal frustrado" en la personificación de Don Quijote". (1).

Cuando en España se celebró, en 1905, el tercer centenario de la publicación de la Primera Parte de Don Quijote, dice el ilustre crítico español Don Ramiro de Maeztu, que con las fiestas dichas, "se trató de proclamar solemnemente la obra de Cervantes —El Quijote— como lazo espiritual, norma de conducta, fuente de doctrina y manantial común de vida para todas las nacionalidades donde se habla español"...

---

(1).—Castellanos Quinto, Erasmo.—Notas de Clase de Lit. Cervantina.—Fac. de Fil. y Letras, Mex. 1947.

“no falta quien ha creído encontrar en sus páginas un sistema filosófico, un programa de gobierno, una síntesis de teología y hasta un tratado de estrategia. . .” (1).

No es el Quijote la crítica de los libros de caballerías y del ideal caballeresco solamente; es la crítica de todas las literaturas, por la contaminación genial y discreta; no es que Cervantes intercalara cuentos y novelas, refranes y consejas de todas partes de la tierra para hacer crecer su obra: Cuando las utiliza, está subrayándolas con una hebra de sol.

Dice Don Juan Valera que “El objeto de la parodia, si el parodiador es un verdadero poeta, y tal era Cervantes, aparece siempre a sus ojos como un bello ideal que enamora el alma y arrebató el entendimiento, pero que no responde, o por anacrónico o por ilógico, a la realidad del mundo, ora en absoluto, ora en un momento dado. El ingenio de los españoles no se inclina a la burla ligera como el de los franceses, antes bien se inclina a la parodia profunda”. . . “En ningún pueblo echó tan hondas raíces el espíritu caballeresco de la Edad Media como en el nuestro; en ningún pecho más que en el de Cervantes se infundió con más poderosa llama; nadie tampoco se burló de él más despiadadamente”. (2).

La obra humanista de Cervantes le asegura un sitial entre Homero y Shakespeare, digno de Goethe y del Dante; y la cultura y la filosofía cervantinas se nutren especialmente en el profundo conocimiento del corazón humano, en el cual arraiga la razón de que el Quijote sea la más perfecta flor del Humanismo, que cualquier sabio o artista de la época y de épocas posteriores, debería considerar como el ideal más alto de realización literaria.

La Humanidad sabe lo que es encallar la risa en playas de dolor, con oleajes de lágrimas como lo hicieron Shakespeare y Cervantes, reflejando su espíritu en sus obras, coincidentes en el tiempo, pero en pueblos distintos: Cuando Inglaterra, bajo el reinado de Isabel, asombrosa en muchos aspectos y especialmente en el extraordinario afán de enriquecer a su patria, a la cual dotaba con las más portentosas alas que haya podido proporcionar la ambición humana, en tanto la noble España, doblaba la frente bajo el peso de una corona universal, de dominio, que

-----

(1).—De Maeztu R.—Ob. cit. PPág. 20.

(2).—De Maeztu, Ramiro, Don Quijote, Don Juan y la Caestina.—p. 19. Col. AUSTRAL No. 31, 3a. Ed).

ningún otro pueblo ha poseído, Shakespeare y Cervantes, cuyas vidas fueron cronológicamente casi paralelas, elaboraban los tesoros de belleza y de sabiduría que legaron al mundo.

Ambos, como árboles corpulentos, con múltiples ramificaciones e infinita raigambre, se nutrieron en fuentes que los más sabios investigadores no han desentrañado totalmente; más estudiadas y mejor descubiertas las fuentes de Shakespeare, han dado origen a centenares de obras que constantemente enriquecen la literatura universal. En cuanto a Cervantes, ninguna interpretación ha sido todavía exhaustiva.

1

- ~~~~~
- (1).—Cita de D. Juan Valera en D. Quijote, Don Juan y la Celestina.—Maestu, R. p. 24.
  - (2).—Castellanos Quinto, Erasmo.—Notas de Clase de Lit. Cervantina. Fac. de Fil. y Let.—U.N.A.M. 1947.

## EL ENIGMA COMO ARDID EN LA LITERATURA

Un punto de honda duda, de niebla o de indecisión en el desenlace de una obra literaria, especialmente teatral, presentado en forma de enigma, y de manera sagaz de parte del autor, de modo que haga cavilar al lector o al espectador, sin llegar jamás a una conclusión definitiva, siempre será un poderoso recurso de técnica, y tal lo vemos empleado en las grandes obras de Shakespeare, y de manera muy especial en Hamlet.

Pero Shakespeare fué mucho más allá: El máximo enigma, como ardid, en su literatura, es lo referente a él mismo en relación con sus obras, y por modo sobresaliente en su poesía lírica, entre la que descuelan por su misterio los SONETOS; del mismo modo, en la obra cervantina, la inserción de la novela EL CURIOSO IMPERTINENTE, en Don Quijote de la Mancha.

TROILO Y CRESIDA, una de las obras más bellas de Shakespeare, está inspirada en "una leyenda de la guerra de Troya, ajena a la Iliada y sin contacto apenas con el clasicismo griego. Los nombres de Troilo y Crésida, como tipo del enamorado fiel y de la amada perjura, son de una antigüedad que alcanza la centuria IX", (1).

Sirve de fundamento a la obra el argumento trágico-romántico, que es en éste, como en otros muchos casos, según el decir de Unamuno, "un pretexto para decir cosas bellas", a cuya finalidad se aúna el ambiente greco-troyano en que respira la obra. Emplea el autor en la construcción de este drama tres elementos poderosos:

1º—Los amores de Troilo y Crésida, desvirtuados trágicamente por la infidelidad de ella.

2º—El esplendor de la descripción de la guerra de Troya, desde el año séptimo del sitio, hasta la muerte de Héctor, por Aquiles.

3º—La incomparable fuerza moral de Ulises, que ondea en todo momento, como una bandera de luz, de prudencia y de sabiduría.

Con los elementos que Shakespeare emplea, da carácter de trage-

(1).—Astrana Marin, Luis Ob. citada, Pág. 80.

dia a esta preciosa joya de su ingenio, porque no falta en ella la fatalidad, la violencia humana segadora de vidas, y todo acontece principalmente entre personajes que ejecutan actos heroicos, y la acción conmueve y encanta: Conmueve al corazón humano con lástima o ternura o lo sacude con terror o asombro.

Los puntos opuestos en la vida del sanguinario troyano Héctor, segnando vidas a las puertas de Ilión, y el de su muerte a las manos de Aquiles y a las de los mirmidones, quienes lo ataron a la cola del caballo del héroe griego, para arrastrar por la llanura troyana aquel bello cadáver, traen a la memoria los trágicos pasos de Edipo, ciego, sin el cetro y la corona de Tebas, caminando inútilmente hacia el olvido, apoyado sobre el hombro de su hija y vencido bajo el peso del infortunio.

La tragedia de Shakespeare es completamente distinta a la tragedia griega que tenía generalmente, en un principio, carácter religioso; y aunque desde el siglo X, A.C. Testis introdujo un recitado en los intervalos del canto, y Esquilo, cincuenta años más tarde, empleó hechos fabulosos e históricos y modificó la escena haciéndola construir como tablado, la tragedia griega sigue su curso hasta Sófocles, quien ocho lustros más tarde la ennoblece hasta la perfección; pero en la tragedia griega lo esencial era el coro y los relatos ocupaban lugar secundario.

La tragedia, cuyos orígenes fueron canciones sencillas, al pie de altares rústicos, en Grecia fué en ascenso de Esquilo a Sófocles, para descender de éste a Eurípides y encontrar muchos siglos más tarde su rival en Shakespeare.

Como los hechos que sirven de fundamento a la tragedia son heroicos y a las veces guerreros, casi siempre la acompañan derramamiento de sangre, aunque en muchas ocasiones la muerte es producida sólo por violencia.

En el ambiente general de Troilo y Crésida, que es el de la guerra de Troya, la sangre abunda; no obstante, lo trágico está en los amores que constituyen lo medular del argumento, no en el derramamiento de sangre, sino en el escarnio que Crésida hace del amor puro de Troilo, y a ésto se debe que algunos críticos no clasifiquen esta obra como tragedia.

Independientemente de su maravillosa versificación, presenta características de comedia, no sólo por los acontecimientos entre griegos y troyanos extra-guerra, sino por el tinte jocoso que Shakespeare imprime constantemente con su ingenio, a pesar de la acritud de la guerra y que estriba en las deliciosas ocasiones que los griegos pasaban en sus

tiendas a las que acudían los troyanos en plan diplomático y en donde eran recibidos con delicada cortesía y tratados con exquisitas muestras de amistad, y tan hospitalariamente como si la guerra no existiese, y donde disfrutaban momentos tan agradables que según Shakespeare, les restituían las fuerzas para continuar la contienda, que tenía para ellos claros visos de deporte.

La constante burla de Shakespeare a la dolorosa situación de Menelao, dora los perfiles de la obra dándole aspecto de asombrosa alegría, en que pensamientos cargados de sonrisas se estrellan en arrecifes de amargura. El buen concepto general de la mujer en toda la obra, se tambalea y cae, y entre líneas, palpita la amargura de algo irremediable en que los críticos más severos se han cimentado para buscar el reflejo de la propia vida de Shakespeare, viendo en la actitud de Crésida, el estado del alma de la pérfida Mary Fitton, hacia el autor.

La obra en estudio carece de las características de historia, ya como narración, ya como relato de hechos verdaderos. El tema ya había sido tratado en Inglaterra por Geoffrey Chaucer en el siglo XIV, en un poema titulado *Troilus and Gresseide*, y en Italia por Boccaccio, en el cuento épico *Filostrato*.

Pero Shakespeare no bebe en estas fuentes inmediatas, recurre a LA CRONICA TROYANA, que llega hasta el poeta francés Benoit de Saint Maur, autor del poema *LE ROMAN DE TROIE*, 1660, en treinta mil versos pareados, cuyas fuentes tienen origen en los relatos de la Guerra de Troya escritos por Dares y Dictis, el primero frigio y el segundo cretense, y parten del periodo del decadentismo clásico; no se conservan los originales griegos, pero una de estas crónicas, la darense, fué encontrada por Cornelio Nepote y por él traducida al Latin, aunque existen dudas por la diversidad de estilo que presenta.

La relación de Dictis, hallada en su tumba, después de un terremoto, se considera superior a la de Dares, por su exquisitez y elegancia, y vertida del latín a varias lenguas vulgares, llegó hasta el trovero Saint Maur. La tragedia *TROILO Y CRESIDA* de Shakespeare, exhibe una plenitud de belleza propia del clasicismo griego, no obstante su trayectoria medieval.

Desdichadamente no es cosa fácil tener a mano LA CRONICA TROYANA, pero ya de antemano se sabe que Shakespeare toma los elementos y los presenta a su modo, sacando a cada uno el mayor provecho en la dramatización. Si el autor hubiera presentado a Crésida como una paloma, prácticamente no habría tragedia. Y, en cuanto a la

muerte de Héctor a manos de Aquiles y los mirmidones, muy lejos de creer que el poeta lo hace para envilecer a Aquiles, como pudiera suponerse, es parte del conjunto de acontecimientos que sirven de marco a la noble figura de Ulises.

Difícilmente se puede pasar sobre esos acontecimientos sin recordar las áureas páginas homéricas, en que todas las deidades contemplaban la lucha a muerte entre Héctor, el de tremolante casco, de cuatro abolladuras y abundantes crines de oro, que Hefestos colocara en la cimera, y el divino Aquiles, el de aligeros pies, en cuyo favor habla Atenea, personificación de la sabiduría y de la dignidad olímpica, a su padre, quien lanza el rayo y amontona las nubes y Zeus sin poder negar nada a Tritogenia, le permite que baje desde el Olimpo hasta el pie de la muralla de la ciudad de Príamo, donde ayuda a Aquiles para vencer al infatigable Héctor, contra el deseo del flechador Apolo. Y el divino Aquiles, durante la agonía de Héctor, se jacta de su venganza, recordándole el momento en que despojaba el cadáver de Patroclo. El héroe troyano, con sus últimas palabras le vaticina la muerte a manos de Paris y de Febo Apolo. Y dicho ésto, la muerte lo cubrió con su deífico manto!

En cualesquiera otras manos que no hubiesen sido las de Shakespeare, el ambiente citado de la guerra de Troya, habria luchado por devorar el argumento. "Troilo y Crésida", posterior a "Hamlet", puede considerarse como obra dramática, a pesar de los rasgos trágicos señalados al principio; es una obra perfectamente articulada, sigue un plan determinado y la variedad que muestran los actos es obra de la genial composición del autor.

Al avanzar sobre un plan preconcebido, la tendencia primordial de Shakespeare es, sin ahogar el argumento y valiéndose del ambiente de la guerra de Troya, enmarcar en todo su esplendor, la vertical figura de Ulises. Don Luis Astrana Marín, sin asegurarlo, asigna la aparición de "Troilo y Crésida", al año de 1603, con fundamento en la licencia que James Robert obtuvo del Stationer's Hall (Stationer's Co. Register) para imprimir el libro de Trolus y Cresseda. . . "Sin embargo, la obra no se publicó". Siete años más tarde, el 28 de enero de 1608-9, se pide otra licencia al Stationer's para sacar de molde "un libro llamado La Historia de Troilo y Cressida" Los editores son ahora Ricardo Bonian y Enrique Walley, quienes, más afortunados que Robert, logran dar a luz el libro que estampa Jorge Eld"

Para 1603, Shakespeare era ya un dramaturgo y poeta de gran valía, pues aunque en su tiempo no fué estimado en toda su significación, había llevado a la escena más de veinte obras, algunas de las cuales como *Romeo y Julieta*, (1593), *Julio César* (1599), *Hamlet* (1602), además de las bellísimas comedias "*Trabajo de Amor Perdidos*", "*Los Dos Hidalgos de Verona*", "*La Comedia de las equivocaciones*", "*El Sueño de una Noche de Verano*", "*La Doma de la Bravía*" "*El Mercader de Venecia*", (1595), "*Las Alegres Comadres de Windsor*" (1599), "*Noche de Epifanía*" ("*Como Gustéis*")-(1600?), y algunas otras, así como diez o doce de sus mejores dramas históricos; además había arreglado para el teatro muchas obras que se le habían encomendado al principio de su carrera, lo cual le había dado para 1603, un poderosa técnica del drama, de la tragedia y de la comedia.

Shakespeare, siendo actor y autor, conocía la importancia de los elementos constitutivos de la escena y los ponía en relieve.

El amor de Troilo es verdadero, inmenso, y por tanto estético y sublime, porque "sublime es la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de infinitud" y porque "lo sublime demuestra una facultad de espíritu que supera toda medida de los sentidos". (1).

El punto opuesto al amor de Troilo es la infidelidad de Crésida, que en antiestética, porque la perfección moral y su finalidad esencial que es el bien, son el coronamiento de la alada belleza. EN LA RUP-TURA DE ESTAS ALAS ESTA LO TRAGICO DE LA OBRA.

Las razones que mantuvieron a los griegos en la guerra, son también estéticas, por ser del orden moral más alto, aunque el contenido de las falsas razones de los troyanos para mantenerse en pie de guerra eran injustas, es armónica la unión en que se mantuvieron: 1o.—Primo y sus hijos. 2o.—El pueblo teuctro que los hizo formales en la contienda.

Nadie ignora que la guerra de Troya fué originada por aparentes razones de estética: Minerva disputó a Juno y a Venus la palma de la hermosura en las bodas de Tetis y Peleo: Paris, hijo de Primo, rey de Troya, fué nombrado juez del concurso; los dones de Minerva no le ablandaron, y cediendo a las halagüeñas promesas de Venus, triunfó ésta de sus rivales, en mala hora para la ciudad de Príamo, a cuya ruina contribuyó poderosamente el celoso despecho de Juno y de Minerva.

(1).—Caso, Antonio.—PRINCIPIOS DE ESTETICA.—Ed. Porrúa.—México, 1944, Pág. 121.

(1). Pero sobre todo ésto, en Troilo y Crésida se yergue la maravillosa, por sabia, figura del noble y prudente Ulises. Ningún crítico se ocupa de este aspecto: Shakespeare en la obra en cuestión, está criticando el juicio de Paris. En un platillo de la balanza pone la belleza de Crésida, como símbolo de la fulileza de Venus; en el otro, la prudencia de Ulises, sabio como Minerva, cuya conformación espiritual supera a todas las bellezas. Oigámoslo:

“Aquiles.—¿Qué leéis?

Ulises.—Un extraño individuo me escribe aquí que el hombre, por muy preciosas que sean sus dotes, por muy vastos que sean sus bienes, exteriores o morales, no puede estar seguro de tener lo que tiene, ni sentir que lo posee, de otra manera sino por reflexión, como por ejemplo, cuando sus virtudes arrojan luz sobre los otros hombres, los caldean y luego devuelven el calor a aquel de quien emanan...” “La previsión que está continuamente ojo avisor, conoce cada grano de oro de Pluto, conoce el fondo de las profundidades insondables, penetra a las almas y casi a la manera de los dioses, descubre los pensamientos en sus mudas cunas. Hay en el alma de un Estado un misterio del que jamás se ha osado hacer la descripción, y tal operación es más para adivinada que para expresarla con la palabra o con la pluma...” (2).

La obra, en conjunto, es bella porque place universalmente, pero descansa sobre las garras de una esfinge que encierra un enigma semejante al que empleó Shakespeare, no como creen los críticos a los cuales ya se ha hecho referencia, sino como un ardid en la literatura, porque como aseveró el maestro Caso, “Shakespeare es el mayor hacedor de almas, después de Dios” ... es “el Renacimiento libérrimo y espléndido”. (3).

Una de las grandes afinidades entre Shakespeare y Cervantes consiste en los medios con que obtuvieron la universalidad de sus obras, que a diferencia de “El Fausto” y de “La Divina Comedia” fueron escritas para todos, porque tienen por fundamento algo que es común a los hombres: La desesperación de Hamlet, los celos de Otelo o los de Adriana (en la Comedia de las Equivocaciones), La ambición y la debilidad de Macbeth, la injusticia y la ingratitud de que es objeto Lear.

En la obra de Cervantes, el máximo ardid literario está en la os-

---

(1).—Mitología Griega.—Bouret, París, 1865.

(2).—Shakespeare, W.—OBRAS COMPLETAS.—Pág. 1205.

(3).—Caso, Antonio.—PRINCIPIOS DE ESTÉTICA.—Ed. Porrúa, México, D. F. 1944.—Pág. 225.

cilación entre la razón y la locura de Don Quijote y la relación entre este personaje —símbolo de la decadencia de España (1), eternamente grande, viva y vibrante en lengua, pensamiento y religión, en un Mundo Nuevo.

(1).—Alusión a una idea de R. de Maeztu en Don Quijote, Don Juan y La Celestina.

## CONCLUSIONES.

### PROLOGO.

— I —

El hecho de emplear la vida en obras de bien, de candor y de belleza, como lo demuestra Cervantes en Don Quijote de la Mancha, llena una misión sublime. Esta misión, sostenida por las alas del Ideal, al llegar a su término, hace ver al hombre su locura de alcanzar lo imposible: Nada de lo que hizo le satisface, nada de lo que soñó hacer lo transformó en realidad.

La Virtud es un mar: El hombre puede llegar a su ribera y beber un sorbo. La Sabiduría es como el cielo: El hombre puede pasarse las noches de claro en claro, en contemplación de los luminares y jamás apoderarse de ellos. El hombre puede pasar los días de turbio en turbio y jamás satisfacer sus ansias de infinito ni llegar al conocimiento de la Suprema Sabiduría.

Sólo las obras de los iluminados con luz celestial tienen valor de eternidad; ante estas luces veló Cervantes en la pobreza y en el sacrificio, arrullando en su corazón la cuna del inmortal manchego, entrelazando su nobiliaria y única genealogía con cantos de paciencia, de modestia, de discreción de generosidad y cortesía, con que posteriormente "su héroe" sienta cátedra universal y tapiza de diamantes los senderos del mundo.

Cervantes dice muy alto y por mil maneras, que la ambición de los poderes materiales ahoga las fuerzas del espíritu.

Por la lengua, por la religión, por la cultura y por la sangre de Cervantes, la América Hispana reverencia en Don Quijote el espíritu de su raza, maestra de la acción, y en cada caída del iluso inmortal, seguida de un impulso de lucha, recibe una vibrante lección de entusiasmo, dádiva la más sublime, que los griegos podían recibir de los dioses. Don Quijote representa la acción y el entusiasmo de lucha por la felicidad humana: Es el representativo más alto del espíritu de su raza.

— 99 —

HAMLET representa la indecisión. Vencido por una melancolía letal, aparenta no tener decisión de luchar; pero su espíritu es un faro de pensamiento. Rodeado de seres inferiores a él, es como el centro de un círculo cuyos radios tendiesen a desgarrarlo.

Shakespeare tomó el argumento de una obra antigua, lo tomó íntegro y lo transformó en su tragedia; pero no así el espíritu de Hamlet, que es creación de su propio espíritu, y que está siempre en postura de no actuar para hacer menos daño: postura de martirio que generalmente se observa en las inteligencias superiores.

Mucho se ha intentado ver a Shakespeare retratado en Hamlet, pero el Cisne era un semidiós incapaz de retratarse en el espíritu de un sólo hombre.

## CAPITULO I

Toda obra de creación tiene necesariamente, de hecho, poco o mucho de la esencia espiritual de su creador, pero no puede poseer en su contenido mayor esencia espiritual que la de su creador.

El sistema solar recibe la luz vivificante del sol, pero no la contiene toda, ni puede contener más fuego vivificante que el del gran centro de ignición, alrededor del cual gira y del cual proviene.

Ni el espíritu de Don Quijote posee mayor excelsitud que el de Cervantes, ni el de Hamlet posee los polifacéticos valores espirituales de Shakespeare.

El genio siempre lucha en ambiente hostil y generalmente no alcanza a ver el reconocimiento de sus obras, apreciadas más tarde universalmente, ni obtiene por su sacrificio y desvelo ningún provecho material.

La variada producción literaria de Shakespeare, comedias, dramas, tragedias y poesía lírica, puede parangonarse no sólo con toda la obra de Cervantes, sino de manera muy especial con la literatura poliédrica contenida en Don Quijote de la Mancha. Ambos hicieron poesía: Shakespeare en verso, Cervantes generalmente en prosa. La universalidad de sus obras depende de su sinceridad, de la nobleza del arte puro, que implica profunda seriedad.

## CAPITULO II.

Cervantes critica y contamina en Don Quijote de la Mancha no sólo los libros de caballerías, sino todas las literaturas de su tiempo y las anteriores a él, lo cual da origen a un nuevo género de crítica literaria. o sea la crítica dentro de la novela o NOVELA CRITICA.

Contamina las corrientes literarias orientales y las greco-latinas: Contamina las obras de Homero, Platón, Virgilio, Apuleyo, Dante; además las de los Ciclos Artúrico y Carolingio, y las de la literatura italiana anterior y la contemporánea a él, y no exclusivamente las literaturas medievales representadas exclusivamente en los libros de caballerías, como muchos críticos han creído.

No se podrían someter a las unidades aristotélicas, las ilimitadas posibilidades de Don Quijote, como obra literaria.

Entre lo más pasmoso del ingenio cervantino, está la creación de su obra, de modo que saliese ilesa de la expurgación del Santo Oficio, a pesar de ciertos detalles, en veces muy claros. Es indudable que su gran fuerza moral, cimentada en sus virtudes teologales y florecidas en un eterno espíritu de justicia, aseguraron su triunfo.

Shakespeare procede sobre un fondo de cultura humanística, a pesar de las imputaciones de sus contemporáneos. Entre sus obras hay algunas que tienen ambiente de pureza helénica o latina, y aunque se afirma que su obra verdaderamente original es "Trabajos de Amor Perdidos", otras muchas obras demuestran la misma técnica, y aunque están edificadas sobre temas ajenos, lucen con poético esplendor. El hecho de que sus argumentos no fuesen originales no menoscaba en nada su poder creador, manifiesto en la incomparable sublimidad de la poesía lírica con que están revestidos.

Sus fuentes son del más ascendrado clasicismo; pero la incomparable belleza y la suprema sabiduría que les dá aliento, no provienen de los trágicos griegos, ni de Plutarco, ni de Ovidio o de Montaigne, sino de su propio espíritu, en cuya cumbre edificó su altar la excelcitud de la Poesía. Las piedras con que la envidia ha querido destrozarse ese altar, no lo han tocado.

## CAPITULO III.

El Capítulo VI del Ingeniero Hidalgo Don Quijote de la Mancha, muestra en parte, algunos de los elementos que Cervantes utilizó, con



mérito inusitado para su creación de genial originalidad: LA NOVELA CRITICA.

Independientemente de las alusiones directas, hay en la obra en estudio, elementos de contaminación, que se consideran en el capítulo respectivo.

La maravillosa variedad de las obras de Shakespeare, revela el poder del genio poético al utilizar argumentos generalmente antiguos, a los cuales dió vida y eternidad.

La contraposición de caracteres totalmente opuestos, es un recurso de técnica de ambos ingenios. Como en la vida humana todo gira alrededor del eje sentimental, ambos muestran en sus personajes la lucha necesaria para vencer esta condición, que los hace sucumbir en el desastre y en la muerte o alcanzar la superación magnífica del espíritu.

De manera distinta y por tratarse de géneros literarios diversos, Shakespeare y Cervantes manejan con hilos atados a sus dedos las pasiones de los hombres. Viola, en "Noche de Epifanía", juega a su antojo con la suerte de Olivia y de Orsino, y edifica para sí un destino incomparable. El sobrenatural talento de Porcia, en "El Mercader de Venecia", mueve como un docto magistrado, una difícil causa en el Supremo Tribunal de Justicia. Estas inteligencias, tan por encima de lo natural, así como las extrañas habilidades de Paulina, la mujer de Antígono, en "El Cuento de Invierno" y aun en la misma Nerisa, del "Mercader de Venecia", están sustentadas no sólo por capacidades excepcionales sino sobrenaturales. Es indudable que Shakespeare y Cervantes dotaron a sus heroínas con las cualidades que para ellos constituían el más noble ideal femenino.

#### CAPITULO IV

El empleo de personajes anormales, en manos del genio, conmueve y deleita. Entre los personajes anormales de Shakespeare sobresalen Hamlet, Lady Macbeth, Otelo y Leonte; y Don Quijote, Cardenio y Grisóstomo, en la novela cumbre cervantina.

Don Quijote ha alcanzado mayor universalidad, entre los personajes cervantinos, por representar una parte del espíritu de cada hombre, así como por haber sido escrito en lengua universal.

El sustento de la tragedia, en general, ha sido el desenfreno de las pasiones. Los senderos espirituales de Don Quijote y de Cardenio, son muy distintos de los de los personajes anormales de Shakespeare, y ni en

el caso de Crisóstomo, que muere de amor, se llega a la violencia, como lo exigen las obras trágicas.

El magisterio poliédrico extendido de Don Quijote a Sancho, muestra sabios retoños en el trato de Sancho a Don Quijote, ya como medida terapéutica intuitiva, ya en otros órdenes importantes de la vida.

Hamlet es la personificación del dolor y de la indecisión, su pasión dominante es pensar, cavilar, no ejecutar; no así Don Quijote en quien jamás hay caos o incertidumbre; y ambos personajes, atendiendo al género literario en que alientan, terminan su vida de manera muy distinta. Entre Hamlet y Cardenio hay algunos rasgos similares, pero la trayectoria de sus vidas es diferente. Cardenio es el tipo del personaje medieval que enloquece de amor; encarna la crítica cervantina a la locura de amor en la literatura de la Edad Media. Un atractivo conjunto de temas que narran los acontecimientos de Sierra Morena forman una ingeniosa trama semejante a la variada y entretejida temática de Shakespeare, y en las obras de ambos, en algunas ocasiones, la mayor desdicha se torna en felicidad.

Hamlet es la obra cumbre de Shakespeare y de la tragedia universal, por la conformación espiritual del personaje, real o aparentemente anormal, que es todo un enigma. Si con dicha obra el autor alcanzó su máxima conquista, no estaba obligado a superarse, todavía. Macbeth es una tragedia que nos ha llegado terriblemente mutilada; por consiguiente, todo juicio sobre dicha obra, en parangón con Hamlet, es relativamente falso.

Las pasiones no aparecen en las obras de Shakespeare como un huracán aislado, que lo arrolla todo: Siguen un proceso en que con ellas se entretejen fuerzas diabólicas y su desenvolvimiento, en conjunto, constituye la tragedia. Entre personajes fuertemente enlazados y a veces simbólicos, imperan el odio, la ambición, la mentira, la intriga, la envidia, la ira, los celos. El mejor ejemplo del citado proceso es el desarrollo de la ambición en los esposos Macbeth.

En los CUENTOS FESTIVOS DE LOCOS, en Don Quijote, hay una burla sutil, que es crítica a situaciones o personas. La máxima creación de personaje anormal, de Cervantes, es la del inmortal manchego, péndulo de luz entre la razón y la locura.

OTELLO Y YAGO, como Don Quijote y Sancho, constituyen también un doble personaje simbólico. La fuerza creadora del genio no cimienta todo en la realidad de las propias vivencias: La imaginación tiene también papel importantísimo.

## CAPITULO V

EL LLANTO Y LA RISA, poderosos recursos de técnica, tanto en la novela como en el teatro, no son elementos extraños a las obras que aquí se estudian: Son atributo de todos los hombres de todos los tiempos, como manifestaciones del dolor y de la alegría. La risa es manifestación de una función intelectual; el llanto es manifestación de un estado espiritual.

Don Quijote no llora, pero su condición general, a primera vista, es lastimosa, máxime cuando es víctima de una burla tan cruel y descarnada como la que sufre en casa de los Duques. Y al final de su existencia, cuando se hace balance de todas sus frustraciones, si no se le ve llorar con los ojos, se le siente llorar con el corazón.

En los personajes cómicos de Shakespeare, principalmente en Falstaff, Sir Toby Belch y Dogberry; en la Señora Quickly, en la Nodriza y en Maria, hay situaciones risibles tan frecuentes como en el mismo Sancho y aun dolorosamente cómicas como en Don Quijote.

La imitación, especialmente con las características de caricatura material o espiritual, avanza siempre por los senderos del ridículo. Lo verdaderamente conmovedor en las obras de los ingenios en estudio, es cuando entre líneas se siente, no en los personajes sino en la propia vida humana, la cristalina melodía de la risa armonizada con la elegía de las lágrimas, como acontece a veces en todo corazón.

## CAPITULO VI

Lo fantástico y lo sobrenatural son filones que enriquecen la novela, la comedia, el drama y la tragedia: Shakespeare y Cervantes hicieron magistral empleo de estos recursos.

Ambos emplean el elemento fantástico como un poderoso incitante de la curiosidad humana, para dar mayor atractivo a sus obras, por cuyas arterias circulan corrientes nacidas en veneros nórdicos y orientales, en el Beowulf, en las literaturas greco-latinas, en las narraciones artúricas, y carolingias, que nutren y contaminan la literatura medieval, y tienen penetraciones en las posteriores.

Shakespeare y Cervantes emplearon lo fantástico y lo sobrenatural en sus obras de madurez, sabiamente manejado, como elemento clave de técnica, lo que induce a creer que lo usaron por conveniencia literaria y no

por convicción o creencia personal, porque las creencias más íntimas se muestran siempre en las obras de juventud.

Las obras que dieron mayor renombre a ambos son aquellas en que emplearon lo fantástico y lo sobrenatural. Entre las tragedias del poeta inglés, sobresale "Macbeth" por el intenso dramatismo que imponen las predicciones de las brujas, las cuales se cumplen fielmente, constituyendo la tragedia.

En manos del Príncipe de los Ingenios Españoles, el elemento sobrenatural tiene carácter de burla o de crítica; ilumina sus páginas con todas las luces de la originalidad y aunque hace reír, como en el caso multiforme de los Duques, nuestro corazón se envuelve en un velo de lágrimas por la falta de sentido humano con que, entre dádivas imponderables, fué tratado Don Quijote.

## CAPITULO VII

Hay gran analogía entre las obras de Shakespeare y las de Cervantes en cuanto a la contaminación literaria, que no es calco ni parodia, sino crítica, como se ve en "La Tempestad", en que el autor critica una tendencia, con asombrosa visión de futuro, al contaminar los Ensayos de Montaigne. Ejemplos semejantes abundan en el teatro del Cisne de Avon.

El Quijote no es un conjunto de cuentos y novelas, de refranes y consejas, sino la contaminación de muchas literaturas, a las cuales critica el autor de manera honda, sávida y discreta. El ingenio de Cervantes produjo en Don Quijote la más perfecta flor del Humanismo, cuyo resultado se pone en parangón con la obra humanista de Shakespeare, en este estudio.

## CAPITULO VIII

Nada tiene para el hombre, dentro y fuera de la literatura, mayor atractivo que el enigma; pero en las letras siempre deja una puerta abierta hacia el cavilar profundo o hacia la investigación. En Shakespeare y en Cervantes, EL ENIGMA tiene la fuerza de un hechizo convertido en juego, y en ambos, el manejo técnico de este elemento llega a la perfección. En Troilo y Crésida mediante la contraposición de personajes se establece como un recurso ideal. Al pie del Olimpo, clásico mercado de pasiones, ya velado con las gasas de la fantasía o iluminado con la vio-

lencia de los rayos, se yerguen la infidelidad y la perfidia, personificadas en Crésida, capaz de competir en futilidad con Diana o con Juno. Frente a ella, la vibrante figura de Ulises, poseedor de todas las sabidurías, surge, recta y luminosa como un rayo de sol. En este parangón se escuda el enigma de Shakespeare en este caso, y si su tragedia compite en fuerza poética y en alado esplendor con la tragedia griega, ¿por qué no habría de corregir, o por lo menos, de criticar lo que el juicio de París representa?

Shakespeare, sin ponerlo en palabras, contrapone en este caso lo estético, que radica en la sublimidad del amor de Troilo, a lo antiestético, representado por la perfidia de Crésida. Este modo de contraposición descansa sobre las garras de una esfinge que encierra un enigma empleado como ardid literario, pero que yace en el fondo de las almas que forja su ingenio.

Don Quijote vive loco y muere cuerdo: Su locura lo abandona ante el supremo umbral de la Muerte. Sin poder traspasar las playas de la vida, pueden entreverse, como un enigma, las rosas de luz de un altar, allende los océanos conocidos.

En "El Cuento de Invierno" lo aparentemente sobrenatural, es empleado por Shakespeare a la manera de Cervantes, distinta del empleo que de ella hace el mismo trágico inglés en Hamlet y en Macbeth. No así en lo referente a los sueños, en la creencia en profecías y en la fuerza de los buenos y malos deseos, en que se siente en el citado Cuento de Invierno la misma influencia y contaminación que en Don Quijote, arraigada en "Amadis de Gaula".

Muchos son los elementos similares empleados por Shakespeare y Cervantes en la elaboración de sus obras porque grandes son sus afinidades, y una de las máximas consiste en los medios con que obtuvieron la universalidad de sus obras, porque están cimentadas en algo que es común a todos los seres humanos.

El máximo ardid cervantino está en la oscilación entre la locura y la razón de Don Quijote y la relación entre este personaje símbolo y la decadencia de España.

Ambos ingenios, Shakespeare y Cervantes, alcanzaron como coronamiento de su obra inmortal, mostrar al hombre todos los aspectos humanos tales como son, y como deberían ser para satisfacer dignamente los requerimientos del Ideal.

## BIBLIOGRAFIA.

- Alighieri, Dante.—“La Divina Comedia”.—U.N.M.-1921.
- Anónimo.—“Poema del Cid”.—6a. Ed. Espasa Calpe.-1943.
- Anónimo.—“Beowulf”.—An Old English Poem (Without date).
- Apuleyo, Lucio.—“El Asno de Oro”.—“El Demonio de Sócrates”.—  
Obras Maestras.—Barcelona, 1946.
- Aristófanes.—“Las Ranas”.—“Las Nubes”.—Obras Completas.—El Ateneo.—Ed. Florida.—Buenos Aires, 1954.
- Azorín.—“Una Hora de España”.—Aguilar, Madrid, 1948.
- S. Biblia.—Antiguo y Nuevo Testamento.—Londres, 1920.
- Ballester, Escalas, Rafael.—“El Historiador William Shakespeare”.—  
2a. Ed. Mateu, Barcelona.
- Bergson, Henri.—“Le Rire”.—Paris, 1922.
- Boccace.—“Le Décaméron”.—Librería Hatier, París.
- Caso, Antonio.—“Principios de Estética”.—Porrúa, México, 1944.
- Cassou, Jean.—“Cervantes, un hombre y una época”.—Quetzal, México, 1939.
- Castro, Américo.—“El Pensamiento de Cervantes”.—Anejo VI de la RFE.
- Castellanos Quinto, Erasmo.—Notas de Clase de Literatura Cervantina en la Fac. de Filosofía y Letras.—U.N.A.M.-1947.
- Clásicos Castellanos.—Espasa Calpe, Madrid.
- Lacy, John y Chambrun, Longworth.—“Mi gran amigo Shakespeare”.—  
Editora del Plata.—B. Aires, 1941.
- Duruy, Víctor.—Historia Universal.—Tomo IV.—Ed. Española-Americana, Madrid, 1910.
- Dover, Wilson.—“The Essential Shakespeare.—Cambridge, at the University Press.-1933.
- Dickens, Charles.—“Oliver Twist” or “The Parish Boy”.—Every Man's Library.—London, 1916.
- Éscosura, D. P.—de 1a.—“Mitología Griega”.—Bouret, París, 1856.
- Esquilo.—“Tragedias”.—U.N.M.-1921.

- Fénelon, Fr. Salignac de la Mothe.—“Les Aventures de Télémaque”.  
Garnier Freres, París, 1851.
- Green, Robert.—“Pandosto”.—Historia Encantadora de Dorastus y Fawnia”.
- Hebreo, León.—“Diálogos de Amor”.—Col. Austral, Vol. 704.
- Homero.—“Iliada”—“Odisea”.—U.N.M.-1921.
- Hugo Víctor.—“Guillermo Shakespeare”.—F. Seix.—Barcelona.
- Lamb, Charles and Mary.—“Tales from Shakespeare”.—Collins, London, 1953.
- Libros de Caballerías Españoles.—“El Caballero Cifar” “Amadis de Gaula” “Tirante el Blante”.—Aguilar, Madrid, 1954.
- Lockwood, S.E.H. and Emerson, A.—Composition and Rhetoric.—Ginn and Co. Boston, 1901.
- Maeztu, Ramiro de.—“Don Quijote, Don Juan y la Celestina”.—Espasa Calpe, Madrid, 1938.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino.—“Historia de las Ideas Estéticas en España.—Vols. 1 y 2.—Edit. Glem. B. Aires, 1943.—“Estudios relativos a la obra de Cervantes”.—Espasa Calpe, B. Aires 1944.—“Discurso sobre la elaboración del Quijote (San Isidro, Cervantes y otros estudios).—Col Austral”.—“Estudios de Crítica Literaria, 4a. Serie”.—“Cultura literaria de Miguel de Cervantes Saavedra y Elaboración del Quijote. Revista de Archivos, 1907.
- Montaigne, Michel de.—“Essais”.—Chez F. Didot Freres.-1884.
- Nordau. Max.—“Degeneración”—Subera, S. de Madrid, 1902.
- Ovide.—Les Metamorphoses.—París, Garnier, 1953.
- Platón, “Diálogos”.—U.N.M.-1921.
- Plutarch's Lives.—Langorne.—Vol. 1.—Warnes and Co.-N. Y.
- Reyes, Alfonso.—“La influencia del Ciclo Artúrico en la Literatura Castellana.—Capítulos de Lit. Castellana.—Colegio de México.—1a. Ed.-1945.
- Smelts.—“Cuentos Ingleses “Westward”
- Silkirk, J. B.—“Bible Truths with Shakespearean Parallels. 4th. Ed. Whittaker and Co.—London, 1878.
- Sófocles.—Tragedias.—U.N.M.-1921.
- Spencer, Theodore.—“Shakespeare and The Nature of Man.—Lowell Lectures.—Cambridge, at the University Press.
- The Encyclopaedia Britannica.—11th. Edition, London.

Unamuno, Miguel.—"Vida de Don Quijote y Sancho.—Espasa Calpe, B. Aires Zárate, Antonio Gil de.—"Manual de Literatura.—Garnier, París 1884-1938.

### BIBLIOGRAFIA DIRECTA.

- Cervantes Saavedra, Miguel.—Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.—Editorial Séneca, México.—Sin fecha.
- Valbuena y Prat, Angel.—Estudio, recopilación, prólogo, traducción y notas a las Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra.—Aguilar, Madrid, 1943.
- Cervantes Saavedra, Miguel.—"El Cerco de Numancia".—"El Viaje del Parnaso".—Aguilar, Madrid, 1943.
- Shakespeare, William.—"The Complete Works of.—Edited by George W. Clark and W. Aldis Wright.—With the complete notes of "The Temple Shakespeare, by Gollanez.—Crosset and Dunlap, N. Y.
- Shakespeare, William.—Obras Completas.—Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marin.—Aguilar, Madrid, 1944.
- |                                     |                             |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| (Trabajos de Amor Perdidos.         | Troilo y Créspida.          |
| Los Dos Hidalgos de Verona.         | Otelo, el Moro de Venecia.  |
| La Comedia de las Equivocaciones.   | Medida por Medida.          |
| La Tragedia de Romeo y Julieta.     | La Tragedia de Macbeth.     |
| Tito Andrónico.                     | El Rey Lear.                |
| Sueño de una Noche de Verano.       | Timón de Atenas.            |
| A Buen fin no hay mal Principio.    | Pericles, Príncipe de Tiro. |
| La Doma de la Bravía.               | Antonio y Cleopatra.        |
| El Mercader de Venecia.             | Coriolano.                  |
| Las Alegres Comadres de Windson.    | Cimbelino.                  |
| Mucho Ruido y pocas Nueces.         | El Cuento de Invierno.      |
| A vuestro Gusto.                    | La Tempestad.               |
| Noche de Epifanía o lo que queráis. |                             |
| Julio César.                        |                             |
| Hamlet: Príncipe de Dinamarca.      |                             |

~~~~~  
Abreviaturas correspondientes a los traductores:

L. A. A.—Luis Astrana Marin.
G. M.—Guillermo Macpherson.
M. S. A.—La autora.

INDICE.

	Página
Dos Cartas-Prólogo	5
1).—Carta a Don Quijote.	11
2).—Carta a Hamlet.	13
Capítulo I.—Shakespeare Cervantes.	17
Capítulo II.—Manifestaciones de la cultura de Shakespeare y de Cervantes.	21
Capítulo III.—Elementos empleados por Shakespeare y por Cervantes en la elaboración de sus obras.	25
Capítulo IV.—Recursos extraordinarios en la obra de ambos.	33
Capítulo V.—El llanto y la risa.	45
Capítulo VI.—Lo fantástico y lo sobrenatural en Don Quijote y en el Teatro de Shakespeare.	51
Capítulo VII.—La Contaminación literaria.	85
Capítulo VIII.—El enigma como ardid en la literatura.....	91
CONCLUSIONES.	199
BIBLIOGRAFIA.	109