CRUZ Y RAYA

S. AGUIRRE, IMPRESOR. — TELÉFONO 30366. — MADRID

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, MAYO DE 1936

CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

Director:
JOSÉ BERGAMIN

Secretario:
EUGENIO IMAZ

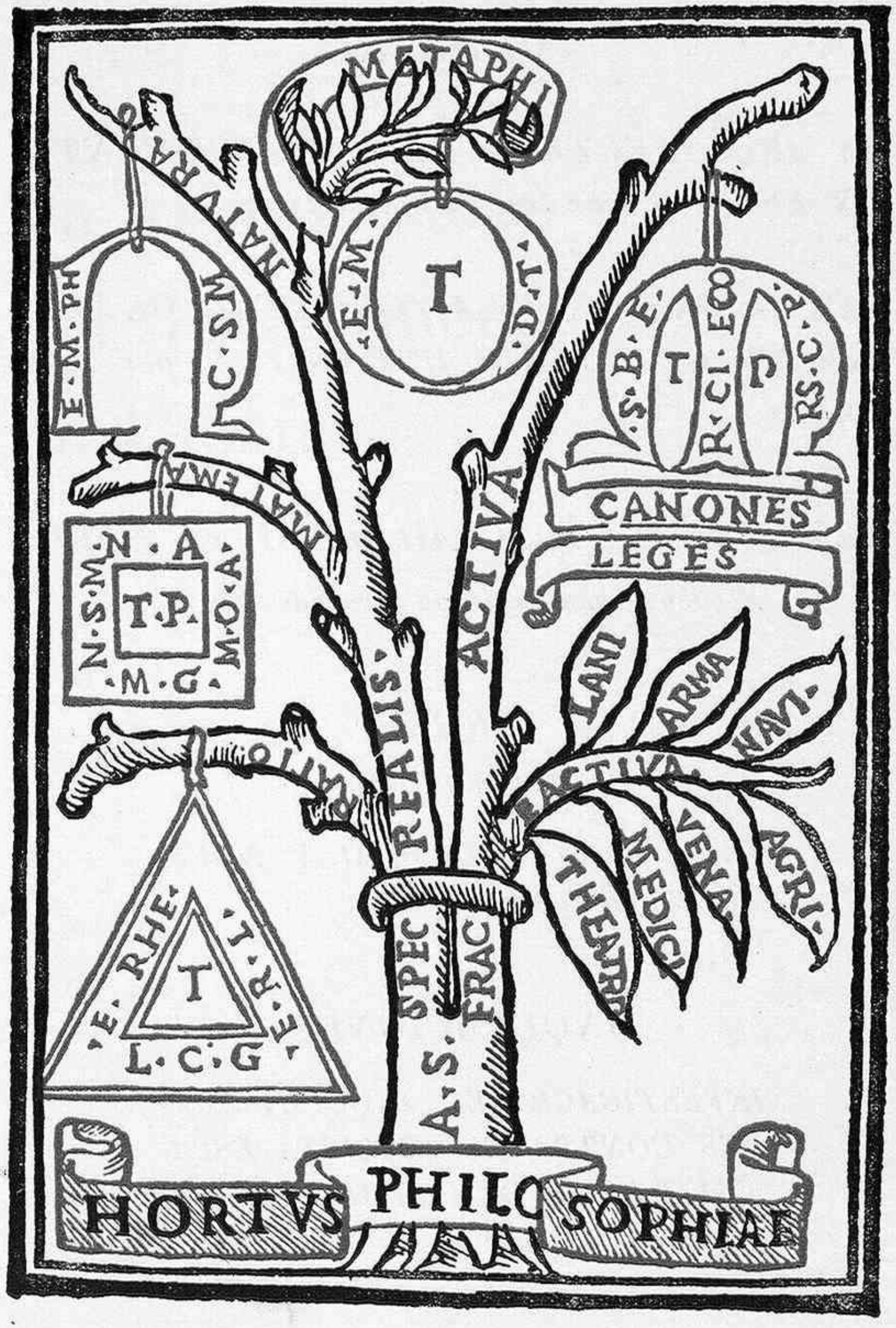
Suscripción a doce números:

España, 30 pesetas; Países adheridos a la tarifa reducida de Correos (envío certificado), 35; todos los demás países (envío certificado), 42.

Ejemplar:

España, 3 pesetas; Extranjero, 4.

MADRID
GENERAL MITRE, 5
TELÉFONO 17573



Sumario

La Arquitectura del Renacimiento en España

1

El germanismo de nuestro gótico isabelino.

2

Algunos aspectos del renacimiento arquitectónico español.

3

Las escuelas de la arquitectura española del renacimiento.

4

El renacimiento arquitectónico español y el italiano.

1

LA arquitectura gótica, superados ya todos sus problemas constructivos, se manifiesta en su último momento con un extraño y exuberante barroquismo, agotando todas sus posibilidades expresivas, con una fastuosidad ornamental que es indicio claro de su próximo acabamiento. Una vez más se repite en el formalismo gótico la súbita desaparición de un estilo precisamente cuando éste aparecía más cargado de vitalidad, más integralmente expresivo. Efectivamente, en este final, el mundo formal gótico deja de constituir una limitación, un problema para los artistas y se convierte en juego, en blanda materia apta para la modulación de todas las inspiraciones. Y así la típica organización gótica se exacerba, saca las últimas consecuencias, acentúa sus características formales, repitiéndolas y exaltándolas hasta un delirante barroquismo. Porque lo peculiar de esta última fase del estilo es que siendo esencialmente expresiva, para agravar su ex-

presividad no utiliza formas de otras culturas y estilos, sino que, por el contrario, se hace más centrípeta, más selectiva de lo específicamente gótico, si bien los elementos que utiliza los sublima y potencia al infinito, en fasto, movilidad y empaque. Otra semejanza muy importante presentan las postrimerías de esta cultura con el final de todas las demás: el naturalismo. Siendo su tendencia esencialmente decorativa, todo el esquema gótico aparece recubierto de fauna y flora de un agudo realismo. Picudas floraciones, intencionado tipismo en la fauna, utilización del hombre imaginado precisamente en salvaje y hasta elementos skeiomorfos de caracterizado barroquismo—soga, cesta—son manejados por el gótico del siglo XV con pánico concepto, recubriendo los paramentos con estados de naturaleza de una pujante y violenta vitalidad. Pero esta naturaleza encauzada, constreñida en las lineaciones faciales del arte gótico.

Todo interviene para que en España este barroquismo final se agigante y llene de espíritu. La grandeza y fortuna de las empresas políticas españolas, colmaban de frenesí y de dinamismo las formas artísticas, con las cuales expresaba *su voluntad de poder*. Las adherencias moriscas que pregnaban nuestro arte de un espíritu formalmente ave-

nido con las complicaciones de esta fase del gótico. La misteriosa simpatía y entronque que el arte español de esta época presenta con el de Flandes y Alemania. Y finalmente la coincidencia entre las aptitudes nacionales artísticas y las formas que el gótico, en una evolución fatal, había alcanzado a fines del siglo XV. Una vez más se repite el fenómeno de la nacionalización de un estilo universal y su culminación hasta las últimas consecuencias exhaustivas en España, cuando este estilo adquiere desproporciones, movilidad y desaforamiento, coincidentes con el ímpetu barroco del espíritu español. Una vez más un estilo europeo de contextura nacionalista viene a morir encrespado en esta punta de Europa. Sin embargo, no hay que aislar excesivamente el fenómeno español y concederle, como se hace, con demasiada frecuencia, exclusivismo y autonomía. Es también una gloriosa realidad que los momentos más vitales de España coinciden con una mayor sensibilidad para la captación de los movimientos artísticos universales. Y es precisamente al sentirse dueña de sus destinos y dispuesta a derramarlos por el mundo, cuando España se libera de mozarabismos y se hace fecundar artísticamente por inspiraciones de tipo europeo. Así en tiempo de Ramiro I, de Alfonso VI, de Fer-

nando III, de los Reyes Católicos y de Felipe II. Por esto la fastuosa floración de goticismo de fines del siglo XV se hace más normal y comprensible si se la estudia en función del gótico europeo de esta misma época.

Y en la Europa culta, a excepción de Italia, nos encontramos con que el estilo gótico ha seguido el camino normal de todo estilo cuando su evolución no se ve perturbada ni detenida por factores extraños, generalmente políticos. Con que agotados sus problemas constructivos, el estilo gótico, como cualquier otro, se afinca en lo decorativo y su formalismo se adapta a un puro sistema ornamental. Y en este punto ya la consecuencia es fatal. La evolución se manifiesta por una mayor complicación decorativa, más y más recargada, dinámica y obsesionante cuanto mayor sea la decisión de expresividad. Además, esta impresión de plétora se acentúa por la eliminación de todos aquellos elementos que no sean estrictamente góticos y que fatalmente conduce a que el sistema ornamental se base en dos supuestos: la repetición y el aumento de volumen. De ahí esa agotadora impresión de cansancio, de falta de imaginación que producen las decoraciones góticas de esta época, singularmente en Inglaterra, y la desmedida hinchazón y aparatosi-

dad de algunos elementos ornamentales—florones y cardinas sobre todo—en el Norte de Francia y en Flandes. En su última expansión, el arte gótico se agiganta, hincha todas sus posibilidades espectaculares y así, declamatorio y opulento, encuentra su fin. Una vez más la latinidad vence al germanismo. Porque hay que insistir en el carácter fuertemente germánico de este período gótico. Aunque sean España y Portugal los que modulen un gótico más aparatoso, el impulso es nórdico y aquí, favorecidos por circunstancias políticas, nos limitamos a sacar las últimas consecuencias de premisas sentadas por sensibilidades germánicas. Quizá sea este período de finales del siglo XV el momento en que más felizmente se han unido la búsqueda apasionada del carácter y la opulencia decorativa en sus fases más exaltadas. Una como honradez primigenia y racial llevó a nuestros artistas a perseguir la verdad en fisonomías y paños, no perdonando arrugas ni calidades. Y surgieron así creaciones enterizas y firmes, con la fortaleza de la obra de arte que en su proceso no ha intervenido como generador el ritmo, sino simplemente la apetencia de veracidad, de fiero naturalismo. Y esta agresiva solidez de nuestros cuatrocentistas se adecua a una pompa ornamental que trepa por los paramentos y los re-

cubre de carnosa fronda gótica. En este estilo, al que se ha llamado isabelino, las dos aptitudes tan castellanas de verismo y de barroquismo se realizan con plenitud y concorde fruición artística. Diríase que la naturaleza en hombres, paños, organización y esquema formal, sólo exhibía ante los ojos de los artistas aquellos modelos que al mismo tiempo que dureza de carácter sugeridora de sobriedad, presentaban también fasto y engallamiento de altivo signo, motivadores de encumbradas y aparatosas ornamentaciones de tono heráldico. Hubo en este soberbio final un recrudecimiento de goticismo. La sensibilidad española se había vuelto obstinadamente de espaldas a Italia y en su apetencia de germanismos aceptaba y potenciaba con el más alto valor a cuantas personalidades llegaban del Norte. No hay empresa artística importante en nuestro siglo XV que de cerca o de lejos no tenga gestor extranjero. Y es curioso que la mayor parte de estos artistas, modestos en su país de origen y de mediocres rendimientos, al trabajar en España adquieren un volumen y grandeza que nacionaliza sus producciones. Porque es casi este más, este rebasamiento de lo normal, esta mayor amplitud de formas y concepciones lo único que da aire español a sus obras. Por un extraño y vital fenómeno de

superación, el ambiente español, en lugar de tergiversar y disminuir con aportaciones moriscas el pathos germánico, lo hace más exaltado y consciente, y lo que allí tenía un valor simplemente descriptivo e histórico, adquiere aquí al contacto de nuestra corte y de nuestra teología, significación cósmica. Sirva de ejemplo la comparación entre los *rosarios* alemanes y su consecuencia, el retablo de la Cartuja de Miraflores. Esta exaltación en nuestra patria de lo específicamente germánico se explica por las tendencias realista y barroca al mismo tiempo que presentaba entonces el arte alemán. Nobles y prelados utilizaban con preferencia artistas de procedencia germánica. Y aquí se creó entonces un foco artístico que más que un paralelismo representó en muchos aspectos la culminación de tendencias y soluciones entonces en uso en tierras nórdicas. Hasta los países levantinos, pese a cierta venilla de italianismo que se mantuvo siempre fluyente en Valencia, se impregnaron de goticismo y precisamente fué en tierras catalanas donde más miserablemente actuó el Renacimiento, incapaz de aventar los residuos góticos tan fuertemente arraigados allí.

Gilles de Siloe y Juan de Colonia viven en Burgos rodeados de obreros extranjeros, creando obras

de resonancias universales. Es probable que Juan de Colonia pueda identificarse con Juan Hültz de Colonia, que en 1439 terminaba la flecha de la Catedral de Estrasburgo. Pierre Colindres y Juan Picard intervienen en el cimborrio de la Catedral. En Barcelona Bernardo Alemany, a principios del siglo XV, deja una escuela de orfebrería. Y los maestros Miguel Locher y Juan Frederic intervienen en las tallas de la sillería de la Catedral. En Mallorca Juan de Valenncienes precede a Sagrera. En Zaragoza el maestro Hans de Gmunden y Pedro de Amberes esculpen el retablo de la Seo, empezado por Pere Joan de Vallfogona. En Valencia un *Magister Aurifaber*, de Launingen del Danubio, trabaja en el altar mayor de la Catedral. El escultor Pierre de Beckere trabaja asimismo en esta ciudad. En Toledo todas las obras derivadas de la decoración de la Catedral estaban dirigidas por artistas flamencos o alemanes. Así el Maestre Hannequin de Bruselas y su hermano Egas Cueman, con sus sucesores el genial Juan Guas de Lyon, el escultor alemán Roderich, el maestro Juan Alemán, Copin de Holanda y los pintores Juan de Flandes y Juan de Holanda.

En León pinta Nicolás Francés. El maestro Fadrique, alemán, y Juan de Mecheln, probablemente

flamenco, trabajan en la sillería de la Catedral. El maestro Joosken esculpe en Tordesillas y en León. En Salamanca el escultor del Arzobispo Anaya, italiano o renano, pero siempre de inspiración nórdica, llena la región de bellos sepulcros. En el gótico tardío de la Catedral aparecen ocupados Juan de Malinas, el maestro Egidio y Juan de Gante. En Sevilla habían trabajado en la erección de la Catedral los maestros Isaubret, Carlin y Juan Norman, siendo Juan Dancart el encargado de las obras del retablo Mayor. Le sucede el maestro Marco, también flamenco. Lorenzo Mercadante de Bretaña, es el escultor del sepulcro del Arzobispo Cervantes y de tantas otras obras. A principios del siglo XVI trabajaban allí los tallistas Juan Alemán y Nicolás Alemán. Pueden mencionarse también a los maestros Antoine, Didier, Gilles, German, Jerome, Thomas y Nicolás de Lyon. Los escultores Felipe de Borgoña y Rodrigo Alemán, el rejero Juan Francés y el orfebre Enrique Arfe de Colonia esparcen sus producciones por toda España. Y todas estas personalidades dejan escuelas que, continuadas por sus discípulos y familiares y adaptadas al italianismo renacentista, explican el peculiar formalismo que aquí adoptó el Renacimiento.

En esta penetración de germanismo que enton-

ces conmovió a España, nuestro arte adquirió matices confluyentes en algunos aspectos con la estética mudéjar, sin que en la mayor parte de las semejanzas pueda hablarse de influencias moriscas. Quizá esta adhesión a lo nórdico tenga alguna de sus más firmes raíces en la aversión, tan justificada entonces políticamente, a lo africano. Este dualismo, que tan patéticamente conforma la historia de España, adquiere en este momento el máximo encono y la máxima incompatibilidad. Lejos están ya las veleidades moriscas de los reyes castellanos. Isabel la Católica sólo cuida de amontonar flechas que puedan herir el corazón de la morisma. Fernando, bien hallado en los modos de la política europea, está inmune de todo contacto de mozarabismo. En civiles y eclesiásticos hay un recrudecimiento de catolicidad, de occidentalismo. Acá vienen mercaderes y artistas sabiendo que las fórmulas europeas podrán aquí desenvolverse con más probabilidades y fervor—en muchos casos fervor de neófitos—que en el resto de Europa. Y así el estilo isabelino queda en España como una avanzada de esta Europa. Y en sus monumentos, por lo mismo que responden a un estado de combatividad, se apuran occidentalismos y se patentiza un aire de familia con los más acusados de germanismo. Es de advertir que el es-

tilo isabelino rebasa en los dos extremos el reinado de Isabel la Católica. Pero su nombre ha hecho fortuna como revelador del espíritu de un reinado de exaltada confianza en las posibilidades de la raza.

El efecto estético de este estilo se consigue por impresiones súbitas y totales. No hay en su goce ese remansado placer en el que participan por igual la sensibilidad y el discurso. El espectador se siente abrumado, poseído por la dinámica del conjunto, enajenado en la violencia expansiva de las formas. Esta tendencia a la impresión deslumbradora motiva dos tipos de ornamentación de fachadas, los dos extremosos, uno en austeridad, otro en recargamiento de ornamentación. En el primero lo que más se cotiza es el contraste. Y así la fachada se limita generalmente a lo siguiente: puerta de medio punto con enormes dovelas, alfiz en saliente moldura de perfil gótico, muchas veces con bolas, ya rectangular, ya quebrado, abarcando algún hueco sobre la puerta, tallado dintel de este hueco y resaltantes escudos, curvados casi siempre. Sobre la lisura de los paramentos estos escasísimos elementos decorativos se destacan con gran contraste, produciendo un fuerte claroscuro.

Con ligeras variantes este tipo de fachada se re-

pite en gran número de casas burguesas de fines del siglo XV. Ejemplo, la casa de Juan Bravo en Segovia, la de Doña María la Brava en Salamanca, la del Cordón en Burgos, etc. El alfiz, elemento tan decorativo y de origen árabe, se emplea en una forma o en otra en casi todas las fachadas españolas del siglo XV. Hay que hacer notar que en esta época se emplea también en edificios del norte de Europa. Por ejemplo, en la "Florianthor" de Cracovia.

El estilo isabelino encontró su expresión más genial en las obras de Juan Guas. Fué este artista el que más aire nacional acertó a dar a las formas germánicas. Llega a organizarlas con ritmo morisco, apretando la decoración, repitiéndola obstinadamente, organizando bizarros conjuntos, donde todo es inesperado, pintoresco y fastuosamente expresivo. La repetición de un mismo motivo sobre la fachada—clavos, conchas—procede de él. Y Juan Guas se encuentra precisamente frontero con el Renacimiento. Esta realidad es dato esencial para la interpretación de nuestro Renacimiento. Cómo este estilo, incompatible con el gótico, nace precisamente en su regazo. Cómo en el momento en que el gótico se nacionalizaba y adquiría su máxima valoración surge precisamente un estilo artístico que lo

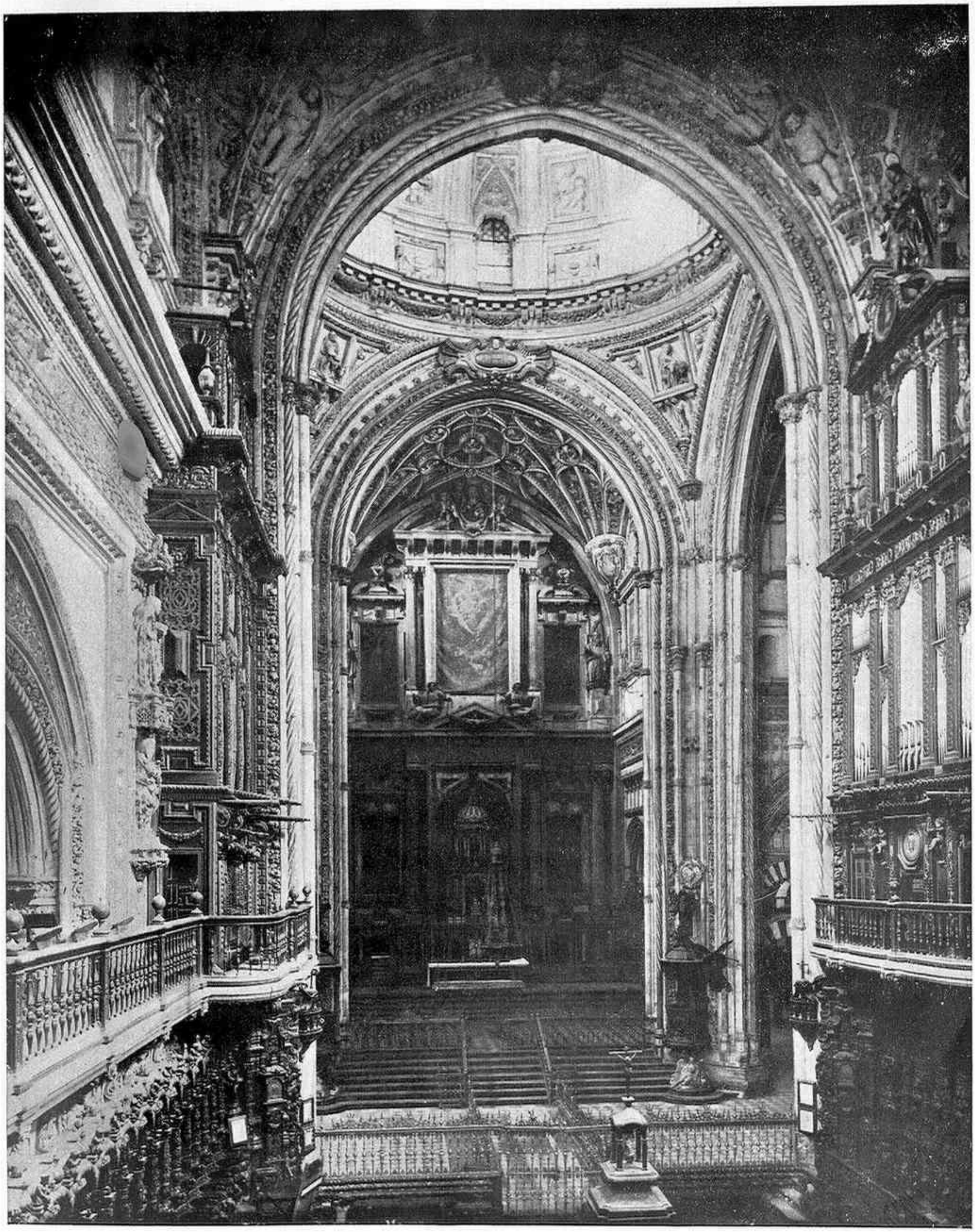
ha de desplazar. Cómo la sensibilidad española podía variar el elenco de formas. Pero no podía modificar sus apetencias, entonces desbordadas y como tal afincadas en lo decorativo.

2

PARA la comprensión de la arquitectura española del Renacimiento es necesario partir de supuestos absolutamente distintos de los que exige la arquitectura italiana. Inevitablemente, al tratar de culaquiera de los aspectos de este gran movimiento cultural, surge la alusión a los modelos italianos como generadores. Y la explicación de nuestros cánones renacientes se concreta a su morfología itálica. Sin embargo, los cauces artísticos de los dos países, sobre todo en la época que precede a lo que se considera como Renacimiento, son tan diferentes que es imposible aplicar el mismo módulo para explicar fenómenos artísticos aun en apariencia homogéneos.

En toda la historia artística de Italia hay una perenne voluntad de clasicismo. Este prestigio de las formas antiguas es tan grande que llega a adap-

tarse a las modalidades estilísticas más anticlásicas. Pero aun en estos momentos—cuando no se trata de monumentos exóticos, como la Catedral de Milán—el elenco de formas clásicas dulcifica medievalismos de estirpe germánica y sobre órganos arquitectónicos románicos y góticos se explayan molduras y formas decorativas de gran pureza antigua. Los grandes estilos medievales refrenan al llegar aquí sus exaltaciones germánicas, se acompasan a un módulo de horizontalidad y el ritmo de su organización arquitectónica se hace más sosegado, más claro, más antropomorfo. No son sólo frontones, dentículos, recuadros y acantos los que desvirtúan las intenciones expresivas de los monumentos puristas medievales. Es sobre todo su concepción orgánica, la aticulación de masas y espacios, el afincamiento en la antigüedad. Se valoriza a través de todos los estilos la columna y la *loggia*. Se distribuyen con parquedad los elementos decorativos que puedan exaltar una expresividad puramente espiritual, con olvido de las leyes naturales de la materia. Se ordenan y disciplinan estas leyes utilizándolas así para fines estéticos. Se discriminan con escuetos perfiles geométricos los diferentes tipos ornamentales. La sensación de los límites se acentúa por la utilización del color con finalidad decorati-



va. Y la impresión ascendente, de irrefrenable verticalidad, de los diferentes elementos arquitectónicos medievales, se ve contenida y equilibrada por un relleno ornamental de recuadros y formas geométricas simples que detienen y apaisan las miradas. Y esta voluntad de clasicismo no se presenta en contradicción violenta con los gustos europeos medievales. Se funde con ellos y sin forzarlos los nacionaliza, los enlaza con la tradición clásica, los hace aptos para ser superados sin torsión ni quiebra, con fluencia normal, en el gran momento del Renacimiento. Por esto la gran dificultad de señalar límites cronológicos exactos para los comienzos del Renacimiento italiano. La vena clásica no dejó nunca de fluir y a través de todos los tiempos puede seguirse su curso. Artísticamente no puede hablarse de renacimiento como una súbita liberación de formalismos medievales, pues la línea evolutiva del arte italiano no se interrumpe ni se violenta nunca, y hasta los tipos geniales, como Miguel Angel, tienen premisas que condicionan su genialidad. Los maestros cuatrocentistas representan un momento espiritual exacerbadamente anticlásico, una voluntad de amaneramiento, un estado de gracia en el artista sin posible adaptación a las normas estéticas de la Antigüedad. Cierto que este arte emplea

un elenco de formas decorativas todas ellas clásicas. Y estas formas, vivientes en el ámbito de la mitología pagana, son las que tiñen el arte italiano, dándole unas apariencias de clasicismo, que determinan su carácter de renacimiento. Es precisamente hacia el 500 cuando los grandes maestros, en un momento efímero, pero fecundo, se liberan de estilizaciones y prejuicios estéticos y se acercan al hombre con un sentido realista y crítico. Es decir, antiplatónico, anticlásico. Leonardo quiere sorprender en cada ser sus posibilidades de anormalidad, de excesivo, de monstruoso. Los músculos y las facies en Miguel Angel se tensan como si estuvieran en expectativa de infinitos. Rafael desmedula las formas clásicas para adaptarlas a puras modulaciones rítmicas. En los cuadros de Tizziano campean dos características anticlásicas: sensualidad alegre y perspectiva cromática.

Y, sin embargo, hay en todos ellos un sentido antropomorfo, un enraizamiento en la humanidad que los hace derivar de ese perenne clasicismo que palpita siempre en el fondo de todos los estilos del arte italiano. Esa normalidad, esa evolución tan rigurosa que vemos en este arte se quiebra en cuanto pensamos en el arte español. Aquí el Renacimiento, aun considerándolo estrictamente como una impor-

tación italiana, tenía que asentarse sobre una base gótica exacerbada en los últimos tiempos de este estilo. Tenía que presentarse como una imposición exótica, cuyo espíritu había de conjugarse no solamente con este germanismo agudizado, sino con una influencia morisca siempre viva en el arte popular y que ahora había invadido también los monumentos próceres. Por eso la variedad que aquí presentan las formas italianas, su desnaturalización y la bizarría de su manejo. Todo el mundo de formas ornamentales que en Italia estaba al servicio de cánones clásicos y que en frisos y pilastras servía sólo para acentuar el clasicismo del organismo arquitectónico, aquí se emplea con incontinencia para hacer a veces más expresiva una estética incompatible con la regulación clásica. Y unas veces se encaraman por los paramentos con la frondosidad decorativa típica del gótico naturalista y otras veces se repiten los motivos renacientes con insistencia impuesta por la modulación morisca de la decoración.

Las circunstancias políticas y culturales eran también las más propicias para que se produjera esta adaptación de las novedades italianas a las tradiciones medievales. La conquista de Granada, el descubrimiento de América, nuestras empresas en

Italia, creaban una situación de alegría nacional y una exaltación de la voluntad de poder que necesitaba un mundo de formas nuevo para poder expresarse. Pero, al mismo tiempo, estas hazañas eran la culminación de unos ideales nacionales radicados en la Edad Media. Representaban, más que el comienzo de una nueva edad, el momento de plenitud del medievo. Precisamente por haber percibido con finura los cauces por donde había corrido toda la historia medieval de España y haberse adaptado a ellos se desembocaba ahora en esa totalidad de poderío. Hacia el 500 hubo un hervor de construcciones por toda España. Y todas ellas, aunque luego se alterara el plan ornamental, se proyectaron con los más rigurosos y monótonos planes tradicionales. Un fenómeno análogo ocurrió con nuestros humanistas. Hicieron el latín más noble y depurado; pero sus humanidades no representaron un rejuvenecimiento de ideales por una reacción de clasicismo, como en Italia, sino que, al revés, reincidieron en todos los problemas escolásticos, y nuestra filosofía se redujo, sobre todo en la Universidad de Salamanca, a un poderoso, pero vulgar, neoescolasticismo.

El proceso de asimilación de las nuevas formas artísticas fué muy rápido. Los primeros monumentos renacentistas proceden de la última década del

siglo XV. Pues bien, a partir de 1525 casi no hay monumento en que, de una manera más o menos tímida, no aparezcan aportaciones italianas. Cierto que el nuevo estilo no tuvo que luchar con un hábito arquitectónico que hacía falta desarraigar. No hirió vitalmente al estilo anterior, al estilo gótico; se adaptó a él, y de su mezcla, tan gentil y afortunada, surgió nuestro estilo plateresco.

La historia demuestra que no hay modalidades artísticas tan fastidiosas ni que se agoten antes que las crudamente realistas. Pues bien, nuestro gótico isabelino estaba pregnado de naturaleza en sus formas más desbordadas y selváticas. Por todos los arcos, conopios, contrafuertes, frisos, hastiales, capiteles, corría una decoración erizada de hojas carnosas, de troncos, de animalillos, de salvajes, de monstruos atrozmente vitales, de figurillas desnudas, con profusión desordenada y lujuriosa. Y aquí tenemos una nueva diferencia con el renacimiento italiano. En tanto que en Italia el renacimiento significó una tendencia humanista, una aproximación a la naturaleza para captar sus formas vivas y ocasionales, en España tuvo una significación antinaturalista, sustituyendo las frondosas formas picudamente realistas por una decoración estilizada, en que las formas se modelaban en la imaginación del

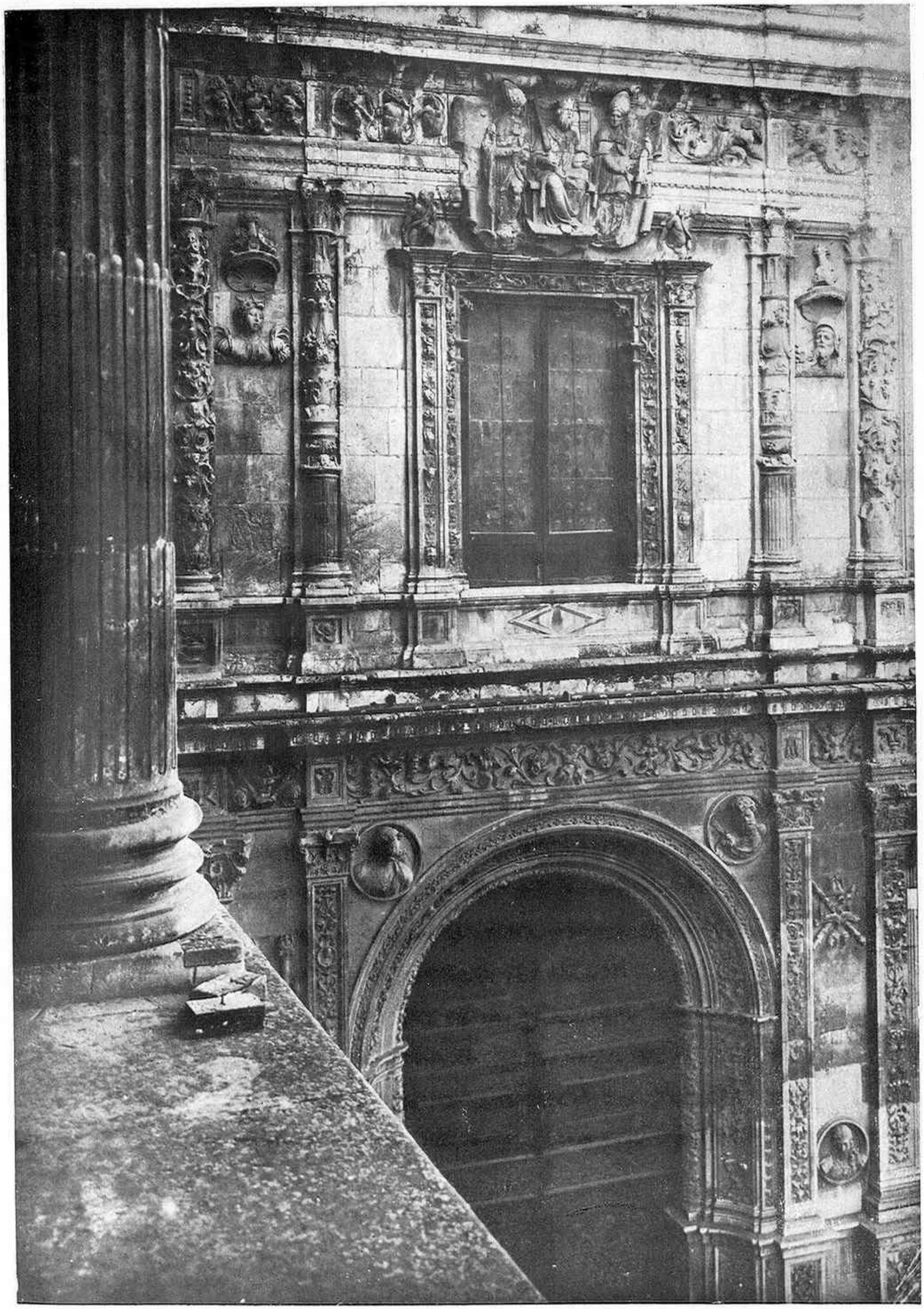
artista. Quizá no haya habido nunca en la historia del arte un momento de más auténtica creación que éste. Los caprichos más violentos, las fantasías más desorbitadas, más fanfarronas, las creaciones más desligadas de lo normal se realizaron modesta y anónimamente en los frisos, grecas y paneles con que se decoraban nuestros monumentos plateresco. Causaría verdadero estupor la formación de un Corpus de nuestras ornamentaciones renacientes. Y toda esta viciosa y atormentada imaginación constreñida y disciplinada dentro de las más bellas formas italianas. Todo el furioso expresivismo que vive en esta decoración fluye lleno de dinámica gracia por cauces clásicos. Y quizá esta contención, esta tensión estética, exacerbe las calidades expresivas de nuestros grutescos.

La fusión de esta decoración renacentista con las fórmulas constructivas góticas determinó una rápida nacionalización de la arquitectura del renacimiento en España. Este estilo no se impuso aquí por la ejemplaridad de grandes monumentos cuyo prestigio motivara un cambio de ideales artísticos, como sucedió, por ejemplo, en la arquitectura gótica. En este momento, la falta de edificios normativos del nuevo estilo determinó la espontaneidad, la jugosa variedad de modalidades de nuestro rena-

cimiento. Fué precisa la férrea imposición de Felipe II para que el alto renacimiento, en sus formas romanas, se estabilizara en España en todo su purismo. Pero durante la primera mitad del siglo XVI cada arquitecto pudo adaptar las nuevas formas a las viejas estructuras según su personal interpretación. Esta libertad motivó el colorido, la fresca novedad, la originalidad de nuestra arquitectura renaciente. Aquí el proceso fué el inverso del seguido en los demás estilos. En todos ellos los comienzos fueron puristas, de un purismo motivado por su exotismo. Lentamente las puras formas primigenias se fueron corrompiendo, mezclándose a perennes motivos populares. Y el estilo fué adquiriendo así empaque español, nacionalizándose en sus finales. En la arquitectura renacentista, con algunas excepciones de italianismos, los principios fueron, por el contrario, los más populares, los más abigarrados, los más hispánicos. Conforme el estilo se fué depurando surgieron arquitecturas más itálicas, más adaptadas a las puras normas renacientes. Hasta que esa inclinación al clasicismo cuajó en la arquitectura escurialense. Y si este sobrio y exótico renacimiento pudo tener una realidad en España fué debido a estar representado por ejemplares cuya im-

ponencia sugirió un cambio en la sensibilidad artística.

En los comienzos del siglo XVI se advierte en España un enorme afán constructivo. En todas las grandes ciudades andaluzas se levantan nuevas catedrales. Salamanca y Segovia erigen las dos últimas grandes manifestaciones de la arquitectura gótica. Y por todo el suelo español se construyen, en frenética emulación, iglesias, capillas, portadas, palacios, casas burguesas. La religiosidad se exalta a términos en que la vida sólo es sentida en función de sus actividades católicas. Las empresas nacionales sólo adquieren categoría de tales en cuanto se entrañan con ideales religiosos. Y este encendido entusiasmo tenía que manifestarse por construcciones que exteriorizaran con pompa y orgullo la voluntad de religiosidad. Por esto, además de los edificios de nueva planta, puede decirse que no hay catedral ni iglesia en España que no haya sido engrandecida con alguna construcción renaciente. La arquitectura civil también presenta en este tiempo una renovación y una multiplicación de batimentos por la concentración de la nobleza en las ciudades y consiguiente abandono de los castillos medievales. La política seguida por los Reyes Católicos con los nobles no llegó a crear una verdadera nobleza



cortesana, pero redujo su poderío político, imponiendo arquitectónicamente reformas radicales en los alcázares, tales como la supresión de torres defensivas y aprestos militares. Los castillos se transformaron en palacios y éstos se abrieron en arcadas, en huecos donde la fantasía renaciente pudo verter sus alegrías. Esta misma política fortaleció a la vida municipal y los Ayuntamientos construyeron edificios donde alojar ostentosamente su vida burocrática.

Toda esta actividad constructiva dió trabajo a numerosos arquitectos, maestros de obras, canteros, tallistas, etc., que formando verdaderas brigadas levantaban y ornamentaban nuestros edificios renacientes. Y es curioso que, a pesar de ser italianos los modelos que aquí se intentaban copiar, fueran muy escasos los maestros de este país aquí ocupados. En esta época abundan en España los artistas franceses y flamencos, a veces con tal señorío de las formas renacientes, que llegan a influir decisivamente en nuestro renacimiento, imponiéndole unas normas absolutamente distintas a las italianas. Parte muy principal en las desviaciones y originalidades de nuestra decoración renaciente tienen estos maestros nórdicos, cuyo barroquismo e inadaptación a clasicismos tan bien se avenían con nuestro

temperamento artístico. Enraizados, como nosotros, en lo gótico, utilizaron las formas italianas para expresar con ellas el temperamento fáustico, el ansia de infinitos, toda esa espiritualidad que arquitectónicamente se expresa en una acentuación de la verticalidad.

Pero estas influencias se subordinaron a un fuerte sentido nacional y, a pesar de la fantástica variedad ornamental y constructiva de la arquitectura española del renacimiento, hay en todas sus manifestaciones una perceptible unidad. En la historia de los estilos no se encuentra ningún caso de tal libertad de soluciones, de tal personalidad en la interpretación de los temas renacientes, de tal genialidad que rebase todos los modelos y crea bizarros y únicos conjuntos.

Los temas ornamentales rara vez se repiten, y en la composición de fachadas y paramentos se agota la fantasía de nuestros maestros, no reproduciendo exactamente nunca la misma organización. Capiteles y frisos se hallan decorados con caprichos tan inauditos y variados que a su lado la ornamentación italiana es monótona y torpe. Aquí sí que puede hablarse de creación, de brote de un mundo extraño, nuevo y efímero. Todas las combinaciones que pueden formarse con los elementos que da la

naturaleza se han realizado en estas figurillas demoníacas y en estos monstruos con delicadeza de flor. Y todas las muecas dulcificadas por un mórbido temblor clásico que recorre la piel de estos grutescos.

Hay, pues, una unidad en nuestro renacimiento realizada, más que por la identidad de soluciones, por el planteamiento de los problemas artísticos. Y donde esta unanimidad racial no se consigue no es por singularidad artística, sino por falta de tensión creadora. Algunos de los casos de purismo italiano en nuestro renacimiento no son motivados por un anhelo de belleza formal, de adhesión sin intermediarios a este arte, sino por la falta de personalidad de creadores que se hubieran asimilado sus formas y las vertieran luego a través de su temperamento. Una vez más fué Castilla la que concretó los ideales renacentistas españoles y la que impuso normas decorativas que dieron personalidad a nuestra arquitectura. Y excepción hecha de algún aspecto del renacimiento aragonés, aquellas regiones que no se asimilan el plateresco castellano no es por desviación de los ideales renacientes, sino por mantenerse alejadas de este gran movimiento cultural.

La perpetua contradicción y la perpetua gloria también de nuestra historia artística parece que

ahora, milagrosamente, se convierte en fecunda armonía. Todos nuestros estilos europeos se imponen violentando no ya la tradición, sino las más entrañables apetencias populares. Es siempre algún poder fuerte el que impone exotismos creadores de algún gran estilo que lentamente se va asimilando y nacionalizando. Pero en este momento la personalidad española es tan fuerte que puede recibir un arte extranjero e incompatible con la tradición, sin que esta tradición quede eliminada. Misteriosamente la sensibilidad estética cambia; pero el nuevo elenco de formas no impone una violencia de las normas artísticas consubstanciales a nuestra raza, sino que se deja manejar por ellas, adaptándose a los cánones eternos de nuestro arte. Son requeridos por nuestra sensibilidad, necesitada de nuevas formas de expresión, cómo entran en España los motivos itálicos, acoplándose a la estructura ósea de nuestro arte isabelino. Y así, lo que pudo parecer novedad revolucionaria, traición a un momento artístico en plena apoteosis, se transforma en acentuación de esta misma tensión espiritual. Lo que era selvática exuberancia para cuya frondosidad se requería la colaboración de la naturaleza en sus aspectos más primigenios y vitales, se convierte en turbulento mundo de formas mentales, con el ba-

rroquismo axacerbado por lo ilimitado de la imaginación creadora. El acorde pasa del forte al fortísimo cuando se humaniza la naturaleza, es decir, cuando se la desvitaliza y estiliza. Todas las arborizaciones y enmarañamientos son posibles cuando no se respetan las formas naturales y todo el mundo de la naturaleza y del arte se mezclan en un confuso hervor rítmicamente contenido. Sigue persistiendo lo tradicional, las formas constructivas góticas, porque se adaptaban mejor a las exigencias espirituales de nuestra época imperial. Pero del elenco de formas decorativas que entonces ofrecía el mundo se seleccionan aquellas que puedan adaptarse al fragoroso anhelo ornamental; a ese dionisíaco momento de nuestra sensibilidad que exigía no perfiles rotundos, ni clara morosidad de temas plásticamente espaciados, sino un rebullir de masas, un cabrillear de formas indiferenciadas, cuya inestabilidad se adaptara a su inquietud vital y creadora.

3

La originalidad que hemos señalado en el renacimiento español hace difícil el sistematizar su estudio. La falta de autoridad—ya por la grandeza

de los monumentos o el despotismo de los constructores—que se observa en la implanción del renacimiento arquitectónico deja margen para todas las interpretaciones personales y todos los anarquismos temperamentales. Además, la calidad de esta arquitectura supone una verdadera creación, que por la exuberancia con que se manifiesta puede calificarse de espontánea y colectiva. Y como en todas las creaciones populares, aunque el impulso creador sea unánime y acotable, estilísticamente sus manifestaciones son irreductibles a fórmulas, y la fantasía más inesperada se explaya en ellas. Sin una tradición que regule las formas clásicas, como en Italia, ni un servilismo hacia el arte nuevo, como en Francia, aquí nuestros arquitectos se lanzaron alegremente a organizar los nuevos temas artísticos con arreglo a sus personales preferencias y gustos. Afortunadamente este momento, como todos los auténticamente creadores, aparece en nuestra historia lleno de sentido de responsabilidad, y las nuevas creaciones tenían la suficiente fecundidad lógica y hondura racial para poder evolucionar por sí mismas y crear un gran estilo nacional. Pero ya sabemos que en España nacionalizar un estilo significa barroquizarlo. Romper los rígidos límites de su purismo y dejar que la fantasía popular cuelgue de las

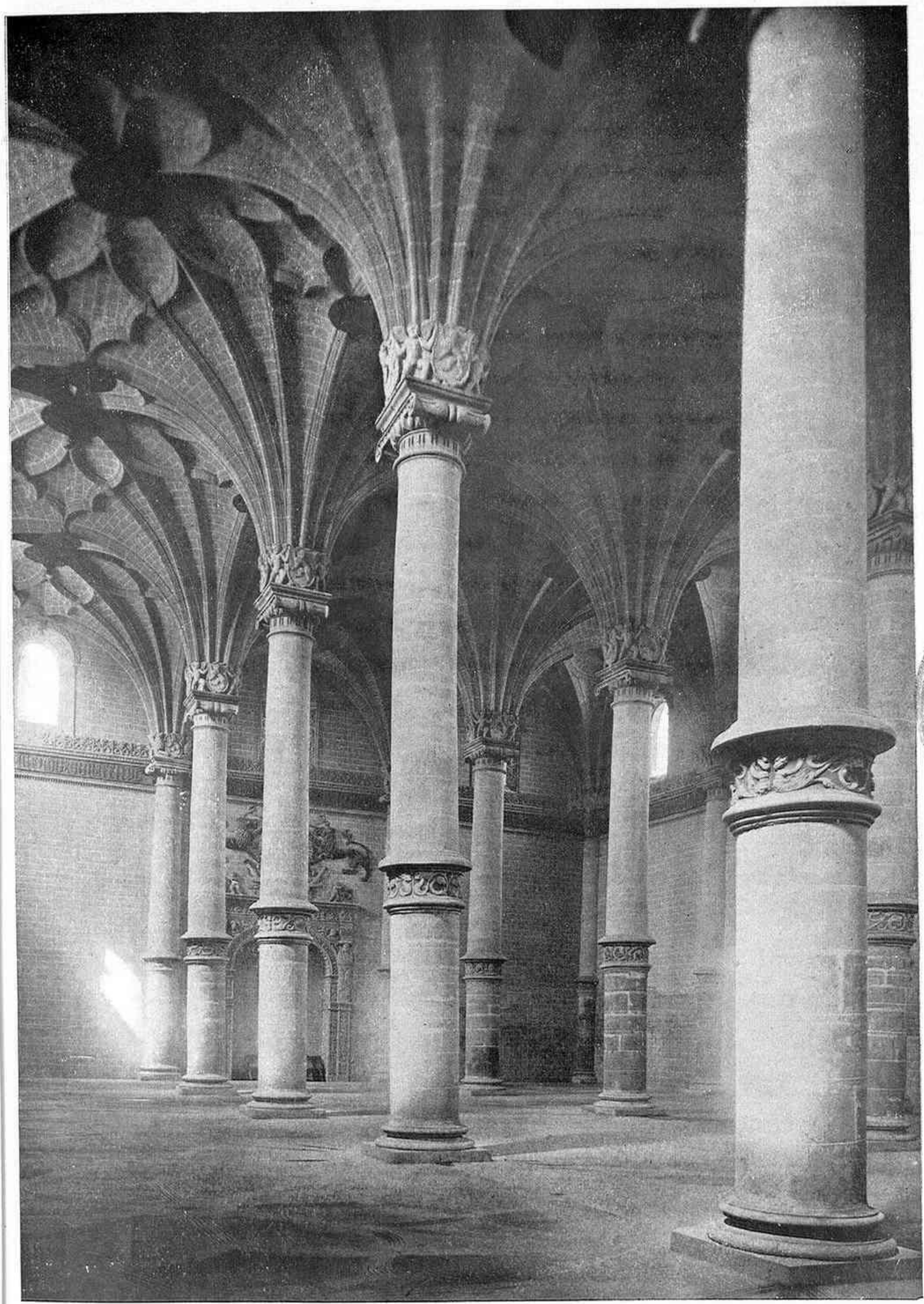
líneas rectoras del nuevo estilo toda clase de arabescos y cornucopias. Subsisten aquí los temas itálicos ornamentales. Pero tan licenciosamente tratados que sirven para expresar una intención artística opuesta a la que los originó. Y este ímpetu barroco, esta desordenada fruición por los hallazgos personales los colma de color y de gracias originales, pero los incapacita para ser reducidos a un sistema. Es esto quizá lo que ha motivado el retardo en estudiar en su conjunto nuestro renacimiento arquitectónico. Es efectivamente impresionante la fértil variedad de soluciones, la inagotable potencia creadora que quiebra obstinadamente toda línea de una evolución normal. El perseguir las directrices, no ya de una escuela regional, sino de un mismo maestro, es ardua empresa llena de sorpresas y de altibajos. Todo intento de acotar coherencias aparece salpicado de excepciones, a veces tan geniales que hay que renunciar con desesperanza a una lógica y sistemática ordenación. Sin embargo, la ciencia es reducción a unidad. Y con peligro y esperanza de rectificaciones tenemos que intentar, en el complejo de nuestras arquitecturas renacientes, buscar los hilos que las enlacen y traben conformando un organismo.

En principio podemos señalar dos corrientes.

Una purista, italiana, importada por maestros itálicos o por españoles allí educados. Otra nacional, de abolengo castellano, rebosante de originalidades y acentos raciales que se expande por toda España y crea lo que se llama estilo plateresco. Estas dos corrientes, aunque pueden delimitarse con claridad, no permanecen absolutamente separadas y se influencian mutuamente con fecundas interferencias.

El renacimiento arquitectónico purista tiene su principal manifestación en los finales del siglo XV en las obras de Lorenzo Vázquez para la familia de los Mendoza, con influencias toscanas y boloñesas. Aunque luego la evolución arquitectónica renacentista siguió otras rutas, aun dentro de las mismas regiones en que había trabajado Vázquez, su manera dejó huellas en maestros como Covarrubias, que o se educaron a su lado o convivieron algún tiempo con sus creaciones.

Francisco Florentín comenzó la magnífica obra renaciente de la torre de la Catedral de Murcia. La continuó Jacobo Florentín (el Indaco), y la obra de éste, sobre todo en la sacristía, quizá por la asimilación de los gustos españoles durante su estancia en Granada, presenta ya caracteres que pueden enlazarse con realidades artísticas auténticamente españolas. Francisco Florentín, juntamente con Martín Mi-



lanés, sospecha el Sr. Gómez Moreno que pudieron ser los maestros de la obra del Castillo de los Vélez, con decoraciones tan clásicas.

Jerónimo Quijano, español, sigue las huellas de los dos Florentinos en la continuación de la torre de la Catedral de Murcia y en otras decoraciones de esta Catedral, pero ya con matices toledanos.

La gran obra del purismo renacentista romano es el Palacio de Carlos V, en la Alhambra, obra de Pedro Machuca. Sigue inspiraciones romanas tan fieles, que este palacio, a pesar de su monumentalidad y jerarquía, apenas si dejó huellas en el arte español. Las demás obras de este arquitecto, al que tradicionalmente se supone discípulo de Rafael, en Granada y Sevilla acusan el mismo exotismo. Solamente en la Catedral de Almería encontramos resonancias de este arte. Sin embargo, en Granada hubo algunos maestros, como García de Praves y como Marquina, que españolizan los purismos toscanos, sin que su manera alcance el fragoroso españolismo de los maestros plateresco.

En Levante, las relaciones con Italia también motivaron importaciones puristas intranscendentes para la evolución del renacimiento español, como el Palacio de Vich, en Valencia.

El renacimiento español alcanza sus caracterís-

ticas nacionales en Castilla. Aquí brotan varios focos artísticos con tónica diferente, pero con la misma unidad temperamental y el mismo ideal artístico. Las relaciones estilísticas entre las diferentes escuelas españolas no están reguladas la mayor parte de las veces por causas geográficas, sino por la voluntad de los constructores y el desplazamiento de los maestros, en continua movilidad durante este período.

Casi coincidente con la primera eclosión purista de Vázquez en Guadalajara, Valladolid y La Calahorra, surge una espontánea afición a las labores renacientes, que tímidamente se conjugan con otras góticas. Las escaleras del Colegio de Santa Cruz en Valladolid, la Casa de las Conchas y la de Abarca Maldonado en Salamanca, alguna ornamentación en la puerta de San Juan de los Reyes en Toledo y en la de la Magistral de Alcalá de Henares es prueba de esta primera afición a la obra romana.

El foco más potente y fecundo de nuestro arte plateresco es Burgos. Aquí pueden señalarse varias direcciones. Francisco de Colonia aparece impregnado de tradicionalismo, con un criterio renacentista en la ornamentación puramente superficial. Sin embargo, en el abigarramiento de la decoración, realizada con torpeza y con un criterio exhaustivo,

se advierte ya un fuerte españolismo. Bigarny presenta características escultóricas, concibiendo las fachadas como retablos. Su influencia se extiende por la Rioja. Diego Siloe es el maestro más genial y fecundo de nuestro renacimiento. Huellas suyas se encuentran en todo el plateresco, creando un elenco de formas que repiten todos los ornamentistas castellanos. Los célebres monstruos y bichas reptan pletóricos de energía y de belleza por todos los frisos y paneles decorativos. Su educación artística en Italia hizo que su poderosa imaginación se viera encauzada por normas clásicas, y en muchos aspectos puede considerársele como purista en relación con otros maestros castellanos, excesivos y desenfrenados. Su influencia dentro del mismo renacimiento burgalés fué decisiva, y maestros como Vallejo, aunque con personalidad ya cuajada dentro de normas renacientes más avanzadas, se encuentran sometidos a su órbita. La gran tarea de Siloe se realizó en Granada. Puede decirse que el renacimiento andaluz se desarrolla bajo sus poderosos estímulos. Las soluciones arquitectónicas reveladas en la Catedral de Granada se repiten en la Catedral de Málaga. En Ubeda, Baeza, Guadix, Ronda, etc., se encuentran señales de su genio. Además de sus típicas labores ornamentales, a cuyo he-

chizo no pudo escapar ninguna decoración posterior en esta región, son características suyas, repetidas en multitud de monumentos, los pilares con columnas adosadas en los frentes, a veces continuados por pilastras sobre el entablamento, las bóvedas vaídas con crucería decorativa y la capilla mayor en forma de rotonda. Sus discípulos granadinos reflejaron sus modelos en decoraciones de casas e iglesias; pero Siloe tuvo la fortuna de que continuara su obra un discípulo genial, Andrés de Vandelvira, que, manteniéndose fiel a las soluciones arquitectónicas del maestro, supo, sin embargo, aclarar y modernizar su decoración, introduciendo en ella motivos franceses. Su labor principal se desarrolló en la provincia de Jaén, encontrándose también monumentos suyos en las de Murcia y Albacete. Las iglesias columnarias, tan repetidas en estas regiones, se deben a la influencia de Siloe y Vandelvira.

La arquitectura plateresca sevillana está conformada también por maestros castellanos. Diego de Riaño, procedente de Valladolid, donde murió en 1534 dirigiendo la colegiata que fué demolida para ser substituída por la de Herrera, fué el maestro que proyectó las obras más representativas de su renacimiento. El conjunto de formas de Riaño está den-

tro de la jugosidad decorativa, de la plenitud ornamental, de la gracia intranscendente y ágil del plateresco castellano. La personalidad de Riaño se advierte en el carácter escultórico de la ornamentación. La delirante fantasía de los grutescos castellanos de hacia 1525, realizados en un modelado de fino relieve, que les permite transformarse mágicamente, sin violencia, en las formas más antagónicas, se transforma en Diego de Riaño en una más reposada y precisa composición, pues los caprichos ornamentales en alto relieve destacan con claridad sus formas en un claroscuro que diferencia con nitidez unas formas de otras. Además, este ornamento está formado por un temario donde predominan los cuerpecillos desnudos de niños y donde el clasicismo asoma con más grácil claridad y lógica. Esta dirección se vió reforzada por el tradicionalismo del también burgalés Hernán Ruiz, el Viejo, en las obras de la Catedral de Córdoba, donde trabaja en 1558, año de su muerte. Este y su hijo se hallan impregnados de goticismo en lo arquitectónico, a la manera castellana.

Esta escuela sevillana formada por Riaño se vió decisivamente influída por la granadina de Siloe. Magnífico testimonio de esta influencia y síntesis de las dos direcciones es la sacristía de la Catedral de

Sevilla. El maestro más representativo de esta modalidad es Martín Gainza.

El renacimiento salmantino quizá sea el más español, el más auténticamente nacional, pues aquí no hubo iniciativas puristas que contuvieran y ejemplarizaran los momentos sucesivos. En la Casa de las Conchas y en la de Abarca Maldonado ya hemos mencionado una torpe y sugestiva intención renaciente, mezclada con una sustantiva formulación gótica. Algunos años después, la fachada de la Universidad presenta la más extraña y original decoración renacentista, sin ninguna alusión a racionalismos arquitectónicos, autónoma, despegada del edificio, cuajada, sin embargo, de italianismos y de las formas más refinadas, armoniosas y fantásticas que ha producido el renacimiento. La distribución de la ornamentación en un paño, rígidamente delimitado, macizo y con zonas geométricamente distribuídas, nos hablan de su acendrado hispanismo, no exento de sugerencias isabelinas y moriscas. Los desconocidos autores de esta decoración —acaso franceses—dejaron obras afines en técnica y espíritu en la Catedral de Palencia.

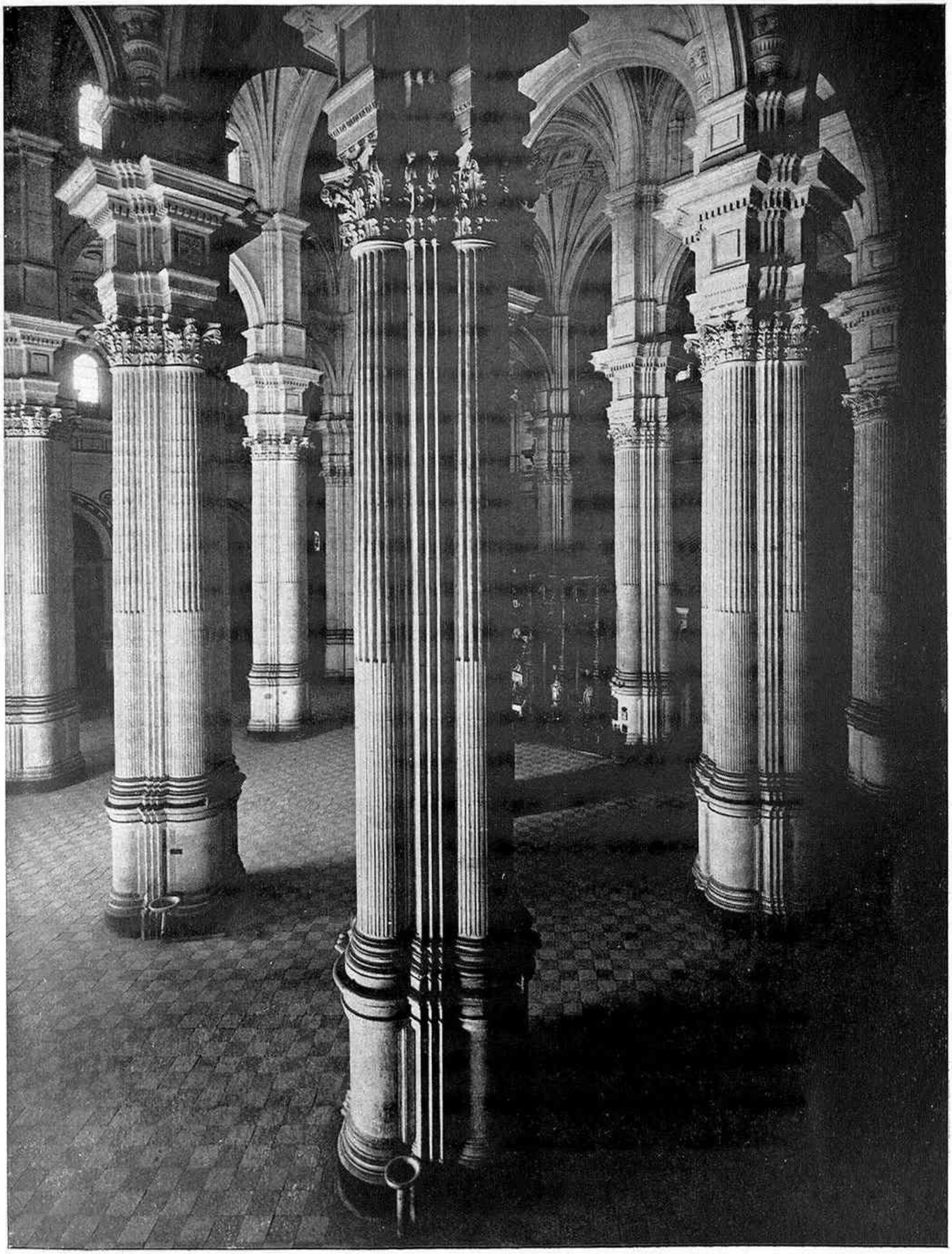
Un mayor avance en la decoración renacentista encontramos en la fachada de San Esteban. Aquí los grutescos se desarrollan en frisos y pilastras, des-

envolviéndose en estrechas bandas donde sufren las variaciones más inverosímiles y bizarras. Este es un sistema decorativo el más expresivo quizá de nuestro plateresco. Estas fajas de grutescos alternan con medallones, repisas, doseletes y esculturas exentas. Intentan dar racionalismo a la organización de la fachada, y aunque todavía no se valoriza la columna si no es abalaustrada y como tema ornamental, ya se advierten pausas y claros en el ritmo decorativo. Monumentos como San Marcos, de León, y las Casas Consistoriales, de Sevilla, pueden incluirse en esta fase de nuestro renacimiento arquitectónico.

La tercera fase del renacimiento salmantino la representa el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón. Es curioso el contraste que se observa en las obras de este maestro. Es tanto, que su organización arquitectónica sigue siendo gótica, los elementos decorativos se espacian y modulan ya con una sobriedad cercana al purismo. Su base decorativa siguen siendo los grutescos, pero ya concentrados en los capiteles y en las guarniciones de los huecos. El tipo de capitel de Rodrigo Gil alcanza una enorme difusión. Es de gran riqueza de motivos y éstos alcanzan su mayor refinamiento expresivo y técnico en las figurillas que, substituyendo a las volutas, unen al equino con el ábaco. En este maestro, quizá por

influencia bramantesca, se valoriza la columna. Estas, pareadas y sobre un zócalo común, flanquean el hueco de entrada, siempre de medio punto. Galerías y crestería de grutescos con flameros son el remate más repetido en sus monumentos. Su escuela alcanzó quizá en Salamanca su máximo prestigio y continuidad. Pero la fantástica movilidad de este arquitecto, el más popular aunque no el más refinado de mediados del siglo XVI, motivó el que se encuentren monumentos suyos en casi todas las ciudades importantes de Castilla. Santiago de Compostela, León, Astorga, Palencia, Medina de Ríoseco, Valladolid, Zamora, Salamanca, Alcalá de Henares, Plasencia, Cáceres y otras localidades poseen monumentos suyos.

Otro gran maestro del plateresco castellano es Alonso de Covarrubias (1488-1570). Es el representante de la escuela toledana, y aunque conocemos su vida en España desde los veintidós años, no hay que renunciar a la idea de que aprendiera los principios de su arte en Italia por la exquisitez y levedad de modelado de sus creaciones. Sin embargo, presenta analogías estilísticas con Vázquez y se advierte en él una fuerte influencia de Siloe. Sus ornamentos, de refinada calidad, ondulan con grácil y mórbido dinamismo. Sus grutescos son menudos,



pero diferenciados y escultóricos. Cabrillean, se revuelven, parpadean, siempre zigzagueantes y tensos. La fantasía más aguda combina monstruos y diosecillos báquicos. Todo ello tallado con el cincel más expresivo y vital. Como decorador es más plateresco, más arcaizante y más rico y desbordado que Rodrigo Gil. Pero como arquitecto evoluciona durante su larga vida, y a la bóveda de crucería de sus primeras obras suceden luego bóvedas ya italianas. Más clásicos son también otros detalles, como, por ejemplo, las puertas adinteladas con molduraje antiguo. Covarrubias y su escuela extienden el renacimiento toledano a otras regiones. Obras capitales suyas hay en Alcalá de Henares, en Guadalajara y en Sigüenza, formando un ciclo de gran belleza y personalidad. Gran interés poseen los monumentos renacentistas de la provincia de Guadalajara, pues a la preponderante influencia toledana se unen los recuerdos puristas de la escuela de Lorenzo Vázquez.

En Valladolid ya hemos mencionado la gran importancia que por su fecha y purismo tiene el Colegio de Santa Cruz. Después, la construcción de la Catedral por Riaño debió formar un foco plateresco importante. Pero Valladolid, en este momento, había concentrado sus energías artísticas en la es-

cultura. Y la influencia de las escuelas escultóricas se refleja en su renacimiento arquitectónico. Así, los maestros decoradores de mayor vigor, de un barroquismo tan desenfrenado que cuajan de ornamentos los espacios a decorar, son los Corral de Villalpando. Y esta escuela, que tiene magníficas representaciones en Medina del Campo, en Medina de Ríoseco y en Palencia, se encuentra afincada en la escultura, siendo los temas decorativos, más que inanes grutescos, representaciones historiadas.

Al mismo tiempo que este arte españolísimo, pero de solera europea, se desarrolla otro al que llamaremos *Morisco-renaciente*, que no se manifiesta con independencia del plateresco, que a veces es difícil de discriminarlo, pero que, sin embargo, tiene la personalidad suficiente para que lo destaquemos con honor. En este estilo las formas moriscas y renacientes se hallan substantivamente trabadas. A veces las formas moriscas no se advierten, pero la interpretación de los temas italianos está tan teñida de mudejarismo, es tan mahometano el ritmo y composición de estos temas, que las decoraciones de este tipo hay que adscribirlas al estilo antedicho. Generalmente sus decoraciones están realizadas en yeso. Su base es la esquematización de los motivos y su repetición, recubriendo las superficies por el siste-

ma de revestimiento total. Y estas composiciones, realzadas a la manera árabe, con color. Las decoraciones *morisco-renacientes* no se limitan a la pura decoración arquitectónica, sino que se complementan con cerámica, artesonado y artes industriales del mismo estilo. Este estilo no se halla circunscrito a una región determinada, si bien es natural que sus principales manifestaciones se encuentren allí donde la influencia morisca fué mayor. Toledo, Alcalá, Sigüenza, Zaragoza (Maluenda), Sevilla, poseen pruebas de este estilo, tan característicamente español y quizá tan pegadizo y superpuesto a la verdadera sensibilidad española. En Castilla los mismos maestros de este estilo procuran una evolución que los liberte de mudejarismos. A esta fase *morisco-renaciente* puede adscribirse un tipo de casa burguesa andaluza, en que la mezcla árabe e itálica se realiza con la máxima fortuna y color y cuyo representante más suntuoso es la Casa de las Dueñas en Sevilla.

En León pueden señalarse dos momentos artísticos. El representado por San Marcos, equivalente en cuanto a cronología y modalidad estilística al de San Esteban de Salamanca, y el que simboliza Juan de Badajoz, el Mozo, ya más avanzado, con una mayor claridad y sobriedad en la decoración y

con mayor sentido escultórico. El primero, a base de frisos, grecas y medallones con grutescos en relieve fino de locuaz y versátil fantasía; el segundo, dentro de la dirección plateresca, pero con una ornamentación más contenida y aquilatada.

En Aragón el renacimiento sigue una doble dirección. Por un lado continúa la tradición mudéjar, si bien adaptada a un italianismo quizá más depurado y más hondamente sentido que en el resto de España. Las proporciones, la ponderación de huecos y macizos, el equilibrio robusto de los palacios florentinos, encuentran su tradición española en algunos edificios aragoneses, de los cuales es exponente la Lonja de Zaragoza. El tipo de construcción civil aragonés es monótono, pero lleno de seguridad y de conciencia artística. Palacios y mansiones, hasta las más humildes, edificados de ladrillo, con puerta de medio punto, huecos rectangulares, galería superior coronada por saliente alero. Este modelo se extendió por toda la cuenca del Ebro y se repitió invariable durante más de dos siglos. Y junto a esta dirección, que produce edificios sin ornamentación plástica de ninguna clase, hay otra relacionada con el plateresco castellano, de decoración exuberante y barroca, repleta de motivos clásicos y de sugerencias castellanas. Este aspecto del

renacimiento aragonés está nutrido de nombres franceses, italianos, castellanos y aragoneses, y la explicación de su carácter tan acusadamente plástico está en la gran escuela de escultura que había en Zaragoza en el siglo XVI. Aunque no hay ningún hombre con la suficiente genialidad para centrar esta modalidad renaciente, podemos pensar en Tudelilla como su más auténtico representante. En la Rioja y Navarra se observan, además de particularidades regionales—las bóvedas de crucería sobre columnas—, una doble influencia aragonesa y burgalesa.

Cada vez se acusa con más energía la influencia de los maestros franceses en la formación de nuestro renacimiento. Estos maestros eran generalmente ornamentistas y estaban a las órdenes de los grandes arquitectos españoles. Pero gran parte de la furia decorativa de los veleidosos motivos ornamentales que singulariza a nuestro plateresco se debe a tallistas franceses que recorrían nuestro país recubriendo anónimamente, con las gracias italianas, nuestros monumentos. En este aspecto es ejemplar la labor de Jamete en Cuenca, Salamanca, Toledo, Chinchilla, Ubeda y Sevilla. Tallistas franceses trabajaron en San Marcos de León y en las Casas Consistoriales de Sevilla. Y quizá a su vagabundeo y

movilidad se deba esa uniformidad decorativa de nuestro plateresco. Influencias francesas de mayor volumen pueden señalarse también en Guipúzcoa (Oñate) y en Galicia (Santa María de Pontevedra).

En la región levantina ya hemos señalado la pobreza artística de este momento. Las escasas arquitecturas renacientes de la primera mitad del siglo XVI en Cataluña y Valencia o están anegadas de goticismo o son importaciones italianas. Consignaremos como gloriosa excepción el Colegio de San Luis en Tortosa. Palma de Mallorca se encuentra más castellanizada. Algunos palacios, como el de Palmer, algunas obras decorativas en la Catedral, como las debidas al aragonés Salas, conviven dignamente con los mejores productos del renacimiento peninsular.

4

LA espontaneidad, la vitalidad con que en España surgieron los monumentos renacientes, hace muy difícil concretar sus características esenciales y reducir sus fórmulas artísticas.

El renacimiento no comenzó en España enrai-

zándose como en Italia en el clasicismo romano, sino en lo medieval. Aquí no contábamos ni con monumentos antiguos, cuya ejemplaridad se impusiera sobre los artistas, ni con voluntad de clasicismos que condicionara unas normas análogas a las italianas. Por el contrario, fuera de los monumentos exóticos, nuestro renacimiento se une entrañablemente a lo gótico, y las formas toscanas se utilizan para recubrir miembros arquitectónicos articulados con técnica constructiva medieval. Y así, la misma decoración italiana no es más que la traspoción con otras formas de la isabelina. Se hace perder a esta decoración su carácter orgánico y se la utiliza como una única función ornamental. Se prefiere aquellos grutescos debidos a la fantasía del decorador y con el menor apoyo posible en el mundo real. Los frisos ornamentales tan compactos, tan escultóricos, tan racionales que decoran las jambas y pilares de los monumentos italianos son sustituídos por una ornamentación fluyente, caprichosa, tan llena de gracia y bizarría como falta de sentido tectónico. El ornamentista italiano utiliza con claridad y lógica elementos que por sí mismos tienen un valor substantivo: niños, jarrones, figuras mitológicas, ramos y hojas de acanto, etc. El español, por el contrario, llena los frisos de motivos decorativos

que se enlazan entre sí de la manera más gentil y disparatada: hombres cuyo cuerpo se deshace en hebras vegetales, las cuales, a su vez, se enlazan con objetos industriales terminados en peces, todo ello ritmado con una modulación de tipo más medieval que renaciente. La ornamentación italiana se desarrolla teniendo siempre algunos centros, algunos puntos de referencia que le dan trabazón y lógica. La característica de la española es el presentarse siempre fluyente, con posibilidad de desarrollo infinito, unanimizando todos los seres en un dinamismo disciplinado nada más que por el ritmo. Es, efectivamente, esta fluencia la que hace abocar a unos seres en otros conjugando sus formas de una manera monstruosa, pero plena de vitalidad y de sentido artístico.

Esta falta de precisión, de posibilidades de adaptación a espacios estrictos, hace que la decoración renacentista española no se aplique únicamente al encuadramiento y acentuación de los huecos, sino que desborda por las fachadas y muros cubriéndolas y desvirtuando su significación arquitectónica. La portada, aislada, destacando limpiamente su función. En España, la portada no es más que el centro de una ornamentación, que generalmente se derrama por los lados y asciende hasta el

alero del tejado, encerrando muchas veces alguna ventana sobre la puerta. Los huecos de las ventanas rara vez se destacan también con nitidez. El ornamentista aprovecha pretiles, jambas, arcos o dinteles para verter allí sus fantasías.

Con pocas excepciones, y éstas de monumentos puristas y sin arraigo en España, los paramentos de los muros son lisos. Así como en Italia la sillería de los palacios, almohadillada o rústica, determina una imponencia arquitectónica acentuada por salientes molduras, en España, este impresionate empaque arquitectónico está sustituído por las delicias y delicadezas de una ornamentación que utiliza los paramentos de los muros solamente como campo donde explayarse. Esta ausencia de sentido arquitectónico determina a su vez una ausencia de clasicismo que forma el carácter más destacado de nuestro renacimiento. La columna falta casi en absoluto. Y cuando se la emplea es deformada, como un balaustre, desvaneciéndose así la pureza de su función. Lo mismo sucede con el pilar. Al pilar estriado a lo romano, tan repetido en los monumentos italianos, sustituye el pilar cuya superficie está cubierta de grutescos, siendo un elemento decorativo más de los empleados por nuestros arquitectos. La coronación de los huecos por arquitrabes y frontones clásicos

comienza en España—salvo excepciones—a mediados del siglo XVI. Antes, la ornamentación diluye estas formas.

En la arquitectura religiosa la concepción espacial es perfectamente gótica. No hay ni un solo templo que presente la modulación basilical de San Lorenzo y Sto. Spirito, en Florencia, o de la Badía de Fiesole. Aquí se exalta y procura la horizontalidad y la mirada va conducida por los arcos hasta el coro. En España, por el contrario, se busca y acentúa la verticalidad típica del gótico, a veces con tal frensí que se suprimen los capiteles en los pilares formados por haces de nervios. Persiste el sentido espacial, típico de las iglesias, de una nave del tiempo de los Reyes Católicos. Los espacios no articulados y desenvueltos armónicamente, sino también apretados en un haz que conforma el crucero. El artesonado, tan caro en los arquitectos italianos, no se emplea en la cubrición de espacios sino en los monumentos mudéjares. La bóveda es siempre la de crucería. Y con una crucería estrellada, complicada, en la cual los nervios son utilizados decorativamente. Singularmente típica del renacimiento andaluz es la bóveda vaída gótica. Y a excepción de los monumentos herrerianos, la bóveda de crucería sigue cultivándose en la segunda mitad del siglo XVI

y aun se mueve holgadamente dentro del estilo barroco. También falta en nuestros monumentos plateresco la planta de cruz griega, tan abundante en el renacimiento italiano.

Rara vez nuestras construcciones renacentistas presentan pórticos de arcos de medio punto sobre columnas, tan frecuentes en Italia. Y aun el elemento común a los dos renacimientos, el patio, se encuentra en España con gran frecuencia mixtificado y adornado con elementos decorativos que los aleja de la sobria pureza de los florentinos y romanos. Aquí, a veces, se emplea la columna, pero con más frecuencia el pilar, al cual se adosa una columna, que en muchas ocasiones presenta abigarrados perfiles de candelero. Los mismos capiteles, a pesar de la necesidad de acudir a modelos italianos, carecen de purismo clásico. Se prefieren los tipos bramantescos, cuyas volutas estén formadas por delfines, cuernos, vainas de leguminosas, cuerpecillos humanos, etc., y la cesta con mascarones y grutescos a los clásicos. En cambio, todas las iniciativas italianas que representan un alejamiento y una perturbación del ritmo clásico son acogidas y naturalizadas en España con fruición. Así, las zapatas sobre los capiteles, las ménsulas, los candelabros, los medallones en las enjutas. En estos mismos meda-

llones las cabezas no se presentan de frente o de perfil riguroso a uso bramantesco, sino en escorzo, adquiriendo así mayor movilidad y pasión.

Esta ausencia de clasicismo determina esa impresión de frescura, de originalidad, de arte joven y vital que produce nuestro renacimiento. En nuestros motivos decorativos faltan casi en absoluto los recuerdos clásicos. Son producto de la imaginación más poderosa, más abigarrada, más desenvuelta de toda la historia del Arte. En este momento, la fantasía artística no tenía en España el control de ninguna tradición. Y así pudo libremente, sin las apoyaturas obligadas de la italiana sobre lo clásico, lanzarse a ese delirante frenesí decorativo de nuestro plateresco, con la audacia de temas que presentan las obras de Siloe, Riaño, Alava, Covarrubias y Rodrigo Gil. Cierto que la contención de los artistas italianos se apoyaba en su virtuosismo, que no siempre alcanzan nuestros artistas. Sin embargo, Siloe y Rodrigo Gil superan a veces la técnica de los grandes maestros con una vitalidad y energía, con una trepidante pasión en sus bichas y monstruos, que confirma una vez más la primacía de nuestro arte en punto a energía y arranque.

Nuestra inadecuación al clasicismo se manifiesta también en el despego por la utilización del már-

mol y en la predilección por la madera y por el hierro. Cuando se trabaja la piedra se prefiere la de calidades blandas, como la mollar de Salamanca. La escultura, a excepción de obras italianas e italianizantes de surco efímero, utiliza la madera, policromada y dorada, donde la expresividad puede llegar a sus últimos límites. Nuestras capillas exhiben como su mejor ornamento verjas de hierro, donde la forja dobla y tornea a este material según los caprichos del artista.

La influencia de las artes industriales fué decisiva para la formación de nuestro temario ornamental renaciente. Más que en la escultura exenta o en los relieves clásicos, nuestros decoradores se inspiran en las bizarrías y complicados perfiles de los objetos de arte decorativo. Con una monotonía obsesionante se repiten entre nuestros motivos ornamentales los candeleros, balaustres, roleos, tornapuntas, aletas, zapatas. Todos ellos son productos industriales de inspiración entrañablemente popular. Singular importancia en la formación de nuestro programa renaciente tuvo la imitación en piedra de las formas que adopta el hierro forjado. Quizá no fuera ajeno a esta influencia el rejero Cristóbal de Andino, cuyo taller de Burgos era academia

donde se rendía culto a las formas romanas allí destacadas en las artes industriales por vez primera.

Todo ello determina en nuestro renacimiento, comparándolo con el italiano, una falta de sentido plástico. La sobriedad escultórica, la precisión de perfiles, el claroscuro imperioso y rotundo faltan en nuestra ornamentación. Carece de esos motivos destacados que agrupan y organizan los elementos decorativos accesorios. El renacimiento español, sobre todo en lo decorativo, es eminentemente pictórico. Las superficies se conciben como paños sobre los que extender la ornamentación. Y ésta, en bajo relieve, en una suave y movible fusión de luces y sombras, en un dinámico chispear, en un continuo devenir de formas no cuajadas. La influencia italiana se ejerció por aquellas regiones más alejadas por geografía o por temperamento de la apostura clásica. Por la Alta Italia (Venecia y Milán) y por Nápoles. Y del arte de estos pueblos tomó sólo aquello que confirmaba su voluntad de barroquismo, de anticlasicismo.

Fueron las creaciones arquitectónicas de Brunelleschi, de Alberti y de Bramante, concebidas sustantivamente con sentido clásico, lo que motivó en Italia una ornamentación de carácter adjetivo y cuya función era simplemente la de acentuar, la de

vitalizar órganos arquitectónicos manejados con clásico empaque.

En cambio en España—y esto es lo que da más color a este estilo—el renacimiento en el llamado estilo plateresco es un compromiso entre el italianismo manifestado a flor de piel y el goticismo que sigue inspirando la organización estructural del edificio. Y esta desconcertante coyunda llega a consolidarse como característica típicamente española a través de geniales arquitectos y de multitud de monumentos que impiden un falseamiento del espíritu nacional, tan ajeno a clasicismos, y al mismo tiempo confirman una apasionada adhesión a las nuevas formas, símbolo de tiempos asimismo nuevos.

La introducción y rápida expansión del renacimiento fueron favorecidas por nuestras relaciones con Italia y la necesidad expansiva de nuestra fuerza. Los Papas Borgia y nuestros prelados, políticos y militares en contacto con Italia traían a España una sensibilidad que no se avenía con la forma gótica de nuestro isabelino. Cuantos pisaron suelo italiano volvieron aprisionados por la seducción de las modalidades renacientes. Y hubo en España un pugilato de italianismos que, sin sedimentarse en la conciencia nacional, motivó esa extraña y sugesti-

va arquitectura plateresca. Entre los impulsores del nuevo estilo hay que mencionar a las dos familias de los Mendoza y de los Fonseca. El gran cardenal D. Pedro de Mendoza, quizá por influencia de su sobrino el Conde de Tendilla, embajador y pacificador en Italia, impuso en sus construcciones el nuevo estilo, y ya con modalidades que habían de continuarse durante cerca de medio siglo. Los Fonseca, prócer familia de prelados, popularizaron el renacimiento en su castiza modalidad plateresca en iglesias y palacios de Salamanca, Palencia, Burgos, Sigüenza, Santiago de Compostela y Alcalá de Henares.

Resumiendo, diremos que el renacimiento arquitectónico en su fase plateresca se reduce en los edificios religiosos a la italianización de los elementos decorativos, pues la estructura continúa siendo gótica. Bóvedas de crucería, pilares fasciculados, contrafuertes con pináculos y cardinas isabelinas. Faltan casi en absoluto los arbotantes. En los monumentos debidos a influencia de Siloe y Vandelvira los pilares se decoran con fomas romanas y hasta se crea un tipo de iglesias columnarias formadas por tres naves separadas por columnas. Este tipo se da también, aunque motivado por otras influencias, en la cuenca media del Ebro. Falta la

cúpula, y los ábsides generalmente tiene forma poligonal.

En los edificios civiles la evolución es más rápida y las formas renacientes encuentran una adaptación más fácil a la tradición y a la economía de la vivienda. Aquí los miembros arquitectónicos, aunque de origen medieval, hallaron en seguida una cómoda traducción a fomas italianas, y el tipo de palacio desde principios del siglo XVI no sufrió grave torsión de estilo a través de todo este siglo. Su determinante era el patio central. Ello condicionaba la planta rectangular o cuadrada, torreada en los ángulos en los próceres, escalera claustral y con las crujías abocantes a este patio. Una de las características de nuestros palacios renacientes es la galería que se abre en el piso superior y que de una manera tan diáfana preside su acabamiento. Galería formada por arcos semicirculares que sutiliza y equilibra la imponente silueta de nuestros alcázares.

JOSE CAMON AZNAR

La figuración y la voluntad de morir en la poesía española

1

Realidad y misterio.

2

Voluntad y estilo.

3

Voluntad y lenguaje.

4

Voluntad y visión.

1

TODO el período clásico de la poesía española se presenta ante nuestros ojos en esta doble perspectiva de su unidad y su diversidad, ceñido de luz, de claridad y de evidencia en el resalte de las cosas que destacan su presencia en ella con limpidez y precisión absolutas e irreparables. Poesía de realidades inmediatas y justas, cerradas dentro de sí en el espacio y en el tiempo. El tiempo como elemento integrador de la poesía española, no aparece sino con el advenimiento de Góngora y con su representación intelectual, histórico-literaria del objeto sensible, que incorpora en una sola figuración todos sus tiempos diferentes, por el peso de la tradición literaria en la mirada del poeta. Poesía equilibrada de entusiasmo entre la visión y la realidad, todo es en ella grave, limitado, preciso. Entre la visión y la mirada, queda la luz, para brindarle a la naturaleza al mismo tiempo su realidad y su misterio, su diversidad y su unidad. La realidad y

la luz que han de jugar un papel tan importante en el desarrollo de nuestra poesía.

En esta iluminación de la realidad se encuentran al mismo tiempo su desamparo y su armonía privilegiando un mundo sensible, abierto y estremecido de diversidad a espaldas de su perfecta unidad indisoluble. La poesía española se adentra en el misterio, se encarna en el milagro, por la iluminación de la realidad (1). Poesía iluminada, ordenadora de claridades, no me refiero a la tan decantada realidad latina, sino a aquella otra su clara diversidad dramática e inconfundible. La poesía española ha comenzado a sentir el conflicto dramático, el choque vivo y asombrado dentro de una sola realidad, desgajándolo del mismo seno del poema narrativo medieval. De aquí el inconfundible acento dramático de nuestra poesía, mientras que el resto de las literaturas romances se afirmaban dentro de la recia unidad de su sentido heroico y su carácter narrativo. Recuérdese el ejemplo de los romances, el conflicto dramático que los crea y en el cual consiste su voluntad de ser, y su inclinación interna y formal hacia el diálogo que rompe la unidad de su propósito narrativo. Recuérdese también que nuestra poesía dramática, aun en las postrimerías del siglo XVII, está operando con el milagro.

Este concepto de la realidad en la poesía más genuinamente española tiene, pues, en su única dimensión dos direcciones distintas y en apuntamiento dramático entre ellas. No busca la determinación de su misterio poético, sino a esa plena luz que colma de unidad el diverso espejear de su naturaleza. Todo es uno y lo mismo, referido al misterio. Lo real y lo espiritual se encuentran enlazados en una sola dimensión terrena, y el mundo se ofrece referido a los ojos al mismo tiempo para servirlos y para elevarlos. Todo muestra en la naturaleza el tiempo único de su infinitud y la aparente diversidad de su limitación, y el milagro, por esto, puede ser elemento dramático, situado en el mismo plano con la inmediata realidad de lo natural. Es este desdoblamiento de lo español, tan profundamente existencial y unido, y anterior a la desilusión, que no puede concretarse en desengaño (ni en el mismo Quevedo), porque no está adscrito al tiempo. Es esta poesía española, iluminada, sin sombra y casi sin matiz, enteriza, real y milagrosa, a la que el misterio brinda su unidad y la realidad su diversidad y la conjunción de estos dos elementos que la integran en apretada síntesis, la brinda el espíritu vivo de su lucha, la agonía de su forma, el esfuerzo doloroso y constante por ahondar en la realidad, por en-

trañarse en ella, colmándola de luz para hallar el misterio, y el empeño inquietante de Lope, de Quevedo o de Góngora por organizar su poesía desde la realidad hacia el misterio y no desde el misterio hasta la realidad.

En esta comprensión nuestra de lo sensible descansa la agonía, la forma existencial de lo español, concisa, desesperada, iluminada y agónica. En esta necesidad irrecusable de afirmar los pies, de afianzarse en la tierra, que no nos fundamenta, pero nos sostiene. En este ansia de límite preciso, de peso y de medida que Garcilaso define:

Divina Elisa, pues agora el cielo
Con inmortales pies, pisas y mides.

Pisar y medir el misterio con pies mortales, inmortalizados en el silencio de la muerte, introducir esta angustia española de afinidad con lo concreto, en lo que no es susceptible de limitación y de medida. Pesar y medir el milagro para encontrar su ley, para escuchar en la naturaleza la armonía del misterio. La poesía no descansa en la apariencia radical de las cosas, descansa en su unidad. Compárese el modo distinto con que aparece la naturaleza en géneros como la novela y la poesía. Las

cosas en poesía no solamente dan su razón última, sino también su relación con el misterio. Es por su modo distinto de aparecer en ellas por lo que los objetos se agotan dentro de la poesía y en la novela no.

La poesía descansa en el misterio que hace existir las cosas y las auna, porque toda realidad se evidencia en misterio desde una determinada perspectiva, y todo desde el misterio es unidad. El es la unidad de la naturaleza y descansa en sí mismo y no hay posible alteridad en él. Y es por esto que en el descanso de la naturaleza, todas las cosas nos muestran su secreta afinidad o, mejor dicho, su entereza, su unidad absoluta en el misterio.

La poesía conserva intacta su emoción en las lecturas sucesivas, cuando las cosas no rinden su misterio. Todo el mundo poético está siempre organizado y referido en torno a una unidad superior que no puede colmar y que confiere a las cosas, dentro de ella, la inagotable dignidad de su rango poético. Por esto, una vez conseguido el logro estético de un poema, es decir, la referencia de todos sus elementos a esta pura unidad integradora, aparecen realzados de belleza mil aspectos de la vida dolorosa y diaria. Y es precisamente dentro de esta realidad, que la acaricia y la aprisiona, donde en-

cuentra la poesía española su razón de ser y su milagro. En la misma presencia de la naturaleza y de la vida, siente el apremio del espíritu, la solicitación de su misterio. Toda hermosura es siempre algo misteriosa. De aquí su iluminada claridad para la representación del objeto sensible, y su falta de amor por lo alucinado, lo ilimitado y lo sombrío. Compárese el desarrollo del romanticismo en la poesía española con el de cualquier otro país y se apreciarán en su justo valor estas diferencias. ¿Por qué carece España de una poesía puramente romántica?

En el más puro de nuestros poetas románticos, en Bécquer, persiste este sentido de la realidad, puramente español, que divide sus rimas de un modo inexorable (2). La agonía es en él más evidente por su debilidad, esta debilidad de su poesía que busca la unidad en la presencia de la muerte, la unidad entre su mundo de representación y su misterio. También para él, como para Quevedo, la muerte *tiene más de caricia que de pena*, y viene *para ordenarle su vivir*, su realidad.

Y es que a la fina sensibilización, quebrada en mil matices, a la imprecisión del claroscuro, y a la huída insistente de la realidad, que caracterizarían a la poesía romántica, opone nuestra poesía la cla-

ridad de su iluminación, los límites precisos de su mundo de representaciones y la lucha espiritual, es decir, la agonía, entre la realidad y el misterio que se le brindan enlazados, como ya dijimos, en una sola dimensión terrena.

Comprendo que el introducir la palabra misterio puede prestarse a equívoco. Intentaré, si no aclarar, sí al menos limitar el alcance de significación que aquí pretendo darle. El encanto de una poesía no es su misterio, como el encanto femenino no es el misterio de la mujer. Existe en poesía un encanto creado por el hombre, por la voluntad del hombre, que brota del enlace de las palabras por una secreta y profunda afinidad entre ellas. Esta afinidad puede darse vinculada a muy diversas particularidades de la palabra: su sonido, su temperatura emocional, su relieve plástico o su capacidad de representación y de sugestión. Es este encanto el que se ha querido aprehender últimamente por la llamada poesía pura. Dada su vaguedad inaprehensible, se ha pensado que era en cierto modo extraño al verso, que no descansaba propiamente en ninguno de los elementos que lo componen y se ha intentado verificar en poesía tan sólo esta suerte de encanto (3). El encanto de una poesía sí se encarna en palabras y reside en ellas, pero el misterio no.

El placer estético descansa en la armonía de los elementos que constituyen el verso, pero el misterio le es conferido a la poesía desde fuera de ella. El encanto pertenece al poema y el poema, en cambio, pertenece al misterio que está más allá del goce estético y del encanto. En la poesía de San Juan de la Cruz no nos atrae principalmente la perfección de la forma poética, no me refiero tampoco a problema alguno religioso, sino estrictamente a su consecuencia literaria. Se ha traspasado en él todo límite de recreamiento humano; es el lenguaje de la soledad, de la radical soledad amorosa, es el lenguaje de la intensidad tocado y traspasado de misterio. ¿Qué hay en su expresión que hace tan penetrante y preciso su inexplicable balbuceo?

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado.
Cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

¿Cómo logra el poeta armonizar el misterio a plena luz y desde el seno de una naturaleza trascendida, presente y enfervorizada? No añade sombra, sino luz a su poesía, porque el misterio no se crea

por el hombre, el misterio está ahí, y consiste, precisamente, no en lo que el hombre no comprende, sino en aquello otro que constitutiva y esencialmente no puede comprender. Hay que iluminar las cosas para saber en qué consiste y en dónde reside lo inagotable del milagro. Hay que mostrar el mundo a plena luz, para que lo que es cosa de sombras, de voluntad de hombres, permanezca en la sombra, y la naturaleza muestre en su ordenación la armonía del misterio. Y esta es la agonía formal de la poesía española, iluminada para poder centrar la misteriosidad de lo poético en la precisa claridad de su naturaleza.

Todo período clásico nace, se desarrolla y muere siguiendo un proceso que una mirada atenta puede en todo momento determinar con exactitud. Es bien claro que las razones que le prestigian y permiten su nacimiento y desarrollo, y las razones por las cuales se desgasta y termina, son razones internas, que adquieren una diversa intensidad en el choque de fuerzas que determinan toda creación.

La intervención de la voluntad artística introduce la determinación y la figuración en la concepción de la obra de arte. La voluntad, aquí, se refiere a consciencia, y la creación, en cambio, se produce referida al misterio que hace única toda afir-

mación individual. Se crea con afirmaciones y no con determinaciones. Todas las épocas decadentes son más reflexivas que espontáneas, y la obra de arte (esto no es nuevo) debe tener por igual espontaneidad y advertimiento, y unificar en ella el espíritu que la crea y la voluntad de arte, es decir, la razón que la determina. El espíritu crea, presenta y representa la naturaleza sensible, la voluntad de arte la la estiliza o la figura, y su predominio rompe la unidad de la naturaleza sensible al figurarla con intención estética. La figuración es, por lo tanto, la voluntad de morir que lleva consigo todo mundo de creación ¿Cuál es este lento proceso de intervención de la voluntad, que rompe la unidad de nuestra poesía, y cuáles son las razones internas que nos permitirían su división?

2

Ya los enemigos de Góngora veían bien claro que no todo lo que se escribía con intención culta era culterano. Quizá para precisar su pensamiento sería mejor decir que Lope, al salvar a Góngora en sus frecuentes ataques a los culteranos, establece

una división, una profunda diferenciación entre la obra poética de don Luis y su frívola consecuencia en la poesía culterana en boga. Intentaremos insistir en esta distinción para explicarnos la diferencia radical de ambos modos de poesía y saber en quién empieza y dónde termina el estilo que se ha venido llamando, tan confusamente, culterano y gongorino. Porque, tras de tanto caminar, ¿qué es el culteranismo? ¿No habrá que volver al puro brote de la poesía gongorina para explicarnos en qué elementos de ella descansaba, verdaderamente, la firmeza indiscutible de su afirmación estética y la originalidad de su modo poético? ¿No habrá que limitar dentro de la precisa demarcación de su poesía lo más importante y saber en qué medida el Góngora de las *Soledades*, del *Panegírico* y del *Polifemo* no es un poeta culterano, es decir, qué hay dentro de su obra de continuidad poética esencial y cuáles son las modalidades distintivas de su modo de ver la poesía, hoy que sabemos las cualidades artísticas de su lengua poética? (4). ¿No habrá que buscar la distinción y la definición de su poesía en calidades más profundas, más encendidamente personales?

Porque se habla de estilo culterano y es muy posible que el culteranismo no sea un estilo, sino

sencillamente un modo de decir o, al menos, que los culteranos, es decir, en cierto modo todos los poetas de su tiempo hasta bien entrado el siglo XVIII, no afinen con Góngora en lo esencial de su estilo, en su modo especial de mirar la poesía, sino pura y simplemente, en el manejo reiterado de ciertas formas accidentales, sintácticas o estilísticas.

¿Cómo es posible que personalidades poéticas tan destacadas y de tan absoluta personalidad como Lope o Quevedo le imiten? ¿Y es cierto que le imitan por el hecho de ser frecuentemente culteranos? ¿No será más bien que unos y otros están incorporados al sentir y al decir poéticos de su tiempo, pero conservan dentro de él el toque claro de su personalidad decididamente intacto?

Porque es lo cierto que aun en los momentos de más afinidad formal entre ellos conservan distintamente separados no sólo el acento personal, del que no podrían desprenderse en una imitación, sino también el estilo, el propósito artístico. El estilo no es simplemente acento personal, sino intención artística. No nos da la dimensión espiritual inconfundible de un autor, sino la de su voluntad de arte; no maneja en las palabras, por lo tanto, formas, sino intenciones. El estilo es la definición de la voluntad estética de un poeta, es decir, su propósito ar-

tístico reducido a unidad (5), porque solamente la voluntad podría armonizar y hacer una las manifestaciones vitales diferentes que integrarían la obra.

Es claro que este propósito artístico se verifica en palabras. Es por la voluntad que pone el poeta en su palabra por lo que se unifica la obra, como es el amor quien verifica misteriosamente la palabra. Por la palabra se hace verdad y unidad la poesía, ilumina su cuerpo ante los ojos de los demás, se hace presente a nuestra sangre por la claridad de su iluminación. La claridad es la caridad del lenguaje. La finalidad de la invención poética es la creación de formas de vida. No existe en poesía otro tipo de creación. Las formas del leguaje poético son también formas de vida. El poeta descubre el mundo, se identifica con él o lo estiliza, y la finalidad de su obra poética es brindarse en ejemplo (6). Ejemplificarse por su voluntad de ser, es decir, por su estilo. El acento humano, personal, íntimo, se encuentra muy frecuentemente en abierta oposición con él; a muchos poetas se les conoce más en lo que ocultan que en lo que dicen, porque su ocultación y su decir están normados por su voluntad.

En los grandes poetas al menos el estilo no tie-

ne frecuentemente un desarrollo progresivo. No hay que confundir un estilo literario con la experiencia o el avezamiento técnicos de su autor. Porque el estilo no es una técnica, ni la supone necesariamente. San Juan, Garcilaso y Fray Luis, los grandes poetas españoles, no crearon un estilo, y probablemente, aun en el caso de Garcilaso, una escuela tampoco. Lope y Quevedo sí los crearon. ¿Cómo se explica esto?

San Juan, Garcilaso y Fray Luis se desenvuelven en un mundo poético anterior a la aparición de la palabra en el proceso de la creación, con voluntad artística independiente, se mueven en un mundo de visiones solas. La palabra para ellos también es visión. Quiero decir que lo importante en su actitud poética es el *momento* anterior al nacimiento de la palabra, lo importante es la presencia de las cosas. Si la visión en cada uno de ellos es de naturaleza distinta no es de distinta intensidad, por lo cual su palabra, su lenguaje, colmado de amor, olvidado de sí y entrañado en las cosas, no logra precisarse en un estilo, porque no busca la figuración. La palabra es un todo con la visión que encarna. No figura las cosas, las contiene o las crea. Este lenguaje no intenta precisarse, porque están en él las cosas, y no necesita, ni busca, acomodarse a ellas.

Es precisamente en esta labor de acomodación de la realidad a la exigencia de su transmutación o transfiguración en materia poética en donde surge la necesidad del estilo. Y es por esto el que un poeta como San Juan no tiene estilo en cierto modo, no tiene voluntad de arte, se realiza existencialmente en su poesía, porque en el mundo de su visión no existe divorcio entre la realidad sensible y la realidad poética. Todo es uno y lo mismo por la entereza de la visión. *La intensidad no tiene estilo.* Representación y expresión descansan en la entraña de una sola armonía.

Se objetará que si en San Juan no hay voluntad de arte es por una motivación estrictamente religiosa y que, independientemente de su intención, el logro de su afán es, si no estricta, maravillosamente poético, y además que su indudable unidad artística le ha tenido que ser conferida por un propósito artístico, mediatizado o no. No es cierto. Toda poesía se organiza exclusivamente desde el misterio o desde el estilo, es decir, que puede en uno y otro caso estar o no referida a la voluntad. En San Juan es clarísimo el enlace entrañable de su visión y su expresión en una unidad armónica superior. La tensión espiritual que permite esta identidad absoluta, nunca más vuelta a alcanzar en la

historia de nuestra poesía, ¿será constitutivamente privativa de la visión enajenada del místico, como también ocurre en el lenguaje bíblico? No me refiero a la mayor o menor perfección artística, en otras ocasiones tan depuradas como la suya, sino a la unidad absoluta, a la identidad entre su mundo de representaciones y de expresiones.

3

SABEMOS que el fenómeno culterano es anterior a la obra poética de Góngora. Sabemos también que tiene en la historia de nuestra literatura una aparición constante, reiterada, casi periódica. Es importante señalar su periodicidad para mostrar en qué medida obedece a una ley expresiva fundamental e interna, y no simplemente al esfuerzo y al brío de una personalidad, para mostrar cómo no son motivos personales de inspiración los que le informan, sino motivos objetivos de necesidad para la visión poética. Si se ha adscrito al fenómeno culterano el nombre de Góngora es porque en su obra, más que en la de otro alguno, alcanza una importancia *determinadamente cuantitativa*. Góngora no descubre

el culteranismo, el culteranismo está ahí, con anterioridad a su obra poética. El logro suyo consiste en hacerlo ver, en patentizarlo, en evidenciarlo de un modo absoluto que nunca más ha vuelto a alcanzar en el desarrollo de nuestra poesía. Góngora no le da sentido, le da claridad, limpieza de contorno, precisión. Si Góngora se esfuerza en dibujar la naturaleza con tan espléndida minuciosidad, es porque su poesía no intenta darnos de las cosas sino su contorno poético. Con una misma vocación de estilo da presencia a las cosas y las oculta a nuestros ojos. La naturaleza en él no muestra su pujanza, sino la estilización de sus figuras. La retina de Góngora no es fiel a la visión, a pesar de su minuciosa exactitud, *porque sabe demasiado y ordena sus sensaciones por sus conocimientos.*

La amplitud extraordinaria, verdaderamente asombrosa, de su mundo poético, necesita del espacio preciso para su ordenación. Es la primera vez que el espacio se integra a la poesía española. Aquí el espacio es sólo capacidad y dimensión. Es ésta una de las más importantes invenciones de Góngora. De esta necesidad material de espacio para la composición de su poesía surge la visión amplia y rotunda de su naturaleza. Ahora bien, si el hallazgo de esta nueva dimensión le brinda magnitud y

belleza a su poesía, no le quita convencionalismo. En este sentido su lírica es puramente renacentista (7). El poeta no se incorpora a la naturaleza, ni aun la ve, y es que no necesita verla para figurarla. Todas las cosas están en ella, cumpliendo una función estética determinada. Ciertamente, su extremada finura de observación enriquece el ámbito de la poesía española con una considerable cantidad de elementos poéticos, dotándolos además de una sensible lozanía que templan en su obra la dureza y la exquisitez, la precisión y la armonía, pero es cierto también que Góngora no vive su naturaleza, sino fuera de ella, limitándola y ordenándola en una serie inacabable de estampas sucesivas. Aun en las escenas en que la anécdota fija el movimiento y el impulso vital—recuérdense el baile de las serranas en las *Soledades* y el ambiente de cetrería en la dedicatoria del *Polifemo*—, veremos fácilmente a las figuras inmovilizadas en escorzos ligeros, como si el movimiento perdiera todo su esfuerzo y brío para decantar su belleza de líneas en el ritmo del gesto. Todo en ella queda así, desprovisto de intensidad, pero exacto de línea, implacable, bellísimo.

Su sentimiento amoroso, efímero y estilizado muestra la misma simplicidad, la misma dibujística sencillez, incorporado a su poética como un elemen-

to más. Si en la sátira muestra una mayor complejidad es sólo en apariencia, dado el tipo especial de su sátira, más apicarada que vindicativa. La creación de Góngora, lo que la poesía universal debe a su genio poético, no es el culteranismo. Góngora no añade al fenómeno culto sino aquello que son calidades inseparables de su poesía: precisión, eficacia, tiempo lento de la contemplación, presencia plástica, etc. Las dimensiones no culteranas de su obra tienen también estas características. La creación de Góngora no se refiere a modos de decir, a técnicas nuevas de la expresión y de la palabra. En esto no hace el poeta sino combinar y depurar los elementos que han llegado a su mano. No es tampoco su originalidad el traer hasta nosotros una nueva visión del mundo, sino una nueva visión de la poesía, un nuevo estilo, un nuevo propósito artístico.

Lo que brinda su unidad al mundo poético gongorino es su *constante ordenación final a la belleza.* Todo el espejear de su naturaleza tiene un trasunto estético. Por eso son tan importantes para él la perífrasis y la metáfora (8). *La belleza, la dignidad y el misterio poético radican para él en la palabra.* Todas las cosas aparecen como elementos nobles en la multiplicidad sensible de su obra, pero nada o casi nada aparece nombrado directamente. El, que

busca el contacto con la realidad de un modo tan insistente y minucioso, sabe que la realidad y el misterio informan la poesía, pero no del mismo modo, y resuelve la transfiguración poética de la naturaleza por medio del lenguaje. La poesía para él es cosa estrictamente de lenguaje, de palabras. El substantivo gongorino es un elemento también dentro de la riqueza asombrosa de su lenguaje traslaticio, y un elemento cuya significación aparente ha de ser aclarada por el adjetivo que lo califica.

Correr al mar la fugitiva nieve.

Nieve por blancura y fugitiva para introducir un elemento de movimiento, de acción de vida que precise y anime la significación de esta blancura y la convierta en mujer, en carne blanca de mujer.

Pero nunca, ni antes ni después de él, ha existido una obra poética como la suya, en donde todo el espejear de la naturaleza se toca de misterio. Será más acertado o menos acertado el hecho de conferir a la palabra, solamente, la sugestión misteriosa que transforma en materia poética la realidad sensible, pero esto no puede empañar el brillo de esta aristocracia espiritual de nuestro Góngora, que pretende convertir en poesía todo aquello que toca.

Es la primera vez que aparece con plena consciencia una voluntad de arte, una intención estética, señoreando el mundo con esta autonomía. Ya está para siempre dado el paso que separa en poesía la realidad y el misterio, y el nexo de unión entre ellos, que es, para su poesía, la palabra y el lenguaje de un cierto rango estéticos. Góngora no procede por eliminación ni por intensidad como Garcilaso, procede por insistencia, por minuciosidad. Garcilaso sabe que toda una serie de actos vitales suyos quedan al margen de su poesía. *Lo puramente poético es, para él, limitadamente inconfundible,* y a pesar del antagonismo de estas dos distintas actitudes, y precisamente de él, surgen la necesidad y la unidad poéticas de su mundo de representación. No hay nada dentro de su obra que no se ciña necesariamente a su comprensión estética de la realidad que integra su poesía. Ni su sensibilidad ni su contemplación, objetivamente apasionadas, rompen la perfecta unidad, la continuidad inalterable esencial a su modo poético. Habría que hacer un estudio completo y amoroso de su modo de emplear el adjetivo para darnos cuenta de cómo su poesía, como también las de San Juan y Fray Luis, no se fragmentan en matices que rompan su unidad. Las cosas están designadas en ellas, generalmente

por el substantivo. Poesía de entereza, donde las cosas se rinden enhiestas de unidad y de convicción, en la imposibilidad de su fraccionamiento. El adjetivo, si poco frecuente, rico de sugestiones, tiene en ellos una significación especial y un valor especial también.

Góngora o Quevedo, en cambio, no han logrado sentir con claridad la diferencia fronteriza entre lo vital y lo poético (de la confusión entre ambas surge lo literario, lo que no es cuestión de espíritu o de belleza, sino de letra, de forma). Ellos no saben con certeza en qué elementos debe descansar su voluntad artística para hallar la armonía. San Juan, Garcilaso, Herrera y Fray Luis sí lo saben; su obra poética alcanza tan extraordinaria unidad porque no hay dentro de ella ningún propósito vital que rompa el equilibrio. Es evidente la fuerza de convicción que necesita el propósito estético, para eliminar en su apretada síntesis estos elementos vitales que pugnan continuamente por invadirle, y es por esto el que en las épocas que no tienen una visión artística del mundo, esencial, desnuda y totalitaria, la realidad y la vida alcanzan en la obra de arte una peculiarísima y peligrosa sustantivación. Cuando a este desbordamiento de la inmediata realidad vital se incorpora una nueva visión del mundo en

que la realidad ocupa el primer plano y con ella una nueva ordenación de los valores artísticos y las formas de vida, surge el fenómeno llamado, recientemente, desdoblamiento español. Es la forma de lucha que no ha logrado concretarse en agonía, en unidad, que no ha logrado tocar de transcendencia lo natural en el regazo de su concepción artística, y muestra la debilidad, en la oposición de sus mundos distintos, el espíritu y la carne con voluntades artísticas propias, autónomas, independientes.

El estilo de Góngora surge de esta visión desdoblada del mundo y suple su falta de intensidad en la visión, tomando siempre calidades pictóricas para suplirla. Cuando a un autor le faltan convicción y evidencia en su posición radical ante el mundo, a su palabra y a su imagen les falta intensidad. Es inútil buscar en las *Soledades* o en el *Polifemo*, tan ricos en otras cualidades poéticas, las palabras con que se define el lenguaje de la intensidad. Son éstas, palabras casi sin sentido, colmadas, en cambio, de penetración y de alegría, palabras que conservan rescoldo, que palpitan ante el lector desde lo más puro, desde lo más sencillo de su intención, palabras amantes en las que ya no queda sino la claridad del ejemplo amoroso, palabras entrañadas que

brotan ciegas en la temblorosa virginidad de su nacimiento.

Cuando la palabra se carga de contenido espiritual en el lenguaje del asombro y del pasmo, pierde su límite justo, su significación precisa. Este es el lenguaje inarticulado del niño, del amante, del poeta en su más pura representación. El lenguaje que no aspira a decir, sino a sugerir, no a expresar, sino a evidenciar, y lo que permite la unidad de intención de este lenguaje es que el amante, el poeta y el niño ven el mundo desde la radical soledad de su ensimismamiento. Por saberse en soledad, por sentirse en soledad, éste es un lenguaje circular, cerrado entre la visión que lo determina y el hombre que lo crea, es un lenguaje de creación y no tiene finalidad figurativa, sino representativa.

Representación y figuración son términos equívocos que convendría precisar. Refiero su distinción *a la manera especial de estar las cosas en el lenguaje a estar en presencia o en figura*. Intervienen en la primera la percepción sensible, la caridad y la razón, y en la segunda el recuerdo de la percepción sensible, la voluntad de arte y la imaginación.

Existen, pues, dos modos de lenguaje, marcada su diferenciación por las diferentes finalidades que persiga, representar o figurar. El primero es el

lenguaje de la soledad, el segundo el lenguaje de la figuración. El primero se hace presente en el estilo por medio de la intensidad, el segundo por la eficacia. El primero es un lenguaje ilimitado, de visiones solas, olvidado de sí, colmado de amor y de armonía en la unidad de su representación, y el segundo es un lenguaje limitado y preciso, consciente de su figuración, en el cual la claridad y la diafanidad de los recursos expresivos prestigiarán con la armonía formal el desamparo, la falta de convicción de sus visiones. El primero, al hacerse uno con su mundo de representación, logra la evidencia por medio de la intensidad. El segundo, que aspira a suplir con su presencia la presencia del mundo, logra la precisión de su ajuste figurativo, por medio de la eficacia. Si la palabra poética carece de la dimensión penetrante y sensible de su espíritu vivo, para saberse sola, para sentirse una, con el mundo que representa, pretende adelgazarse, convertirse en cristal, y no ser otra cosa que claridad de sentido y limpieza de significación. La palabra, y aun la forma expresiva gongorina, son siempre justas, ordenadas, cabales; no sugieren, expresan; no presentan el mundo, lo figuran; Góngora dice todo lo que quiere decir, por su dominio asombroso de los resortes expresivos; pero, con rarísimas excepciones dentro de

su poesía, no dice nunca más que aquéllo. No quedan resquicios entre su voluntad de decir y su expresión, y su palabra está siempre precisamente limitada dentro del marco rígido de su significación lógica y su evidencia plástica. Esto no quiere decir que emplee su lenguaje en un sentido desprovisto de lirismo; cuando hablo de precisión, evidencia o eficacia, a valores poéticos, y en cuanto a tales, naturalmente, me refiero. Ya veremos más tarde cómo son la evidencia y la precisión los valores estilísticos que definen las distintas épocas de todo período clásico.

4

Es claro que si Góngora consigue cambiar el sentido poético de su tiempo es porque existían en él las posibilidades de hacerlo cambiar; es porque la poesía española enriquecida con el acento de Garcilaso, Herrera y Fray Luis, había vuelto ya su mirada sobre sí misma; que hay una poesía que mira al mundo y otra que mira a sí. Toda época clásica tiene estos dos aspectos, estas dos perspectivas distintas. Son las épocas de la visión y las épocas de la

palabra. En la primera el poeta ve, en la segunda el poeta mira, y esta diferenciación es más importante por los resultados; los unos operan con visiones y los otros con figuraciones y con palabras que las sostengan. La primera es época de intuición y más que de intuición de evidencia; la segunda es época de problema, de esfuerzo.

En Garcilaso, y sobre todo en San Juan, la evidencia de su visión es tan completa, tan directa y tan última, que se brinda en palabras, es decir, que se piensa en palabras. En ellos no existe el problema de adecuar el lenguaje a la visión, porque su visión y su expresión amorosas son unidad indisoluble. Son los claros, los iluminados, los ceñidos de unidad a la evidencia. La intensidad de la visión la precisa en palabras, porque el lenguaje, si se construye con palabras, se crea y se precisa con visiones. La palabra nace del asombro de la nueva visión. De la mirada nace el sonido, porque toda necesidad brota de la mirada, y toda satisfacción también. Somos lo que vemos. Es la mirada la que actúa en la formación de nuestro destino. Entre el ser y el existir está el ver. En otra ocasión insistiremos sobre esto. El poeta, además, necesita la palabra para recordar, para incorporar las cosas decididamente a su destino, porque el poeta recuerda en pa-

labras. Es la evidencia de la visión la que crea la necesidad del lenguaje. En las épocas en que el hombre ve claro, en que la visión se colma de intensidad, las palabras se colman no de significación, sino de contenido. Una palabra no se colma de contenido sino cuando se convierte en visión, cuando muestra su cuerpo iluminado de caridad íntegramente al que la escucha. Un estilo es claro también cuando se le ve la intención, la voluntad de ser. Es por esto, por la intensidad de su visión, por lo que ni para Garcilaso, ni para San Juan, existe el problema del lenguaje, el problema del estilo. Y es por esto por lo que sus palabras están colmadas de contenido, es decir, de entereza, es decir, de unidad, identificadas con el mundo por el lenguaje de la Creación.

El segundo aspecto se define porque el poeta no ve, mira. Intentaré aclarar, por lo menos, las principales diferencias que quiero subrayar entre visión y mirada. Visión sería la facultad de percepción visible que tiene el hombre, la mirada recogería solamente el instante en que se actualiza la visión, y en relación a la consciencia del que las ejecuta, visión atiende más bien a la facultad de ver y a su resultado y menos a la voluntad, a la consideración personal del acto. Quiero decir

que en la mirada interviene la voluntad de un modo más activo, y con la voluntad la vocación y la posibilidad de arte. Esta intervención de la voluntad puede introducir una deformación en el mundo de la visión, orientada poéticamente a la estilización de la realidad, y esta deformación estilizada de las cosas reales, por la intervención de la consciencia artística, es la figuración estética de la realidad. Hay una suerte de poesía que no presenta o representa las cosas, las estiliza o las figura. Introduce un esfuerzo en el campo de la mirada y todo esfuerzo es un desdoblamiento artístico, es un estar en dos sitios a la vez, en el que se está y en el que se esfuerza uno por estar. Este esfuerzo impide la unidad, la identificación del poeta con la realidad inmediata que determina su creación. De la convicción apasionada del autor brota la entereza, la recia unidad de su mundo poético, y cuando no se realiza ese acoplamiento nace con el estilo el lenguaje de la figuración. Solamente nos interesa en la naturaleza alguno de sus aspectos y al sustantivarlo surge la figuración, es decir, *la construcción intelectual de la voluntad que da forma y figura a las cosas*. La finalidad esencial de este lenguaje y este estilo pierde en intensidad lo que gana en perfil definido, en precisión y eficacia. Hay que expre-

sar con claridad lo que no se vió claro, lo que no se vió de una vez con todo nuestro ser. Como la visión ha perdido intensidad, el poeta no piensa en palabras, piensa en pensamientos, y en pensamientos que no adquieren expresión sino por medio de palabras. Hay que acomodar el mundo poético a nuestros medios expresivos, porque la presencia de las cosas en nuestros ojos, la visión, no ha tenido vigor suficiente para crear un lenguaje con ella. Hay que sutilizar el lenguaje, articular de nuevo todos sus medios expresivos, para suplir con ellos su falta de convicción y de evidencia.

El lenguaje de Góngora, de Quevedo o de Villamediana es un lenguaje falto de esta última, de esta definitiva convicción, y para suplirla Quevedo o Lope, donde les falta convicción ponen apasionamiento (ese extraño apasionamiento, esa autonomía que tiene, tan frecuentemente, la palabra en Quevedo, esa suya y peculiarísima cólera del lenguaje); Góngora o Villegas, más cautelosos, donde les falta convicción ponen disciplina, y el público o el lector, faltos de esa visión armónica, una que logra la evidencia, se desasosiega, se encoleriza, pero ni la cólera del público, *la cólera de un español sentado*, ni el apasionamiento de Quevedo, ni la disciplina de Góngora están ya en la vi-

sión, en la posición radical ante el mundo, están ahora en las palabras, en el esfuerzo de la mirada por la claridad y en el estilo, es decir, en su voluntad artística de ser.

De aquí la aparente y no esencial contradicción de su formalismo; más adelante insistiremos en sus puntos de contacto. Todos ellos afinen esencialmente en lo que les falta: les falta convicción y les falta unidad. Cuando no se tiene evidencia, la mirada se desgaja en mil matices, se enriquece con mil perspectivas distintas que pretenden suplirla. Cuando no se tiene convicción intelectual todo se reduce a problemas de estilo y así surgen para Quevedo y para Góngora, por la exigencia de la falta de convicción de su tiempo, el problema poético de su lenguaje y de su comprensión estética del mundo. Y es de esta falta radical de unidad de donde se desgajan el concepto poético de la figuración y los modos de decir y sentir del verso culterano y conceptista.

Ya en épocas de decadencia, y del mismo modo que hemos visto sustituída la visión por la palabra y la representación del mundo por su figuración en el lenguaje, se sustituye el estilo, la voluntad artística, por sus manifestaciones formales desprovistas de contenido y de intención. Esta sustantivación

de las formas (9) sería la tercer época, la consecuencia superficial del esfuerzo anterior de valorar el lenguaje para dotarlo de las condiciones de precisión y de eficacia necesarias. Llevada esta sustantivación a sus últimas consecuencias, surge el nacimiento de las escuelas conceptista y culterana.

Al situarse en primer plano sus elementos adjetivos, la poesía sigue de un modo inexorable el interno proceso de su desmembración. La sustantivación de las formas se fundamenta siempre en en el peso de la tradición literaria y obedece a una necesidad de enriquecimiento o de justificación. Un análisis minucioso de ella permitiría comprender cómo se extenúan, cóma van perdiendo lentamente su contenido todos los principios en que se apoya nuestra poesía. Los momentos de su mayor o menos robustez se pueden ir siguiendo en relación con los diversos elementos que sustantiva cada una de las diversas épocas (10), hasta llegar al completo agotamiento de todos sus elementos integradores. Esta radical vocación de pobreza del pensamiento humano y su ritmo angustioso, mimético, desustanciado, no se altera jamás. Cada hombre en su puesto, atento al tránsito. Lección ésta de altísima enseñanza, que no podemos olvidar.

LUIS ROSALES

(1) Nada tan lejos de mi ánimo como aceptar el llamado realismo español. Hablo de realidad y no de realismo. Toda la construcción espiritual de *Las Soledades* o *El Cántico Espiritual* (de finalidades tan diferentes) se apoya y descansa en la contemplación trascendente de la naturaleza. Nada tan opuesto al concepto de realidad como este de realismo, y para no cansar con enumeraciones distintivas, diré solamente que Dios se encuentra en la realidad y en el realismo no.

(2) Es bien clara la división de las rimas en dos grandes grupos. Al primero de ellos corresponderían *Saeta que voladora, Yo sé un himno gigante y estraño, En la imponente nave,* etc. Al segundo corresponderían las rimas en que el poeta no ha podido liberarse enteramente de la realidad y se caracterizan por tener un carácter más anecdótico.

(3) Sin verso no hay poesía. No tengo espacio para entrar en este problema de capital importancia para la lírica. El placer estético descansa íntegramente en la armonía del verso. Del mismo modo que el verso necesita estar referido a las unidades, misteriosa, formal y sensible del poema, el último de sus elementos integradores, la palabra, necesita estar incorporada al verso que la confiere su armonía. Si el verso no se colma de belleza sino dentro del poema, la palabra no agota su sentido lírico sino dentro del verso.

(4) Véase el libro de Dámaso Alonso *La lengua poética de Góngora,* en muy varios sentidos ejemplar, recientemente publicado por el Centro de Estudios Históricos.

(5) Sr. Castro Quesada, curso 1934-35. La definición de estilo de Max Jacob como una voluntad de forma no me parece suficiente. No hay voluntad de forma que no obedezca a un determinado propósito artístico. Referir el estilo solamente a la expresión formal es uno de tantos síntomas de la desintegración operada en la mayor parte de la poesía de nuestro tiempo.

(6) Esta afirmación ciertamente parecerá discutible. A lo

largo de la historia de nuestra poesía, no todo lo que vitalmente se integra a ella es ejemplar. Podrían citarse, entre otros, el ejemplo de Lope. Cuando lleva a su poesía ciertas actitudes vitales, como en las famosas cuartetas a Filis. Si todo en ellas no es ciertamente ejemplar desde un punto de vista que no necesita ser muy riguroso, no es menos cierto que al constatarlo en poesía procura monumentalizarlo, convertirlo en ejemplo. La intención podrá ser muy varia, purificadora o apicarada, sentimental o normativa, pero esto no es del caso.

(7) Se objetará que el renacimiento, o mejor dicho, el humanismo, en este caso, descubre el paisaje; ejemplo, las cartas sobre España de Castiglione, pero la poesía lírica aún sigue viviendo en torno a la depuración de los temas poéticos y el sentido de la naturaleza, legadas por los clásicos.

(8) Recuérdense estos ejemplos:

El que de cabras fué dos veces ciento
esposo casi un lustro...
Dos veces eran diez, y dirigidos
a dos olmos que quieren, abrazados.

La finalidad de estas perífrasis no pudo ser la belleza que en sí pudieran tener, para un tan fino degustador de motivos poéticos como Góngora. El sabe bien la vulgaridad de estos versos y si insiste en ellos *es por necesidad, para dejar cerrado su sistema*. Su concepto de realidad se mueve siempre en una dimensión estilizada, para integrarse a la poesía, y él recurre siempre a sus recursos estilísticos para lograrlo, aun cuando en casos como éstos no consiga la transfiguración.

(9) Sr. Fernández Montesinos, curso 1935-36.

(10) Este proceso, en nuestra poesía clásica, sería el siguiente: 1, sustantivación de la anécdota y de la fábula; ejemplo, influencia de Ovidio; 2, sustantivación de temas poéticos

independientes; ejemplo, influencia petrarquista y virgiliana; 3, sustantivación del tono poético épico o lírico que deja las formas solas, sin el apoyo del sentido heroico, que inspiró los modelos; ejemplo, lírica cortesana, poemas burlescos; 4, sustantivación de los contenidos espirituales adscritos a unas determinadas formas poéticas; ejemplo, soneto petrarquista, romancero pastoril o artístico; 5, sustantivación de fórmulas estilísticas peculiares a ciertos poetas; ejemplo, escuelas conceptista y culterana; 6, sustantivación de la palabra; ejemplo, Quevedo, Luis Vélez de Guevara; 7, sustantivación de valores extraliterarios, finalidad moral, etc.; ejemplo: Carrasco Figueroa, poemas didácticos.

HAMED BEN ABDALLÁH DARÁH EL HABIB

AHMED ben Abdalláh Daráh el Habib escribe su extenso poema en Bagdad, la *Medinat es Salam* del siglo XI, cuando el poder temporal del Califa no era ya más que un recuerdo y su primacía religiosa se derrumbaba, minada por los *imanes* que surgían en el inquieto mundo del islam. Daráh el Habib es casi desconocido en la historia de la literatura árabe e ignorado para las letras persas; únicamente en ciertos textos posteriores—siglos XIII y XIV—de poetas del Irak pueden encontrarse algunas escasísimas referencias (1). De su existencia se sabe que ocupó unos años, pocos, en las décadas intermedias del siglo XI. Años agitados, turbulentos y difíciles. Sus obras, excepto las escasas citas y referencias de otros autores árabes, que ya hemos indicado, parecían perdidas o destruídas en los posteriores saqueos turcos y mongoles. La adaptación que seguidamente publicamos significa, pues, la *primera* aparición de una obra de este autor que presenta tan extrañas y tan curiosas influencias. El Sr. Shadik Alí, de Shiraz, que nos vendió el manuscrito original, prepara una versión en lengua persa, que aparecerá en breve, de esta misma *Casida de la Amada,* y el Sr. Oren Lindholm, actual poseedor del manuscrito, otra en lengua sueca, también próxima a publicarse.

El primer nombre de nuestro poeta—Ahmed hijo de Abdalláh—es un nombre árabe, adoptado, probablemente, por familiares conveniencias religiosas; pero el segundo—Daráh—, y esto es esencial para apreciar el poema, es persa y de abolengo; aunque arabizado, nacido de la raíz *daraya, «sustentar»,* y de aquí *darayavus, «el que sostiene, el sustentador»,* que es el nombre imperial que llevó el hijo de Histaspe, el pri-

mer Darío, y que se encuentra trazado ya en la inscripción cuneiforme del palacio, en Persépolis, del tercer Aqueménida, inscripción que permitió a Grotefend descifrar, en 1802, esta escritura. La última palabra del nombre del poeta–Habib–es un participio agente, usado como adjetivo calificativo, que debe traducirse por *el que ama,* es decir, el amante. Ya veremos qué tipo de amante y qué categoría de amor el suyo.

El poema está escrito en árabe, y su grafía corresponde, según las investigaciones de Shadik Alí, al siglo XI; es, probablemente, el manuscrito original, ya que, además, en la esquina de una de sus páginas se encuentra escrito el nombre del autor.

Una vez más, en un caso, que se ha hecho típico, de seudomorfosis histórica, los vencidos dominaban con su cultura a los vencedores; el Califato había sido dirigido, desde la fundación de Bagdad, por persas más o menos disimulados. Ya en el año 808, Abul Abbas Marvazi, de Merv, compuso los más antiguos versos persas en honor del Califa Al Mamun; y, en el siglo X, las dinastías dominantes, Samánidas, Ziyaridas –príncipes de origen iranio que protegieron a poetas y sabios como Avicena–y Buyidas–fervientes chiitas que, después de conquistar el Irán meridional, dominaron también el Irak y representaron un papel semejante, cerca de los Califas de Bagdad, al de los mayordomos de palacio junto a los últimos merovingios–, toleraban y hasta protegían el lento resurgir de las letras persas.

Si añadimos a nuestro recuerdo que el siglo XI es el siglo de Firdusi–que escribe su *Shah Nameh* en persa y lo dedica nada menos que al gran Mahmud de Ghazna, el ardiente defensor y propagador del islam tradicional, *sunnita*–y de Omar el Khayyâm, el matemático director del Observatorio de Merv, que supo inmortalizar sus 170 *robai*–cuartetos persas–, puede tal vez sorprendernos que Daráh el Habib prescinda de su len-

gua originaria y escriba sus versos, no sólo en árabe, sino adoptando, además, la *casida,* es decir, la forma más tradicional de la poesía árabe.

El hecho, sin embargo, no debe confundirnos, ni extraviar nuestra seguridad en el origen persa del poeta. El instrumento de expresión de la cultura persa fué, durante el apogeo del Califato, la lengua árabe; y si, como recompensa a su ayuda política, los Abbasidas toleraron a los iranios una intervención directa en su imperio, y si el derrumbamiento del poder temporal del Califa permitió a las dinastías autónomas consentir el magnífico renacer de una cultura persa independiente, no hay que olvidar, no obstante, que Daráh el Habib escribía en Bagdad, sede del Califa, y a mediados del siglo XI, cuando los selyúcidas, dirigidos por Togrul-beg y Alp Arslan, acababan de fundar el primer imperio turco, ocasionando, con sus rápidas conquistas, la primera cruzada. Nuestro poeta no vivía en el Irán, como Firdusi y El Khayyâm, sino en Bagdad, y pudo tener poderosas razones, o preferencias, que le movieron a emplear, como medio de expresión lírica, una lengua tan esencialmente poética como es el árabe.

Ahora, lejos ya del autor e inmediatos a su obra, hemos de referirnos a algo fundamental, que es, a nuestro juicio, circunstancia interesantísima del poema. Su profunda belleza—aunque, dada la dificultad de traducción y adaptación, a cualquier lengua, de la prosodia cuantitativa árabe, retorcida y desnaturalizada por una versión que a nuestros escasos conocimientos se ofrece llena de imperfecciones—se posee en la primera lectura. Pero con ser tan hermosa su forma, y lo que pudiéramos llamar la periferia de su fondo, es decir, sus primeras profundidades, el poema encierra ideas y emociones de un interés simbólico y teológico extraordinario.

El amor que se rezuma de la *Casida de la Amada* no es un amor vulgar, expresado con mayor o menor fortuna lírica. No es que nos atrevamos a pensar que el sentimiento que tiembla

en el poema pueda incluirse dentro de una emoción puramente *sufí,* mística, no; más bien creemos que se asemeja, *aunque con sorprendentes caracteres propios,* al llamado *amor odrí,* amor platónico, complicado con clarísimas influencias bíblicas y teológicas extrañas a la mulsumana, que vamos a recordar muy brevemente.

El pueblo persa, al ser dominado por los árabes, se venga del invasor recogiendo con vehemencia el culto de Alí—el cuarto Califa, yerno y primo de Mahoma—y promoviendo el cisma que divide el islam entre *sunnitas* y *chiitas,* cuyas diferencias doctrinales respecto a la redacción del Korán son bien conocidas. Los chiitas, dominados por los iranios, fundan una teología muy semejante a la cristiana, estableciendo una religión de amor, basada más en el sentimiento que en el enérgico alfanje del Profeta. Es una teología poética, como la del *Hobbot ha Lebaboth—Deberes de los Corazones*—del israelita español Bakia ben Pakuda, claramente influenciado por el *Cantar de los Cantares* (2), anterior al *Collar de Perlas* de Moisés ben Ezra, otro judío español, en el que encontramos, como en nuestro poeta, el brusco giro de una emoción formalmente erótica en sentimiento de resignada humildad religiosa (3).

Precisamente en Bagdad, y en el siglo x, Abendaúd de Ispahán, en su libro *Quitab Azzohra — Libro del Planeta Venus* — hace, según Massignon, *la primera sistematización poética del amor platónico.* Y, más tarde, Abenházam, el más grande de los teólogos *dahiríes* españoles, sistematiza el *amor odrí* en su *Collar de la Paloma* (4). No podemos extendernos sobre el tema, a pesar de su interés, pero sí afirmar, rotundamente, que, después de los trabajos de Massignon, Asín y García Gómez, no pueden aplicarse a *toda* la lírica musulmana los calificativos de sensual y de erótica sin incurrir en confusiones tan lamentables como las famosas de ciertos críticos de una época, por fortuna pasada, respecto a nuestra mística.

Leamos ahora con cuidado esta *Casida de la Amada* de Daráh el Habib. Observemos que—otro detalle formalmente árabe—no se expresa en ella el nombre propio de la amada, y notemos cómo se prescinde de su cuerpo. Es un amor que sólo ama la cabeza del ser amado; lo carnal del cuerpo parece no existir, y el objeto que inspira el amor es la cabeza, toda emoción viva e intensidad propia.

El amante, arrebatado, comienza a detallar, cantándolas, las emociones que le sugiere esa maravillosa cabeza entre luceros, con voz preñada de riquísimas profundidades, exacta de valores subjetivos, tan subjetivos que el deseo del amante se purifica en las zonas de lo irreal y se exalta y se eleva a tal altura que cuando, encendido de amor, decide matar al mundo besándolo en los labios de su amada y se inclina sobre ella, que para él *es* la que ama y *no es* la que tiene a su lado —perdida *ya* en el retraso de lo terrestre—, encuentra la carne imperfecta y repugnante de la realidad, y su deseo se quiebra en una alabanza a Dios, el poderoso, el que no defrauda nunca, y en un sediento beso a la pura niebla que se eleva sobre el cauce del río, mientras las tórtolas lanzan sus primeros arrullos.

D. F. F.

CASIDA DE LA AMADA

(CASIDAT AL HABIBAT) (5)

AMADA, tu cabeza sobre el cielo morado del atardecer, cuando los palomos zurean en las ramas de cobre, mostrando en sus cuellos hinchados los últimos reflejos del día, cuando el aire se espesa y perfuma con las fragancias de la noche cercana.

Tu cabeza entre las estrellas nacientes, después de haber sentido el beso cálido de la tierra en la oración del crepúsculo.

¡Déjame hundirme en ella sin tocarla, permíteme beber su vino rojo y ardiente, su agua pura y fresca, en la copa, de plata y de barro, de mi deseo!

Así, un poco levantada hacia el cielo, para que los luceros se enciendan y el aire te acaricie.

No, no he de tocarla. No he de acariciarla nunca con mi mano temblorosa, porque tu cabeza es forma viva y yo materia muerta (6). Es agua y vino, y yo soy plata y barro, amada (7).

Tu piel, virgen de Bagdad. Porcelana morena, hecha de cortezas de panes recién cocidos, de trigos tostados por nuestro sol, muslimita (8), por el sol de Alí, de Hussein y de Hassán (9).

Tu piel, tan profunda, tan suave a mi pensamiento oscuro y cansado, canta la canción eterna de la carne perfecta sobre las cuerdas muertas de mi *canun* (10) rota. ¡Mira el puñal negro, con reflejos blancos, de mi ansia, amada!

No temas, virgen. Si hiriese tu porcelana de oro con mi puñal negro, tu piel cantaría la canción bronca y mortal de los tambores de piel de onagro, y mi *canun* se rehacería y sus cuerdas vibrarían de nuevo, tan estridentes.

Tus cabellos, amada. Azules, como el azul de la noche, que nunca es negra, sino blanca o azul. Brillantes, como la grupa sudorosa de un potro negro, como los ojos del ángel malo de los nazarenos. Leves, como las brisas del alba. Ondulantes y mor-

tales, como las cobras, como los pañuelos de seda, negros, de los estranguladores.

Han azulado mi noche tranquila y blanca, conducido mi dolor escondido, hecho temblar mi rocío, mordido mi silencio y estrangulado mi lejanía. Aquí estoy, amada, mirando el azul denso y brillante de tus cabellos.

Tus ojos, muslimita. En el mercado de drogas y de perfumes, Abdalláh (11), el persa, sabe mezclar el marfil y el azabache con esencia de lirios azules de Ispahán. Y tu madre ungió su vientre dorado con la mezcla, al concebirte, para que tus ojos supieran de nieves, de azules y de sombras. Así, tu pupila tiene negruras de abismo infinito y tu córnea blancores azulados de nieve que cobija y posee, matándolos, lirios azules recién abiertos.

¡Virgen!; no veles tus ojos con la cortina morada de tus párpados, que la noche se enciende y el día se apaga. Y dame, al menos, tus pestañas y tus cejas, que no son carne (12), amada, sino hilos de seda, leves plumas negras, caídas sobre el marfil de tu frente.

Tu nariz, amada. Fina, como una daga de Da-

masco; curva, como un arco muy poco tenso. No dilates sus ligeras aletas para aspirar todos los perfumes de la tierra, todas las ansias secretas de las almas, que las flores estallarán de gozo al darte toda su fragancia y las almas morirán de vergüenza.

Tus mejillas, virgen de Bagdad. Alláh es grande, amada. Cuando atravieses el Tigris en tu *cuffah* (13) no te mires en sus aguas lentas, que los peces multicolores de su fondo saldrán a la superficie y morirán abrasados.

Tu boca, amada. Mi voz se hace sangre en la noche, para cantarla, y mi deseo brilla como las perlas de tus dientes. Ahmed el asesino y Hischam el santo la besaron sin besarla. Todo el mal y todo el bien de Alláh, el ensalzado, están en ella. No sonrías ahora, amada. Porque bebo la esencia de los besos del mundo, del beso puro, que se besa a sí mismo (14), en tus labios de sangre.

¡Déjame tenderme y mirar a la noche, para apagarme!, virgen que has besado a todos los hombres. Sonríe, amada; que la nieve de tus dientes enfríe el fuego rojo de tus labios, jugosos como la granada.

Si besara la dulce pulpa de tus labios con los míos de plata y de barro, te mataría, mataría al mundo en un beso y quedaría yo solo, con la brasa eterna de tus labios en los míos.

Tiéndete en la arena caliente del desierto, ¡oh virgen de Bagdad!, apaga con los azules de tus cabellos los azules de la noche, vela con tus ojos los ojos de la sombra, aspira todos los perfumes de las flores, todas las ansias de las almas, para que estallen y mueran, olvida todos los besos de la tierra que te han besado sin besarte, porque, antes de que la noche sonría su alba maligna (15), mis labios sedientos han de besar los tuyos, de sangre y de fuego, para matar al mundo y quedarme eternamente solo, con las cuerdas vivas de mi *canun* nueva y el recuerdo infinito de tu único beso.

Cuando, después de emborracharme de estrellas, me incliné sobre mi amada, para besarla, sentí que su piel era espesa e imperfecta, sus cabellos grasientos, sus ojos de hembra temblorosa, su nariz grosera, sus mejillas vulgares y su boca maloliente.

Y alabé a Alláh, el grande, y besé la vaporosa niebla que nacía del Tigris, anunciando la próxima aurora, mientras las tórtolas lanzaban sus primeros arrullos.

Versión y notas de DARÍO FERNÁNDEZ FLÓREZ

NOTAS

(1) En Yúsuf ben Zailac, que murió en la toma de Mosul por los mongoles, en el año 1262, y en Safí-Eddin Abdelaziz ben Saraya, de Mardín, autor de la célebre *Casida de los Ortokidas.*

(2) Véanse las colecciones de *teaziés* inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos Hussein y Hassán, puestas en castellano por R. Cansinos-Assens, Biblioteca Clásica, tomo CCLIV, Madrid, 1925.

(3) J. Hurtado y A. González Palencia, en su *Historia de la Literatura Española,* página 26, citan frases de Graëtz acerca de este autor.

(4) Consúltese el prólogo a los *Poemas arábigoandaluces* publicados por E. García Gómez, Ed. Plutarco, Madrid, 1930.

(5) La *casida,* en su forma primitiva, no pasaba, generalmente, de diez a dieciséis versos. Más tarde, esta vieja oda de los beduínos podía llegar a constar de una centena de dísticos. Estos poemas – *moallacas* – estaban ya formalmente conseguidos en la poesía anteislámica. El autor de una *casida* debía comenzar mencionando los campamentos abandonados, lamentarse después, al recordar a los amigos que partieron en busca de nuevos campamentos, de ignorados oasis; abordaba seguidamente el poeta el tema amoroso, extendiéndose más o menos en la *descripción de la amada* y en su pasión, casi siempre atormentada; continuaba relatando sus viajes o aventuras por el desierto y concluía con un panegírico dedicado al gobernador o príncipe del territorio, el cual le valía, generalmente, una recompensa.

Ahora bien, las hojas del manuscrito de Daráh el Habib, cuya versión en lengua castellana publicamos, deben de ser parte integrante de algún códice hasta ahora desconocido. Y al no encontrarse en la *casida* otra cosa que la *descripción de la amada–nasib* o introducción amorosa–, se nos ofrece el pro-

blema de imaginar que lo anterior se ha perdido, o que, por el contrario, el poeta se ha limitado a escoger la parte central de esta forma lírica, modificada a través de los siglos y de los países, para concretar en ella sus profundas inquietudes. Esta segunda hipótesis pudiera ser tal vez acertada, ya que la primera hoja que conocemos del manuscrito lleva, en carmín, el título de *Casidat al Habibat*. Mas no incumbe a nuestros escasos conocimientos despejar las múltiples incógnitas que encierra este hermoso poema.

(6) Se oponen *forma*—viva—y *materia*—muerta—. Es una expresión tan semejante, que se hace difícil no pensar en Aristóles.

(7) La amada, mejor dicho, la cabeza de la amada, es agua y vino; el amante, plata y barro. Es demasiado subjetivo para explicarlo, pero se siente perfecto.

(8) Aunque *muslimita* no es un denominativo étnico, sino religioso, su repetido empleo en el poema suscita un recuerdo bíblico. Véase en Job, II, 11, *temanita, suhita, naamathita,* y en *Cantar de los Cantares,* VI, 13, *sulamita,* entre otros muchos ejemplos.

(9) Alí, yerno y primo del Profeta, el cuarto Califa, fué el legítimo sucesor de Mahoma para los chiitas, que no admiten la redacción coránica de Otmán. Elevado al Califato por los *defensores* ortodoxos, fué pronto vencido, en Siffin, por Moávia, el primer Omeya, y asesinado poco después al salir de la mezquita de Cufa. Hassán y Hussein, sus hijos, nietos de Mahoma, murieron trágicamente, sublevados contra Yazid, el segundo Califa Omeya, creando con su muerte unas figuras de adoración para los mulsumanes chiitas, que todavía celebran fanáticamente, en Persia, su martirio.

(10) *Canun,* especie de arpa tendida sobre una tabla de armonía de forma trapezoidal o cuadrada; pero dice el autor *mi canun,* añadiendo al nombre el afijo, en genitivo, del pronombre personal de primera persona del singular, con lo cual

parece indicar que, como ocurría con otros poetas contemporáneos, conocía el arte de acompañar su poesía con los sonidos de su instrumento.

(11) Otro nombre árabe, sobre un individuo persa.

(12) Nótese la preocupación constante de apartar lo que es carne, es decir, realidad imperfecta. Unicamente en un momento del poema se canta la carne *perfecta*, en lo que ya no tiene de realidad.

(13) *Couffahs*, grandes cestos de cañas cubiertas de alquitrán, que se manejan mediante largas pértigas, entre oscilaciones violentísimas. Los habitantes de Bagdad las utilizan para atravesar el Tigris, que penetra entre la ciudad antigua y la moderna. Perduran a través de los siglos, a pesar de su incomodidad.

(14) Otro extraño rastro aristotélico.

(15) En Abenxoháid de Córdoba se encuentra una imagen algo semejante, aunque más desarrollada, más explicativa y, por lo tanto, menos concisa y elegante, a nuestro juicio: *... hasta que sonrieron las tinieblas, mostrando los blancos dientes de la aurora.* Véase E. García Gómez, ob. cit., pág. 72.

CRIBA

EL DEDO EN LA LLAGA

ESTE MUNDO Y EL OTRO

En un mundo del que no se sabe ni el sí ni el no; en el cual no hay ley, ni moral ni intelectual; donde todo está permitido; del que nada se puede esperar y en el que no hay nada que perder; donde el mal no lleva consigo su castigo, ni el bien su recompensa; en un mundo así, no hay posibilidad de Drama, porque no hay posibilidad de lucha; y no hay lucha posible en un mundo tal como ese, porque nada en él vale la pena de que la haya. Mas con la Revelación Cristiana, con las ideas, inmensas, enormes, del Cielo y el Infierno—ideas que están tan por encima de nuestra comprensión como el cielo estrellado por encima de nuestras cabezas—, los actos humanos, los destinos humanos, adquieren un valor prodigioso. Somos capaces de hacer un bien infinito y un mal infinito. Tenemos que encontrar nuestro camino; y nos guían o pierden por él, como a los héroes de Homero, amigos o enemigos invisibles. Podemos, entre las vicisitudes más apasionantes e imprevistas, llegar a cimas luminosas o caer en abismos de miseria. Somos como actores de un drama muy interesante que escribió un autor infinitamente sabio y bueno; jugamos un papel esencial en este drama, pero nos es imposible conocer por anticipado ni la más mínima de sus peripecias. Para nosotros la vida es siempre nueva y siempre interesante, porque en cada momento tenemos algo nuevo que aprender y algo que cumplir necesariamente. El último acto, como dice Pascal, es siempre sangriento; pero también es siempre magnífico, pues la Religión no solamente incluye el Drama en nuestra vida, sino que lleva hasta la Muerte la forma suprema del Drama, que para todo discípulo verdadero de nuestro Divino Maestro es el *Sacrificio*.

(De Paul Claudel: *Positions et Propositions. Religion et Poésie*. Paris, 1934.)

SANTAYANA, FILÓSOFO Y NOVELISTA

En las nuevas corrientes literarias, que van curiosamente abriendo cauces tan distintos a la torrencial precipitación de los años de la postguerra, como si hubiesen lamido ya casi por entero la superficial e inestable sedimentación de incatalogables e imprecisas formas expresionistas e impresionistas, viene a llenar Jorge Santayana una misión llamativamente propia y singularmente significativa. Deriva otra vez la literatura hacia los remansos plácidos de la quietud de espíritu, la observadora penetración, la crítica serena y la belleza de expresión que daban tono a la medianía del siglo XIX. Tolstoi, Dickens, Thackeray, Melville, Walter Pater y otros gigantes del panorama literario de una época que hasta ayer parecía tan remota en el ambiente como próxima en el tiempo, tienen ya una contrapartida adecuada y semejante en Thomas Mann, Philys Beuttey, el doctor Croning, Werfel, Thomas Wolfe, Pearl Buck o Harvey Allen.

Encaja propiamente Santayana en la nueva tradición literaria, que puede considerarse como continuación de la anterior, ya en proceso de lento agotamiento cuando paseaba su juventud estudiosa por los *halls* de la Universidad de Harvard. Aparece su primera novela, que tardó quince años en escribirse—un período más dilatado que el que ocupó cualquiera de sus importantes aportaciones al mundo de las discusiones filosóficas—, cuando cuenta ya setenta y dos años de vida: un grueso volumen de 720 páginas, comparable a la media do-

cena de obras excepcionales publicadas en rápida sucesión, que llevan a contemplar con esperanza este nuevo renacimiento literario. Pero quizá sea ésta la única comparación posible, si se omiten algunas analogías de estilo narrativo, con *La montaña mágica,* por ejemplo.

Como la ya célebre novela de Thomas Mann, *The Last Puritan* va llenando páginas, que pudieran en sí formar un volumen nada despreciable, sin llegar todavía a lo que pudiera considerarse tema y propósito centrales de la obra. Pero no sólo acaba aquí la analogía: no existe imitación posible ni en esto, ya que con toda seguridad empezó Santayana a escribir la crónica de la vida de *El último puritano* antes que Thomas Mann se pusiese a hacer lo mismo con la biografía de un tuberculoso. Y, sin embargo, necesario es tener en cuenta que hay nexos simbólicos que afianzan y distinguen los rasgos literarios de la nueva época. Los caracteres de las obras salientes de este género asumen con frecuencia el papel interpretativo de representaciones de un estado emocional, de un cierto pesimismo espiritual que los desliga de un ambiente circunscrito para emplazarlos en un vasto panorama de desilusión y frustración.

Para su clasificación, la primera novela de Santayana ofrece dificultades considerables, quizá muy superiores a las que presente el análisis de la obra de cualquier otra figura de relieve. A pesar—y acaso por esto mismo—de que bien claramente dice, en el subtítulo, que es *A Memoir in the Form of a Novel:* un recuerdo en forma de novela. Lo que tal vez haga pensar que ya en su juventud se proponía escribir una novela, para la cual es probable que haya recogido notas y apuntes desde entonces. Descúbrense en ella todos los elementos que hacen posible su clasificación—novela autobiográfica—, a pesar de que el tema central aparezca bastante diluído. Traza el curso de una vida, en el que se tropieza, de una manera u otra, con motivos abundantes de emoción. No excluye

muertes violentas, suicidios ni episodios amorosos—de una palidez, sin embargo, que no deja el autor de advertir, pues claramente recuerda al lector que los desee más apasionados y *reales* que puede hallarlos en abundancia en los puestos de libros—, que se cortan en un instante de fatídica frustración —advertencia profética del ocaso de toda una civilización, porque habla Santayana el lenguaje simbólico de la parábola filosófica—, y acaba en la precipitada acumulación de una profunda tristeza, que es también simbólica.

Acaso vivan los personajes, o alguno de ellos por lo menos, una vida que no acaba de parecer real; una vida que recuerda un poco la espiritualidad y la esencialización de los *Diálogos en el Limbo*. Pero ha sido Santayana el primero, en su dilatada convivencia con estos hijos de su imaginación fecunda, en advertirlo y en no querer evitarlo. Y la explicación de una persistente uniformidad conversacional en los caracteres hállase en sus propias palabras. Cualesquiera que sean sus condiciones de cultura, de ambiente, de posición en la vida imaginativa en las páginas noveladas, son, en último recurso, temas dramatizados, *persuasiones humanas,* esencias filosóficas. Hay en ellas la variedad que ofrecen distintos aspectos ocupacionales, pero también la uniformidad de una misma fuerza espiritual generadora. Son simplemente los instrumentos que dan realidad a un expositivo—no argumentativo—examen filosófico de la época, y, como grata desviación del tema, ofrecen a la vez solaz, regalo y satisfacción al autor.

Cuando se sabía ya que Santayana llevaba cinco años escribiendo una novela, se le preguntó que por qué no la acababa pronto. Había curiosidad, si bien es cierto que muy circunscrita, porque Santayana ha sido siempre el filósofo, desde el día mismo en que se publicó su *The Sense of Beauty,* de un grupo tan reducido como selecto. La contestación es típica, a la vez que reveladora. Puesto que era la suya, dijo, una vida solitaria y retraída, había venido a disfrutar de la vida de so-

ciedad de sus personajes de ficción y no tenía, en consecuencia, prisa alguna por poner fin a este placer.

Como novela, ajústase perfectamente *El último puritano* a la definición de Santayana, filósofo y poeta. *La ficción es poesía*—ha dicho—, *la poesía es inspiración y la inspiración brota del corazón del poeta.* En todos los personajes hállase algo que si no es parte del mismo Santayana, es la esencia de algunas de sus aspiraciones. Oliver Alden, el último puritano, es en gran parte el Santayana que fué profesor de Harvard, que *suicidó* su existencia catedrática y se separó voluntariamente del ambiente puritano de Nueva Inglaterra. El padre de Oliver Alden, que cercenó voluntariamente los lazos de unión material con un mundo moralmente repelente, distrayendo la vida con dilatados viajes remotos en su yate, haciendo cínicas observaciones que parecían revelar un desprecio de cosas que secretamente le halagaban, es el padre de Santayana, que *tres veces dió la vuelta al mundo en los barcos de vela de la época,* lo que más se aproxima al yate de nuestros tiempos.

Y ya en edad más madura, trasplantado al ambiente inglés, vive Santayana una nueva vida de más serenas y maduras reflexiones en las páginas de *El último puritano,* personificado en el rector de Iffley, lugar no distante de Ceton, que da rienda suelta a las emociones filosóficas del enamorado de Oxford.

Acaso, en síntesis, esta novela, que en pocos meses adquirió la categoría de uno de los libros más populares de nuestro tiempo, un *best seller,* como dicen los norteamericanos en sus anuncios de librería, sea el mítico acoplamiento de una serie de episodios, de desarrollo y decadencia, que permiten proyectar sobre el panorama de la civilización las reflexiones filosóficas, expuestas con cautivadora sencillez, de quien es considerado por muchos como uno de los primeros exponentes de nuestra época.

Al escribir la historia de la vida del último puritano, emplea Santayana, por supuesto, una vasta figura literaria, para poner con ella de relieve la destrucción y el acabamiento de una cultura. Está claramente definido su propósito en el prólogo, a manera de diálogo que sostiene con Mario Van de Weyer, primo de Oliver Alden, simbólica representación de una cultura y ambiente mediterráneos, que tantas cosas sugieren a la cálida sensibilidad de Santayana.

«–¿Sabes lo que he estado pensando?–dijo Mario después de una pausa–; que debías escribir la vida de Oliver. Nadie más que tú podría hacerlo.

»–¿La vida de Oliver? ¿Tuvo él acaso una vida para ser escrita con V mayúscula? ¿Y por qué habría de ser yo, de entre todos, quien abandonase la filosofía en mi ancianidad para ponerme a componer historia, aun suponiendo que haya en la historia de Oliver algo digno de ser recogido?

»–No hay acción, pero sí algo cuya descripción pudiera producirte un placer maligno: el puritanismo condenado por sí mismo. Oliver fué *el último puritano.*

»–Temo–contesté con una melancolía sólo a medias disimulada–, temo que habrá siempre puritanos en este mundo enloquecido. El puritanismo es una reacción natural contra la naturaleza.

»–No quiero decir que haya desaparecido el puritanismo en todas partes. Podrá haber siempre gentes que vuelvan a él de nuevo. Pero en Oliver el puritanismo se desarrolló hasta llegar a un lógico acabamiento. Se llegó a convencer, empleando razonamientos puritanos, que era un error ser puritano por más tiempo.

»–Y continuó, sin embargo, siendo un puritano.

»–Exacto. Esa ha sido su tragedia. Se convenció que su deber le conminaba claramente al abandono del puritanismo; pero no pudo.»

Con los argumentos de Santayana llégase inevitablemente

a la conclusión de que, más que cosa alguna, más, incluso, que la religión y la amistad, motivos dominantes de esta novela, *El último puritano* es la crónica de la frustración, el agotamiento y la muerte, casi insensible, pero llena de tristeza, con todo, de una cultura, sin vigor, sin fuerza íntima, sin convicción en los recursos que pudieran permitirle la dilatación de su existencia. Oliver Alden, perdida la fe en la vida, corteja a la muerte, alistándose para prestar servicios en el frente, en la pasada Gran Guerra. Pero la muerte, cuyo favor solicita, le desprecia... para recogerlo inesperada y caprichosamente tres días después de terminadas las hostilidades. Hasta en el suicidio fué Oliver Alden un fracaso. Muere en un vulgar accidente de carretera, cuando ya ni la vida ni la muerte significaban algo.

La preparación de la tragedia es penosa. Por ella desfila una visión panorámica de la vida—o de un sector, cuando menos—de la sociedad norteamericana, en abundantes contrastes, que llevan a desalentadoras y deprimentes reflexiones, con la vida de la sociedad británica. El abuelo de Oliver Alden tropieza violentamente con la muerte, de que es agente uno de los inquilinos de sus importantes propiedades urbanas, que busca aumentar por medio de la opresión. Su hijo mayor, tío de Oliver, es el continuador de la tradición puritana, cuya característica fundamental, en el mundo, es aumentar el caudal heredado, llegando incluso a lamentar la asistencia material—moral no podría prestarla a quien evidentemente se halla fuera del palio de la divina protección cuya expresión dominante está en el éxito—otorgadas a una prima que arrastra una vida miserable en un ambiente de completa indigencia. Cuando su hermano menor, el padre de Oliver, cínico desgajamiento del tronco familiar, le pregunta que con cuánto la había socorrido, con el aire de quien está asaz convencido de que ha cumplido en demasía con sus obligaciones puritanas, contesta:

«—Si mal no recuerdo, le di diez dólares por Navidades, y esto en dos años sucesivos.»

Peter Alden, el padre de Oliver, arrastrado por la fatalidad, priva a un hombre de la vida en las ritualísticas ceremonias de iniciación a una sociedad secreta universitaria. Y, como consecuencia de ello, la suya propia queda deshecha en fragmentos de difícil recomposición, sin paz consigo mismo, sin adaptación al ambiente, entregado a una enfermiza vida de molicie e indolencia, vagando por los sietes mares del globo, disfrutando de una fortuna inmensa, que ni siquiera el despilfarro o la generosidad pueden evitar que continúe multiplicándose, dotada ya de una vida propia que excede el humano propósito.

Pero donde mayor interés ofrece, para nosotros, la primer novela de Santayana es en las frecuentes divagaciones filosóficas, meditaciones de orden místico y metafísico, agudas observaciones como aquella que con elegante suavidad presenta el movimiento espiritual de Nueva Inglaterra a fines del siglo pasado como una imitación quebradiza y superficial del trascendentalismo germano, cuyo argumento se desborda a raudales por boca de Irma, la institutriz germana del joven Oliver. Ralph Waldo Emerson, creador del trascendentalismo puritano yanqui, *es Goethe servido en agua helada.* O las comparaciones religiosas, en las que muy pronto se descubre la sensibilidad y las aficiones del pensador y el poeta a quien llevan a presenciar todos los domingos los servicios y ceremonias de una iglesia unitaria, por temor a que se convirtiese nuevamente al catolicismo.

En el curso de una visita que Oliver y su padre hacen a Caleb Wetherbee, primo de aquél, extraño y extraordinario personaje, fundador de un monasterio benedictino en Nueva Inglaterra, para servir de refugio a unos cuantos espíritus escogidos, convertidos al catolicismo, en espera de que nuevas preocupaciones del alma pongan fin a este terrible materia-

lismo de la vida yanqui, se desarrolla una conversación de la que vale la pena entresacar lo siguiente:

«—... ¿Cómo educáis a mi primo? ¿En el unitarismo?

»—A decir verdad—contestó Peter riendo—, no sé. Dudo que se le inculque religión alguna.

»—Tenemos un banco en la iglesia unitaria; pero vamos poco allí, porque mamá quiere con frecuencia descansar por la mañana; Fräulein y yo, cuando estamos solos, preferimos ir a San Barnabás, porque es más elegante. Hay allí un coro infantil, en vez del cuarteto del otro lugar; pero cree mi madre que el ministro unitario tiene ideas sobre historia que son más sólidas.

»—Por supuesto, por supuesto—masculló Caleb—. Probablemente está en posesión del último punto de vista sobre todos los temas. Ya sabes lo que dijo el rey francés de Massillon: *Si hubiese hablado un poco de religión, habría hablado de todo un poco.*

»—Oliver tiene una institutriz alemana que es una sacerdotisa del culto de Goethe. ¿Cómo lo dice ella? ¿Idealismo realista, clasicismo romántico o individualismo panteísta?

»—Lo llama simplemente filosofía—replicó Oliver, presumiendo que su padre era un poco frívolo y que su papista primo estaba irremediablemente cargado de prejuicios—. Dice que la filosofía sobrepasa siempre sus propios sistemas, y que Goethe sobrepasó todas las filosofías hasta él, pero que no lo hemos superado nosotros todavía, pues su sistema es el resumen de toda nuestra ciencia.

»—No dejes a los alemanes que te engañen—empezó diciendo Caleb, haciendo terribles muecas—. Abusan más del *bluff* en filosofía que jamás lo haya hecho en el *poker* el más astuto jugador yanqui. Sus manipulaciones con la historia son siempre diferentes y son siempre escandalosas. Es siempre el suyo un juego de voluntariosas perspectivas arbitrarias... Son los alemanes buenos maestros, Oliver, porque

poseen el respeto del trabajador hacia sus herramientas... Aprende con ellos a hurgar; aprende a amar tu trabajo; pero salta a menudo del taller del Nibelungo, para que te dé el sol. Las pasiones de esos regañadores aprendices son ridículas y sus últimas conclusiones carecen de valor.

»Goethe por lo menos no fué un profesor, aunque a veces habla como si lo fuese. Era un gran hombre; pudo ser un cantor lírico en un momento y un naturalista primitivo en el siguiente, derramando a borbotones colores prismáticos y piedras volcánicas, cual haría un inocente salvaje. Pero conocía también el mundo; era muy culto y vivió en una sociedad un tanto sencilla, donde regía su iniciativa personal, y pudo llegar a ser el Napoleón de las letras. ¡Pero qué guía diabólica para el alma! Peor que Voltaire, peor que Rousseau, más fundamentalmente inmoral, más insidiosamente disoluto e invertebrado. Dije que conocía el mundo: pero adoraba el mundo —adoraba la naturaleza, y la vida, y la sociedad, y la convención o cualquier otra cosa que llamemos mundo—, lo cual prueba que, en el fondo, *no* conocía el mundo. Fué sorprendido por él; a él vendió su alma, como Fausto, su negro guardián. Estaba convencido que no había otra cosa que hacer; que el vender el alma al mundo era la salvación, y puso la religión en escena como si fuese un *ballet,* para coronar la irreligión y para darle una bendición final con tambores y platillos y ángeles cantando aleluyas. ¿Podía ser una mente más fundamentalmente vulgar? Peor que Walt Whitman acariciándose el peludo pecho en el *Ferry* de Brooklyn y diciendo, ¡Vaya hombre que soy! Goethe, en cambio, después de casarse con la cocinera y recibir el título de nobleza, se mecía en su diván de occidente a oriente y te brindaba, en dorada cajita de rapé, el polvo de la mundana sabiduría y las cenizas de su alma.»

Y de esto, ¡hay en *The Last Puritan* 120 páginas!

Hay momentos en que Caleb Wetherbee es el personaje

más provocador de esta curiosa novela filosófica. A veces, parece ser eso a que ya aludimos, un tema dramatizado, un medio de expresión, la quintaesencia de las emociones estéticas de Santayana. Pero la penetración crítica, a menudo devastadora, queda desvaída en el instante de dar concreción realista a sus propias convicciones, como corresponde, en verdad, a las cosas que sólo son del espíritu. Describe Santayana el monasterio y el torreón, donde están las habitaciones de trabajo de Caleb, absorto en la preparación de una trascendental historia de la humanidad. Y dice: «Parecíale que desde este em»cumbrado lugar podía divisar las rocas y selvas del nuevo »mundo extendiéndose por el nordeste hacia Islandia y No»ruega y las Hébridas tormentosas, como brazos implorantes »tendidos para dar la bienvenida a los hombres del oscuro »norte, de mano ruda y corazón recio; mientras que de la »boca del Mediterráneo, sobre mares más vastos y soleados, »podía ver las pintadas velas de Colón arrastrando hacia el »oeste en pequeño compás toda la herencia de Roma y Bizan»cio, del Islam y de España: la religión civilizada por la sabi»duría y la pasión civilizada por la política. Eran estos mo»mentos de intuición. Pero cuando llegaba el instante de »registrar estos hechos sobre el papel, la abundancia y la po»breza de informes eran por igual desalentadoras. Se ofuscaba »la mente, dolía el cuerpo y había que dejar la tarea para el »día siguiente. *Mañana,* el gran subterfugio americano; y esta »era la palabra que Caleb Wetherbee había escogido como »lema y divisa de su futuro libro y como símbolo de su fe.»

Incidencias en la vida de Oliver Alden, como cuando piensa la profesión a que podría dedicar sus energías, puesto que sus grandes riquezas parecían requerir muy escasas atenciones, ofrecen alguna ocasión a Santayana para hacer reflexiones sobre la política. Es este, sin embargo, un aspecto secundario, pero no importante, de *The Last Puritan.* Ninguno de sus personajes exhibe particulares condiciones o aficiones

políticas. Pero hablan de ello una que otra vez. Como cuando meditan sobre las consecuencias que a una función de gobierno acompañan. «El arte de gobernar es hacer que los intereses »del gobernado sean idénticos a los del que gobierna. Enton»ces, si los gobernados son bastante inteligentes... no hay »por qué temer el asesinato.»

Y en una visita que Oliver hace a Nueva York se encuentra con el senador del Estado de Montana, caracterización certera del ciudadano medio norteamericano con aficiones de estadista. Pronto dejó ver cuál era «el secreto de aquélla, »nada altisonante y anticuada, pero poética, que le distinguía. »Se debía a Homero. Cuando niño, tropezó con la *Ilíada,* »traducida por Bryant; y tanta impresión le produjo que apren»dió el griego para leerla en el original: y la *Ilíada* fué para »él, como para Alejandro el Grande, el *vade-mecum.* Creo »—dijo—que podemos permitirnos pasarlo todo por alto desde »Homero para acá: el intermedio está bien, pero nada significa para nosotros hoy. Homero es la base, tan real para nos»otros en este día como jamás lo haya sido: hombres genuinos en un mundo genuino.»

Hay algo también en *The Last Puritan* que tiende a ser un *saldo de cuentas* con los colegas del profesor de filosofía de la Universidad de Harvard de hace años. No falta tampoco algún remache irónico que engalana la propia personalidad. Oliver, después de los años de instituto y de universidad en Williams, de proezas atléticas y de meditaciones místicas, decide ingresar en Harvard, donde Santayana se encariña con él como consecuencia de un estudio que hizo del amor y el deseo en Platón. A Harvard va también Mario, el primo de Oliver. Mientras preparan el programa para éste, se produce una conversación sobre los profesores, y surge el nombre de Santayana.

«—Por Dios; veo de él todo lo que quiero fuera de clase. »Te llevaré a tomar té en sus habitaciones. Si le consultas

»acerca de las mejores clases de filosofía para ti, y como no »puede muy bien decirte: *Véngase a las mías y deje las de los »demás,* te dirá que la cosa no tiene importancia, porque en »cualquier sistema filosófico te encontrarás con algo impor- »tante—que evitar... Además, me ha advertido categórica- »mente que no aparezca por sus aulas, que sería muy peli- »groso que me volviese más civilizado de lo que ya estoy.»

Imposible, por supuesto, reflejar con algunas citas, caprichosamente seleccionadas, el valor o el interés de un libro de más de 700 páginas. Pero tampoco es necesario. Puede decirse que es un compendio de sus convicciones filosóficas, expuestas, pero no argüídas. Para esto habrá que tender la mirada hacia otra parte, hacia la ya voluminosa obra de Santayana, empezando por *The Sense of Beauty,* escrito cuando aún no había llegado a los treinta años de edad y que continúa siendo una obra *standard* para los estudiantes de estética, y acabando con la serie de *Realms of Being.* Es también un contraste y una comparación, no sólo de doctrinas filosóficas, sino de conceptos religiosos, de emociones estéticas, de actitudes metafísicas. Es a menudo, a pesar del diálogo, un soliloquio que bien a las claras revela las inclinaciones solitarias del filósofo-poeta que ya en su juventud parecía sentir la necesidad de justificar una acusada tendencia a la soledad, con una de sus más delicadas composiciones poéticas:

For some are born to be beatified
By anguish, and by grievous penance done;
And some, to furnish forth the age's pride,
And to be praised of men beneath the sun;
And some are born to stand perplexed aside
From so much sorrow – of whom lam one.

(Hay quien nace para ser beatificado
por la angustia y la penitencia agobiadora;

y quien nace para ser orgullo de la hora
y para ser de los hombres halagado;
y nacen otros para quedarse, aislados,
de tanta tristeza y miseria alejados,
entre quienes a encontrarme he llegado.)

Para miles de norteamericanos, que han dado a *The Last Puritan* un éxito extraordinario de librería, y aun para muchos que llaman a Santayana *su filósofo,* abre este libro, indudablemente, panoramas y perspectivas cuya existencia no sospechaban. Y cuyo descubrimiento no siempre produce gratas sensaciones. Si Santayana es, en realidad, un filósofo norteamericano, razón de más para que el pensamiento yanqui, hasta el día tan árido desde este punto de vista, siéntase orgulloso y aun un poco altanero. La adquisición bien vale la pena. Sin embargo, esos miles de ciudadanos medios que apuran hoy el contenido, es de suponer que con lentitud, de lo que Santayana ha escrito, deben tener, por cierto, escasos y menguados motivos de satisfacción o de gratitud.

Nació Jorge Santayana en Madrid, el 16 de diciembre de 1863. Tenía nueve años cuando fué llevado al corazón de Nueva Inglaterra, a Boston, trasplantado a un ambiente que nunca le resultó grato y del cual se desligó en la primera ocasión.

En una *Breve historia de mis opiniones,* Santayana se pregunta: *¿Cómo llegó un muchacho, nacido en España, de padres españoles, a ser educado en Boston y a escribir en inglés?* Quienes habían de ser sus padres, pasado el tiempo, eran, él funcionario español y ella hija de funcionario español, residentes en las Islas Filipinas. Pero antes de casarse con su padre, su madre contrajo matrimonio, y tuvo tres hijos, con un comerciante de Boston, también residente en las Filipinas. Al enviudar, ella, hija de D. José Borrás, de Reus, cumplió la promesa hecha a su esposo, de llevar los hijos a Boston para ser

educados en el ambiente puritano de Nueva Inglaterra y de la familia de los Sturgis, de nada escaso abolengo.

Cinco años después de haber enviudado, en 1862, la señora Sturgis vino a España, al parecer con el propósito de que su estancia aquí no excedería unos meses. Se encontró, sin embargo, con un hombre que había sido amigo suyo y de su esposo en Manila. Y casó con él. De esta unión nació Jorge Santayana.

Por varios motivos, fué de corta duración el nuevo matrimonio. Acabó en «una separación, amistosa, aunque no fuese »totalmente agradable para cada una de las partes. Mi madre »—cuenta Santayana—regresó con sus hijos Sturgis a vivir en »los Estados Unidos y mi padre y yo nos quedamos en España. »Pronto, sin embargo, llegó esta solución a ser insatisfactoria. »La educación y perspectivas que mi padre, en su modesto »retiro, podía ofrecerme en España distaban mucho de ser »brillantes; y en 1872 decidió llevarme a Boston, donde, des»pués de permanecer allí un frío invierno, me mejó al cuidado »de mi madre y volvió a España».

Así llegó a educarse en Boston y a escribir en inglés un joven español. Pero no sin que antes intentase rebelarse contra un ambiente que ya no debía de satisfacerle plenamente. En 1883, con un año de estudios universitarios y veinte de edad, vino a España con intención de quedarse. En el ensayo autobiográfico citado, que forma parte de dos gruesos volúmenes sobre *Contemporary American Philosophy,* cuenta cómo en vez de escribir en inglés pudo haber escrito en español.

«Entonces, y durante muchas vacaciones siguientes que »pasé en su compañía, hablamos naturalmente de las distin»tas carreras que pudieran abrirse ante mí. Nos hubiera gus»tado a los dos el Ejército español o el servicio diplomático; »pero para el primero tenía ya demasiada edad, y nuestros »medios y nuestras relaciones a duras penas bastaban para el »segundo. Es más, para este tiempo me sentía ya como un

»extraño en España, de manera más pronunciada que en los »Estados Unidos, aunque por motivos más triviales: mis mo- »dales yanquis parecían cosa rara allí y no podía hacerme la »debida justicia con el idioma. Ni sentía siquiera inclinación »hacia la superación de este obstáculo, como pudiera acaso »lograrlo con un pequeño esfuerzo: nada en la vida o litera- »tura españolas de aquella época me atraía de manera par- »ticular. El inglés había llegado a ser mi único instrumento »posible, y deliberadamente me apartaba de todo lo que pu- »diera confundirme en aquel medio. El inglés, y toda la tra- »dición anglosajona en literatura y filosofía, han sido siempre »para mí más bien un medio que una finalidad. Mis afinida- »des naturales estaban en otra parte. Es más, la erudición y la »sabiduría de cualquier clase parecíanme ser un medio, no »un fin. Odié siempre la cátedra. Latín y griego, francés, ita- »liano y alemán, aun cuando puedo leerlos, son idiomas que »jamás aprendí bien. Para mí, parecía una cosa accidental si »las materias que me interesaban llegaban arropadas en la »retórica de una u otra de estas naciones: no estaba yo falto »de cierta retórica temperamental mía propia en la cual pu- »diese refundir lo que yo adoptaba. Creí, al renunciar a todo »lo demás por amor a las letras inglesas, de mí podría decirse »que era culpable de recurrir, bastante inintencionadamente, »a una pequeña estratagema, como si yo me hubiese pro- »puesto decir plausiblemente en inglés tantas cosas tan poco »inglesas como posible fuese.»

El menos inglés de los temperamentos que se valen del idioma inglés como medio de expresión, y menos norteamericano todavía, ha venido a ser considerado como una de las figuras de mayor relieve en el panorama filosófico inglés. Más aún. Los norteamericanos, entre quienes vivió cuarenta años, desde 1872 a 1912, lo han monopolizado para sí, designándolo, siempre que para ello se ofrece ocasión, como el *American philosopher*. Y el hombre que odió *siempre la cátedra*

fué catedrático de Harvard desde 1889 a 1912, cuando una herencia le permitió abandonarla definitivamente y escoger el ambiente y la profesión—para cambiar de medio de expresión, cosa en sí intrascendente, era ya, por supuesto, demasiado tarde—que más le agradase. Cosa extraña, desde 1912 Santayana no volvió a pisar el suelo norteamericano, de lo que no se olvida la crítica que descubre en *The Last Puritan* presentaciones escénicas de la vida yanqui que no resultan nada halagadoras. Es más, ni la misma Inglaterra, cuyas sombras de Oxford tantas evocaciones gratas traen a su fina sensibilidad y a su delicado espíritu, parece haberle satisfecho plenamente. Hace una docena de años que los inviernos los pasa en Roma, donde quizá se sienta más próximo al ambiente cultural mediterráneo, abonado por la tradición de vastos movimientos de civilización y progreso, donde, en último análisis, ha de buscarse el secreto de la filosofía y la esencia misma de la delicada sensibilidad espiritual de Santayana. Pero tal vez sea inútil buscar más de esto. Es su vida la de un recluso, a gusto con su existencia propia, formadora de climas consonantes con el alejamiento voluntario de nuestra vida urbana, atropellada y superficial. Ya lo dice en el prólogo de *The Last Puritan*. Vive en Roma una vida solitaria y, *como el Papa,* jamás hace visitas.

En una de sus obras más justamente celebradas, una joya literaria perfecta, bruñida con delicadeza suprema, *Diálogos en el Limbo,* habla un personaje, el espíritu del *Stranger,* contestando a unas observaciones de Demócrito, quien le dice:

«—Te estaremos agradecidos, aun por tus vicios; tendrás el sabor del mundo vivo, que los dioses gustan inhalar; y en ti vemos el *specimen* de la fauna, curiosa si no bella, que hoy florece.»

A esto, el personaje aludido, que encarna el sentimiento de Santayana, contesta:

«—Temo que aun en esta capacidad no valgo la pena de

una disección. He sido un extraño en todos los lugares que he habitado, y a duras penas habría venido a parar a este Santuario si hubiese sido un hombre de mi época.»

Ya en su juventud, vivida en gran parte en el agitado ambiente de la vida universitaria norteamericana, si algo llamaba en Santayana la atención era su predilección por la soledad. Antes de llegar a ser instructor de filosofía en su *alma mater,* cursó estudios superiores en Berlín y Cambridge, Nueva Inglaterra. Una vez en la cátedra, la tendencia hacia el aislamiento se hizo más pronunciada. Apenas si tenía más relaciones con el mundo exterior que las que le ofrecían la comunicación con los alumnos, los frecuentes paseos de la Universidad a Boston, o los ratos que pasaba contemplando ejercicios y torneos deportivos. Sus dotes pedagógicas son ya legendaria tradición en Harvard, donde jamás pudo sospecharse que un profesor capaz siempre de convertir sus lecciones en piezas de acabada perfección expositiva sintiese una aversión tan honda hacia la profesión por que optó, a falta de otro medio más grato de ganarse la vida.

En Cambridge, Nueva Inglaterra, ha dejado Santayana gratos recuerdos. Su fértil imaginación, sus extraordinarias dotes conversacionalistas, su innata elegancia de *Spanish gentleman,* sus aficiones poéticas y su tendencia hacia el ascetismo, lo convertían en una figura casi romántica en el menos romántico de los ambientes, la cuna del puritanismo yanqui. Entre las señoras de la época se iba formando lo que en buena parte tenía todas las características de un verdadero culto.

Desde 1898, cuando se publicó *The Sense of Beauty,* la obra de Santayana ha sido sencillamente asombrosa, si se tiene en cuenta el género que con preferencia cultiva. Cuando de 1905 a 1913 fueron apareciendo los cinco volúmenes de *The Life of Reason,* su fama y su prestigio, tanto como pensador como estilista, fueron creciendo hasta verse convertido en una de las primeras figuras del mundo de las especulacio-

nes filosóficas de nuestra época. Maestros suyos como William James se apresuraron a reconocer en el discípulo condiciones suficientes para fundar escuela.

Cuando ya se sospechaba que la producción puramente filosófica de Santayana había terminado, dejando paso con su monumental *The Life of Reason* a tomos de ensayos, como *Soliloquies in England,* o a meditaciones místicas y metafísicas, como *Dialogues in Limbo,* sorprendió por segunda vez al mundo intelectual, entrada la década pasada, con *Skepticism and Animal Faith,* introducción a una exposición filosófica madura y profunda: *Realms of Being (Reinados del ser),* que dividió en *The Realm of Essence* y *The Realm of Matter.*

Se ha dado por considerar a Santayana como a un agnóstico un poco dado al materialismo. Nada en su obra ni en su conducta ni en su actitud hacia la vida justifica llegar a semejantes conclusiones. Las definiciones resultan casi siempre insatisfactorias. Pero si la definición es absolutamente indispensable, quizá pudiera situársele, en materia religiosa, que para él tiene una importancia innegable, en una zona que tiene muchos puntos de contacto con el movimiento neocatólico británico. Desde luego, puede sentarse una afirmación categórica. No siente Santayana simpatía alguna por el protestantismo. En sus años de vida académica en Harvard, en un ambiente, como queda dicho, puritano, llamaban bastante la atención los cuadros y estampas religiosas que adornaban sus modestas habitaciones.

En su ensayo autobiográfico *Breve historia de mis opiniones,* dice: «He escuchado muchos sermones unitarios (siendo »llevado a oírlos, no fuese que me inclinase demasiado al ca»tolicismo), y he mostrado interés por ellos siempre que fue»sen racionalistas e informativos, o divertidamente irreligio»sos, como pensaba que a menudo lo eran; pero ni en aque»llos discursos ni en la filosofía de Harvard me era fácil »comprender la combinación protestante de pasión mezclada

»con desobediencia. Me gustaba ver manar el agua de las »fuentes, tanto arquitectónicas como a ras del suelo; pero me »sorprendía ver sacarla en cubos del pozo subjetivo, enfanga»dos, medio vacíos».

Con fuertes lazos que lo ligan al mundo de las civilizaciones mediterráneas, a Grecia y Roma, tenía Santayana que hallar fuertemente repulsivo el ambiente de la Reforma, en que se formaron las sedimentaciones y los estamentos que dan sostén a la cultura y civilización puritano-protestante de los Estados Unidos e Inglaterra. La conformidad ascética, que descubre en la Grecia antigua, *cuya ética deliberada era racional,* pero que nunca llegó por ello a *negar los vagos dioses anteriores y el caos circundante, que quizás al fin volviesen,* no puede armonizarse fácilmente con la presentación de la *barbarie como el único bien, en la ignorancia o el odio de la posible perfección de cosa natural...* Esto, para Santayana, *es un escándalo: un retardado calvinismo que sigue siendo fanático después de dejar de ser cristiano.* En el pensamiento de la mayoría de los filósofos que han sido sus maestros halla Santayana una honda contradicción. Mientras que en las cuestiones del espíritu observaba una inclinación notable hacia la idealización romántica del mal, *en el gobierno y en la industria, hasta en las ciencias naturales, todo tenía que ser un progreso ordenado y mecánico. Así, la ausencia de una religión positiva y de una legislación, como la de los antiguos, que tendía a ser racional y final, distaba mucho de liberar el espíritu para más altos vuelos: todo lo contrario, abría las puertas a la tiranía permeabilizadora del mundo sobre el alma. Y no es motivo de sorpresa: un alma rebelde a su herencia moral es demasiado débil para lograr una definición firme de su vida íntima. Se sentirá perdida y vacía, a menos que invoque los esfuerzos inconexos del mundo contemporáneo, para inundarla y esclavizarla. Tiene que dejar necesariamente que los progresos mecánicos y cívicos la reconcilien con su propia confusión y trivialidad morales.*

El naturalismo o el materialismo de Santayana tiene un origen profundamente religioso, o místico, si se quiere. Hablando de sus inclinaciones, dice: «Me gustaba—en la juven»tud—la lectura y la observación...; pero no he sido nunca un »estudiante diligente de las ciencias o las artes, ni en mo»mento alguno tuve la ambición de ser un sabio. Siempre es»tuve dispuesto a dejar que los problemas cosmológicos y las »cuestiones técnicas se resolviesen por su cuenta o como acor»dasen las personas autorizadas que debían resolverse de mo»mento. Mi placer estaba más bien en la expresión, en la refle»xión, en la ironía; mi espíritu se contentaba con intervenir, »en cualquier mundo en que pudiera parecer que se hallaba, »para desenredar los ecos íntimos morales e intelectuales escu»chados por él en ese mundo. Mi naturalismo o materialismo no »es una opinión académica; no es un vestigio del supuesto ma»terialismo del siglo XIX, cuando todos los filósofos eran idealis»tas; es una convicción cotidiana que llegó a mí, como llegó »a mi padre, de la experiencia y la observación del mundo en »general, y especialmente de mis propios sentimientos y pa»siones. Me parece que quienes no son materialistas no pue»den ser buenos observadores de sí mismos; pueden escuchar »sus propios pensamientos, pero no pueden observar sus pro»pias acciones y sentimientos; porque el sentimiento y la ac»ción son evidentemente accidentes de la materia. Si un De»mócrito, o un Lucrecio, o un Spinoza, o un Darwin trabaja »dentro de los límites de la naturaleza, y esclarece alguna »parte de ese familiar objeto, este hecho es el motivo de mi »adherencia a ellos: ofrecen un sabor de verdad; pero lo que »el sabor de la verdad es, esto lo sé yo perfectamente sin su »ayuda. En consecuencia, no existe para mí oposición entre »el materialismo y la disciplina platónica, y hasta india, del »espíritu. El reconocimiento del mundo material y de las con»diciones de la existencia en él es lo que ilumina al espíritu »con relación al origen de sus zozobras y de los medios de su

»felicidad o redención; y ha sido la felicidad o la redención, »suprema expresión sugerida por la voluntad e imaginación »humanas, lo que ha interesado realmente. Esto únicamen»te es la genuina filosofía: esto únicamente es la vida de la »razón».

Existen otros motivos que aproximan a Santayana a la religión: la contemplación estética, la emoción poética. Si tuviese que optar entre el protestantismo y la religión de su infancia, ya se sabe por cuál optaría, sin que ello supusiese exponer su delicada sensibilidad a violentas contorsiones. En más de una ocasión encontró censurable el abandono en que el protestantismo dejó las leyendas de la Edad Media, como él dice, y sobre todo a la Virgen María, en cuya apreciación como la *flor más delicada de la poesía* está de acuerdo con Heine. Se ha pretendido hallar motivos de contradicción en las emociones espirituales de Santayana, propicias siempre a la composición de frases bellas, con escaso contenido. Así se dijo de él que cree que no hay Dios y que la Virgen María es su madre. Pero esto apenas si merece atención pasajera. Su *Reason in Religion* rebosa casi tanto por el escepticismo como por las emociones que despiertan en él la contemplación de ceremonias y ritos religiosos, que le llevan a despreciar *la inteligencia de los jóvenes avispados y de los carcomidos viejos burlones, que se pavonean señalando las inepcias científicas de la religión—algo que ve la mitad más ciega—, pero quienes dejan inexplorados los hábitos del pensamiento de los cuales surgen esos conceptos, su significado original y su verdadera función.*

No en balde Santayana se considera extraño en todos los climas y en todos los ambientes. Sólo la soledad de su espíritu puede ofrecer cobijo al hombre que dice de sí mismo:

Exile that I am,
Exile not only from the wind-swept moor,
Where Guadarrama lifts his purple crest,
But from the spirit's realm, celestial, sure,
Goal of all hope, and vision of the best.

Acaso nos aproximemos, en una apreciación de Santayana que tiene por necesidad que ser fragmentaria, y tal vez un poco confusa, a la afición que ya desde joven sentía por la poesía y por el arte. *Tengo que confesar*—ha dicho—*que he escrito algunos versos, y que en alguna ocasión pensé en ser arquitecto y aun pintor. Los aspectos decorativos y poéticos del arte y la naturaleza me han fascinado siempre y han sostenido mi atención sobre todas las cosas. Pero en filosofía no reconozco la existencia de una cosa separada llamada estética; y lo que lleva el nombre de filosofía del arte, como la llamada filosofía de la historia, me parece una charlatanería.*—J. M.

Inquisiciones

MIGUEL DE LA PINTA LLORENTE, O. S. A.

INVESTIGACIONES INQUISITORIALES
CONTRA EL
BIBLISTA ESPAÑOL
GASPAR DE GRAJAL

NOTAS INÉDITAS PARA EL ESTUDIO DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

MAYO
1936

A Juan Acevedo, querido amigo y gran espíritu, dedico estos protocolos, donde se refleja la honda tragedia de España, la lucha entre el espíritu y la letra, entre la cultura y la bachillería leguleya, ahogadora de la vida intensa.

LAS referencias que constituyen el presente trabajo forman parte de una documentación de valor imponderable en la historia de la mentalidad española en el siglo XVI. Integran los primeros expedientes inquisitoriales abiertos contra el maestro Gaspar de Grajal (1561-1566) que años más tarde (1572-1578) había de morir en las cárceles inquisitoriales, víctima de las doctrinas acreditadas sin fundamento. El catedrático salmantino Gaspar de Grajal era conocido de muchos únicamente como amigo de Fr. Luis de León, teniendo, sin embargo, una personalidad acusada en el panorama de las letras españolas de nuestro gran Siglo de Oro. Del es-

tudio de la documentación universitaria y de otras referencias documentales conocemos las particularidades de la vida académica del catedrático de Teología positiva de Salamanca. Oyó artes y teología en la Atenas salmantina, y se graduó de bachiller en ambas facultades; más tarde en Sigüenza alcanzó el título de maestro en artes; pasados dos años en Salamanca y ordenado de sacerdote, fué a Lovaina, donde residió dos años hasta trasladarse a París, retornando de allí a Salamanca, pretendiendo hasta ganar la cátedra de sustitución de Biblia.

La documentación que constituye el fondo de este trabajo advierte claramente el ambiente de suspicacias que rodeaban al insigne catedrático, ambiente español en la segunda mitad del siglo XVI, donde se liquidaron trágicamente los anhelos por una reforma en los altos estudios que *languidecieron definitivamente con la muerte del maestro Sánchez de las Brozas*. Esa pasión por injertar en el tronco de la cultura una nueva savia está representada en la Universidad española del Quinientos, principalmente, por los hebraístas Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fr. Luis de León. Los dos últimos pagaron el tributo que siempre han de saldar los espíritus que carecen de instintos rebañiegos; pero el más combatido, quizá, por su hom-

bría de bien, por la condición suave y generosa de su naturaleza, fué el maestro Gaspar de Grajal. Fr. Luis de León le inmortalizó con aquellas palabras: [*Gaspar de Grajal*] *uno de los hombres de más sanas y limpias entrañas que yo he tratado.* (*Doc. inéd.*, X, 326.) Antes del famoso expediente que motivó su encarcelamiento junto con el de sus comprofesores fué traído y llevado el nombre y la ortodoxia del maestro salmantino dos veces, que corresponden a dos sumarios inquisitoriales, que estampamos en estas páginas por su capital importancia en los estudios españoles del *Siglo de Oro*. El primero, que abarca los años de 1561 a 1564. El segundo lo integran protocolos del Santo Oficio del año 1566.

Las primeras referencias se reducen a inquirir el Santo Oficio la calidad de los libros traídos a España por un Melchor Gómez, pariente de Grajal, libros adquiridos por el Arcediano Bustos al librero Estelsio. Las declaraciones de Gabriel y Pedro de Canseco sobre Grajal, a instancias de la Inquisición, manifiestan que existían contra Grajal acusaciones, o se intentaba al menos levantar contra él sospechas fundamentadas en sus viajes de estudio por las Universidades europeas. Nada pudo sacar en limpio el Inquisidor de Valladolid que desdo-

rase la fama de Grajal, pero es indiscutible que se le quería envolver en debates con rábulas y escribanos a base de compra y venta de libros; como también parece innegable la meticulosidad excesiva del Santo Oficio. (Recordemos siempre, para todos los casos, que el exceso de severidad, más que acicate de enmienda, es para ciertos seres de temperamento bravío un estímulo de perdición.) La fiscalización sobre libros introducidos entonces en España es un tema interesante y amplio que no se ha hecho debidamente. Las referencias son múltiples. Claro que es digna de encomio la inquisición y prohibición de libros perjudiciales y nocivos, lo mismo bajo el aspecto ético que bajo el aspecto de la especulación inteligente, pero sí constituye una base de censura el inquirir en el caso de referencia la conducta y el meridiano moral de una personalidad acreditada y solvente en el mismo plano que se hacía con mercaderes, libreros y aventureros modestos de las ideas.

Los protocolos inquisitoriales que se refieren a la información enviada por el maestro Francisco Sancho a los inquisidores vallisoletanos tienen verdadero interés. Celebrándose la fiesta de San Benito en el convento de San Vicente de Salamanca,

se suscitaron, al parecer, después del yantar, pláticas y conversaciones de índole teológica y bíblica. Se hallaron presentes y declaran en la investigación abierta por el Santo Oficio: Fr. Pedro de la Puente, de San Vicente; Fr. Vicente Barrón, dominicano; Fr. Juan de Guzmán, monje de San Vicente; Fray Juan de la Torre, del mismo monasterio; el bachiller Cristóbal de Toro, el licenciado Barrio, el bachiller Simón de Quintana y el inevitable León de Castro. La testificación de Fr. Pedro de la Puente alude a haber sostenido el maestro Grajal *que los santos griegos no avían bien entendido o no bastantemente el sentido literal del Testamento Viejo* y *que el Papa no podía condenar a vno por hereje.* Item, informa el monje benito haber insistido en la última proposición un dominico, compañero del Padre Vicente Barrón, que decían Rojas. La información de Fr. Vicente Barrón es desapasionada y serena. Afirma que la disputa se dirigía especialmente contra Fr. Pedro de la Puente; y declara que si bien es cierto que en la disputa *estuvieron bien encendidos y fuera de todo horden,* el maestro Grajal estuvo moderado y modesto, teniendo todas sus proposiciones tono y sabor verdadero y católico. Al principio de la testificación manifiesta el nombre de su acompañante, que fué *Fr. Agustín de Calzada.*

Las declaraciones de Juan de Guzmán, Juan de la Torre y los restantes coinciden con el sentido expuesto por el Padre Barrón, y en particular Cristóbal de Toro, el licenciado Barrio y Simón de Quintana están contestes en afirmar la ortodoxia y pureza de las doctrinas sustentadas por el maestro de Villalón. Nada hemos de decir de León de Castro. En sus dichos ya se insinúan su soberbia y suficiencia desdeñosas y la manía antihebraizante y antihumanista que le habrían de inmortalizar. Un erudito escritor, el P. Luis Getino, en su *Vida y Procesos del Maestro Fr. Luis de León*, pp. 437-438, hace referencia brevísimamente a esta documentación y arrima el ascua a su sardina... dominicana. Dice el Padre Getino lo siguiente: *Mal lo hubiera pasado Grajal a no haber encontrado amparo en el dominico Fr. Vicente Barrón, que abiertamente se puso de su lado y hasta trató de envolver a los acusadores de Grajal en las redes que a él le tendieron.* No fué ciertamente aquel ilustre dominico *maestro de todos* en frase gentil de Grajal, el que salió únicamente a su defensa. Los demás testificantes coinciden y avalan la bondad doctrinal del catedrático de Biblia. Y aun conociendo y respetando la gravedad y la personalidad del ilustre fraile dominicano, cualquiera que haya herborizado en la documenta-

ción y en la historia de Salamanca en aquellos días ha de convenir que las palabras de un hombre de la representación moral y de los prestigios universitarios como el Comisario de la Inquisición en Salamanca, Francisco Sancho, decidieron aquel negocio suspendido en virtud del auto inquisitorial del 23 de febrero de 1564, celebrado en Valladolid, después de conocida la opinión del decano de Teología del claustro salmantino.

Años más adelante, en 1566, por denuncias y acusaciones, hubo de sincerarse el maestro Gaspar de Grajal ante los Tribunales del Santo Oficio. Se conserva en este expediente la *confesión* del maestro redactada por el notario Francisco Martínez, y se reduce al revuelo que produjo en su cátedra universitaria explicando *quid esset evangelium Joannis*, y que algunos interpretaron, al parecer, torcidamente. Junto con la *confesión* ha llegado a nosotros el autógrafo donde expone su doctrina y sus puntos de vista el catedrático salmantino, basado todo ello en una interpretación fiel e inteligente de las fuentes y textos de la Iglesia. Los testificantes, todos discípulos del preclaro maestro, dan en la información a sus palabras un sentido ortodoxo y católico. La Inquisición española suspendió el pro-

cedimiento, convencida de la debilidad de las acusaciones; no obstante, en estos episodios se adivina la marejada sorda que se preparaba contra el maestro universitario. Todas las proposiciones doctrinales de los sumarios que aquí publicamos tomaron forma y consistencia en el famoso proceso inquisitorial que comienza el año 1572, cuando se publicaba en Lisboa el *Os Lusiadas*, de Camoens, y se reproducían en Salamanca los libros de Vázquez de Menchaca.

Envío.

Querido Juan Acevedo: Fresca y reciente la memoria del P. Francisco de Vitoria († 1546), restaurador de la Teología en España y fundador del Derecho internacional, se inicia en España una fase donde predominan — nada extraño — los *profesionales* de la sensatez y de las mandangas leguleyas que dieron al traste con el Renacimiento, deteniendo las aguas caudalosas del Humanismo español. Los *profesionales* de la sensatez, tan sutiles, como siempre, en el aforo, no se dieron cuenta que se jugaban pasiones de escuela. (Ya lo indicó años antes al inquisidor Yáñez Juan de Vergara.) Con los expedientes del eximio helenista, las trabacuentas

de Nebrija y estos antecedentes inquisitoriales contra el maestro salmantino, se marca en España la lucha entre la renovación y la rutina escolástica. A usted, amigo Acevedo, tan ponderado, tan español, tan enamorado de todo lo finamente intelectual, dedico estos protocolos contra el maestro Gaspar de Grajal, uno de los espíritus más insignes y esclarecidos de nuestro Siglo de Oro. Hombre de espíritu y no de letra. Ya los diferenció el maestro Sánchez de las Brozas: *literam voco illos qui nullan scientiam degustarunt, nullis se optimis disciplinis tradiderunt excolendos, sed grammaticis noemis armati, de constructione verbi vel adverbii horrendas movent tragoedias, et circa literam ipsam digladiantur. Spiritum vero intelligo illos qui non tantum quid verba ipsa sonent, quantum quid habeant mysterii, mentis acie considerant, qui vero docti sunt et sapientes.* (Vid. *Comment. in Andre Alciati. Emblem.* CLXXXV.—*Genevae.* MDCCXVI.)

Primer expediente inquisitorial contra el maestro Gaspar de Grajal.

Capítulos de vna memoria que venía dirigida en vna carta al ilustrísimo y Rmo. Sr. Arçobispo de Seuilla, Inquisidor general, firmada, a lo que pareze, de Caluete de Estrella, la qual está en la letra D, intitulado diligencias e avisos, etc. En la qual están los capítulos siguientes:

Sobre ciertos libros que el maestro Grajal compró en Flandes.

El Arcediano Busto compró el año de cinquenta y seis dos mill e tantos reales de libros a Estelsio, librero de Emberes, y los embió a España con vn Melchior Gómez que solía estar en Emberes. Este murió en Laredo; no e podido saber de dónde es, pero sabrélo de vn Christóual de Orejón, que reside en Anberes. Este Melchior Gómez pagó la mitad de la deuda de los libros de Stelsio; sería bien que se supiese en España qué libros son éstos, y a quién se entregaron, lo qual se podría saber sabiendo de dónde era Melchior Gómez. Melchior Gómez es pariente de vn licenciado Grajal, que también a estado en estas partes, y dízeme este librero que era theólogo, a lo que entendió dél.

(Fol. 2r.)

1.—*Referencias sobre el maestro Grajal en el asunto de los libros.*

(En el margen): Que se escriba a Seuilla; embien la declaración de lo que este testigo dispuso.

Vno de los españoles quel testigo que declaró en Seuilla dize que se juntavan en Lobaina a los negocios que declara, y de quien dize se podría saber lo que allí pasaua, es de vn licenciado Grajal, natural de Villalón. Dize Gabriel de Canseco que en Salamanca rreside al presente vn clérigo que, a su parecer, puede ser de edad de treinta y quatro a treinta y cinco años, que se llama licenciado Grajal; y que le dixo Pedro de Canseco, primo del dicho Gabriel de Canseco, que aquel licenciado Grajal auía estudiado fuera d'España, y que auía traído cantidad de libros, y los auía uendido; y le parece que le dixo que se quería yr fuera d'España.

(Fol. 6r.)

2.—*Información sobre ciertos libros del maestro Grajal. Informan Gabriel de Canseco y Pedro de Canseco.*

(Fols. 7r-8r.)

En la audiencia de la santa Inquisición de Valladolid, cinco días del mes de Avril de mill e quinientos e cinquenta y nueve años, ante el señor Inquisidor el licenciado Guijelmo, juró en forma de derecho vn hombre que vino llamado, e dixo llamarse Gabriel de Canseco, criado del Arzobispo de Seuilla, que rreside en esta Corte, de hedad de veinte y siete años.

Preguntado si tiene algún deudo en Salamanca, y cómo se llama, dixo que vn primo suyo que se dize Pedro de Canseco, Rector en el Colegio de Santa María de la dicha ciudad.

Preguntado si oyó alguna cosa cerca de vn licenciado Grajal, que rreside en Salamanca, y qué es lo que pasó entre este testigo y el dicho Pedro de Canseco, Rector, cerca dello

Dixo quel dicho Pedro de Canseco le dixo este licenciado en el Colegio de Santa María, avía tres meses, poco más, le dixo que dexava ciertos libros, y que holgará de tener alguna comodidad de pode[r]los pasar de Flandes a España; y tratando sobre esto vino a propósito de tratar de vn licenciado Grajal que rreside en aquella vniuersidad de Salamanca, y el dicho Pedro de Canseco dixo a este testigo, a lo que le paresció, que el dicho licenciado avía estado fuera de España; no se acuerda en que parte ni vniversidad; y que al tiempo que vino a traydo cierta librería o librerías, no sabe de que facultad, los quales libros avía vendido en Salamanca, por vna cantidad subida de los dichos libros; y que no se trató la quantidad; y que le paresce que le dixo el dicho su primo quel dicho Grajal se quería bolver fuera de España.

Preguntado si sabe donde posa en Salamanca el dicho Grajal dixo que entre la casa de las Veneras y el colegio del Arzobispo; tornó a dezir que entre la casa de las Veneras y las casas de don Diego de Azevedo; y dize misa en san Pelayo (?).

Preguntado si le dixo el dicho Pedro Canseco, su primo, otra cosa alguna del dicho licenciado Grajal. Dixo que no, e que no sabe de donde es el dicho licenciado Grajal.

(Fol. 7v.)

Audiencia con Pedro de Canseco.

En Valladolid a XX de Abril de mill e quinientos e cinquenta e nuebe años estando el señor licenciado Guigelmo, Inquisidor, en su audiencia de la mañana, pareció presente, siendo llamado, el bachiller Pedro de Canseco, colegial de Santa María, e en Salamanca, del qual el dicho señor Inquisidor rrescibió juramento, so cargo del qual dixo que es de hedad de beynte y siete años, poco más o menos.

Preguntado si sabe o sospecha porque a sido llamado, dixo que no.

Preguntado si conosce al licenciado Grajal, dixo que conosce al licenciado Grajal, y es natural de Villalón.

Preguntado si sabe donde a estudiado, y que libros tiene, dixo que no sabe que libros tiene, y que a estudiado en Salamanca, y después se fué a París, y de París a Bolonia.

Preguntado si sabe que traxiesse algunos libros la postrera vez que bino de Bolonia o de París, dixo que sabe que traxo algunos libros el dicho licenciado Grajal, pero que no sabe en que facultad, ni si eran buenos ni malos; e que antes que fuese a París a estudiar abía vendido muchos libros que tenía de artes y theología, y otras facultades.

Preguntado si sabe que el licenciado Grajal se quiere absentar destos rreynos, dixo que no lo sabe, y que *(fol. 8r)* destas cosas de los libros sabrá dar mejor quenta el licenciado Maldonado, colegial en el colegio de[l] Cardenal desta villa, y esto es lo que sabe, y es la verdad por el juramento que hecho abía. Fuéle leydo, y perseberó en ello. Fuéle encargado el secreto y prometiólo.

(En el margen): Examinóse este licenciado Maldonado y preguntado general y particularmente acerca de lo que es dado por conteste, no supo nada. En 27 de Junio, 1562 años.

1561

3.—*Carta del maestro Francisco Sancho embiando la información hecha sobre una disputa habida en el Monasterio de San Vicente.*

(En la cabeza del documento): Recibida en Valladolid a 2 de Mayo, 1561, ante los señores Inquisidores. Respondida en 5 de Mayo, 1561; que se informe.

Muy magníficos, muy Rdos. señores:

Ayer resçibí vna carta de vuestras mercedes, por la qual e entendido que ciertos despachos que e enbiado en dos vezes con dos cartas mías postreras an ydo a buen recaudo, y las an rrescibido vuestras mercedes, de lo qual me e holgado, porque tenía alguna duda por aver ya muchos días que los avía enbiado; y mandan más en la dicha carta, que enbie la ynformación que se hizo sobre ciertas proposiciones que se dixeron en vna disputa en la fiesta de sant Benito, en el monasterio de san Bicente desta cibdad, después de comer. Con ésta enbio la dicha ynformación para que vuestras mercedes manden lo que fueren seruidos, y yo en todo seruiré, como soy obligado, cuyas muy magníficas y muy reverendas personas salud y vida nuestro Señor Dios conserue y prospere en su sancto seruicio. De Salamanca 28 de Abril de 1561 años. Capellán de vuestras mercedes.—*El Maestro Francisco Sancho.*

(Fol. 3r.)

1561

4.—*Testificaciones sobre el asunto.*

(Fols. 10r-19r.)

Fr. Pedro de la Puente.

En el monesterio de señor san Vicente de la cibdad de Salamanca, veynte e tres días del mes de Março, año del señor de mill e quinientos e sesenta e vn años, el señor maestro Francisco Sancho, catredático e canónigo en Salamanca, Comisario de los señores Ynquisidores del Santo Oficio de Valladolid, tomó e rresçibió juramento del rreverendo maestro fray Pedro de la Puente, rreligioso de la orden de san Benito, conventual e maestro en artes en el collegio de sant Vicent de

la dicha cibdad de Salamanca a Dios e santa María e a las palabras de los santos evangelios, e a la señal de cruz tal como esta +, en que puso su mano derecha, que diría verdad de lo que le fuese preguntado por el dicho señor maestro Francisco Sancho, el qual fizo juramento en forma de derecho.

Fuéle preguntado por el dicho señor maestro Francisco Sancho, Comisario de los dichos señores ynquisidores diga y declare sy estuvo presente el día de sant Benito próximo pasado, que se contaron veynte e vn días deste presente mes de Março, en este monasterio de san Vicente, y en la comida de fiesta que se hizo en el dicho día en la dicha casa, y también después de la comida en conversación e pláticas que pasaron entre las personas que se hallaron presentes.

Dixo ques verdad queste testigo se halló presente en la dicha comida, y en algunas de las dichas práticas en la dicha casa el dicho día de san Benito. Fué más preguntado que diga y declare sy en las dichas práticas, en las quales estuvo presentes, sy oyó algunas palabras erróneas o mal sonantes contra nuestra santa fe católica, o contra lo que tiene la santa Madre Yglesia; que diga y declare qué fueron las tales palabras; quién las dixo, e cómo y de qué manera. Dixo que primeramente oyó este testigo que dixo el maestro Grajales, maestro en santa teología e sustituto en la cátedra de Blibia desta vniuersidad de Salamanca *(fol. 10v)* que dixo que los santos griegos no avían bien entendido o no bastantemente el sentido literal del Testamento Viejo, porque se avían ydo o seguido tras Orígenes; mas que después en otra conversación dixo el dicho maestro Grajales quel Papa *no podía condenar a vno por hereje.*

Iten más dixo este testigo que oyó dezir a vno de la orden de santo Domingo, que le an dicho que se llama fray *(en blanco...)* de Rojas, el qual venía por compañía de fray Vicent Barrón, flaire de la misma orden, que vinieron a la dicha fiesta de san Benito, lo mismo que dixo el dicho maestro Grajales, quel Papa no podía condenar a vno por ereje, e ansí le

paresce a este declarante que esplicó que no pudo condenar a Orígenes por ereje, y esto le parece a este testigo que fué en sentencia cerca desto. E añadió más el dicho frayre Rojas que Orígenes avía sydo anvicioso o arrogante, e que avía creydo mejor Orígenes que no san Epitanio; e dixo otras muchas cosas en alabanza de Orígenes; e diziéndoles este testigo quanto al dicho flayre Rojas que no dixiese aquellas cosas en especial en tienpos tan peligrosos, rrespondió el dicho frayre que ya él sabía qué cosa hera aquello, que heran todo palabras aquello; y este testigo le dixo que le mostraría concilios en questava determinado quel dicho Orígenes hera ereje e después enbiándoselos a mostrar entendió este testigo dél *(fol. 11r)* que sienpre estuvo en su porfía hasta que después le dixeron a este declarante que avían hecho cierta protestación en la yglesia de la dicha casa, avunque dezían que algo avían dicho contra la santa madre Yglesia que lo rrevocaban e lo pedían por testimonio; y también oyó decir a otro monje desta casa, que se llama fray Juan de la Torre, que avía dicho el mismo flayre Rojas que se encomendaría a Orígenes; e que si Dios no se lo rrevelaba que no creería otra cosa; e que se rremite a lo que dixiere en las palabras que le dixo a este testigo el dicho fray Juan...; e que en esto que toca a Orígenes lo mismo, según le parece a este testigo, dixo e sintió el maestro Grajales, avunque no en lo que toca a tenerle por santo ni conpararlo a san Epifanio.

Preguntado si les oyó dezir otras cosas falsas o escandalosas o mal sonantes, dixo que no.

Preguntado más que diga y declare qué personas estavan presentes a lo que tiene dicho, dixo questava el prior de otra casa, que se llama fray Bartolomé de Leyva, e fray Juan de la Torre, e fray Juan de Guzmán, monjes, e collegiares de sant Vicente, e vn criado del dicho Grajales, que se dize Romero, e otros monjes e seglares, de que no se acuerda bien, e questo que tiene dicho le paresce ansy, y es verdad para el juramento

que hizo, e firmólo de nombre y encargósele el secreto.—*El Maestro Francisco Sancho.—Fr. Pedro de la Puente,* maestro. *Iohan de Velasco.*

(Fol. 11v.)

Fr. Vicente Barrón.

En Salamanca 24 de Marzo de 1561 años, ante mí, Francisco Martínez, notario appostólico, paresció presente, el muy reverendo padre presentado frai Bicente Barrón, religioso de la horden de sancto Domingo, del monesterio de Santisteban desta dicha cibdad, antel muy Rdo. señor maestro Francisco Sancho, Comisario del Sancto Officio de la Inquisición de Valladolid, el qual le tomó juramento al dicho padre frai Bicente Varrón, y aviendo jurado en forma de dezir verdad de lo que le fuese preguntado.

Preguntado si se halló presente en el monesterio de sant Bicente desta dicha cibdad en la fiesta de san Benito, que fué el viernes, que se contaron veynte e vno deste dicho mes e año, *e dixo que sí y estubo, y se halló presente en la mayor parte* del sermón, y lo restante de la misa; y en la comida, y después de comer también estuvo vn rrato en el dicho monasterio.

Preguntado si conoce al maestro Grajales substituto de la cátreda de Biblia, y quién era el padre compañero deste declarante, y cómo se llama, dixo que conoce al dicho maestro Grajales, y que el padre que tubo este declarante por compañero aquel día se llama frai Agustín de Calçada, regente en artes en el dicho monesterio de Santisteban. Fué preguntado si sabe de vna disputa e contienda que vuo ese mesmo día de sant Benito en sant Bicente; y si sabe que en la dicha contienda e disputa se dixeron algunas palabras erróneas y mal sonantes, y escandalosas, y quién las dixo, y cómo, y que declare en esto lo que sabe, en lo que es o fuere contra la fee

de la sancta madre Yglesia. Dixo que se halló en la dicha, pero que no oyó cosa que fuese yrrónea ni escandalosa contra la fee; y que la dicha disputa e contienda fué contra frai Pedro de la Puente, frayle benito, maestro destudiantes del colegio del dicho monesterio de san Bicente, y el maestro Grajal y fray Agustín de Calçada, antes que de la vna parte y de la otra, vió e oyó que todos venían en la mesma sentencia, y en la mesma verdad cathólica, avnque en la manera de altercarlo y disputarlo, estuvieron bien encendidos, y fuera de todo horden, y questo sabe porque se halló en ello, ansí en el claustro como después en la capilla mayor.

Fué más preguntado si oyó dezir al maestro Grajales quel Papa no podía condenar a ninguno por erege. Dixo que el que estuvo más moderado y modesto en la disputa fué el dicho maestro Grajales, y que no se acuerda de averle oydo tal palabra, y que si la dixo, que la dixo y declaró en sentido cierto y verdadero y católico, y que sí la dixo, la dixo en sentido verdadero.

Preguntado en qué sentido y cómo la declaró, dixo que el Papa y solo él, o el concilio, podían declarar que vna sentencia y proposición era herética, y que el que la dixese y afirmase sabiendo questava dada por erética por el Papa, podía ser declarado por erege por el mesmo Papa y aun por otros jueces particulares en el fuero exterior, porque en lo que tocava en lo interior no hazían artículo de fee; queste tal se condenava.

Preguntado si oyó dezir otra tal cosa al padre frai Agustín de Calçada, dixo que sí oyó dezir en el dicho sentido, y que vna, dos y tres vezes lo declaró, como está dicho, y que *(fol. 12r)* de la capilla mayor de sant Bicente enbió a dezir al dicho padre frai Pedro de la Puente que no hiziese aquellos misterios ni escándalos, porque los vnos y los otros lo mismo dezían que él, y que todos convenían en la misma verdad y en la misma sentencia, y esta es la verdad para el juramento que tiene fecho. Encargósele el secreto, e firmólo de su non-

bre.—*El Maestro Francisco Sancho.—Fr. Vicente Varrón.*— Por mandado del dicho señor maestro, *Francisco Martínez,* notario appostólico.

Adición de Fr. Vicente Barrón.

Estando en el general donde se lee la Sagrada Escritura, ques dentro de la claustra de la yglesia mayor desta cibdad de Salamanca, a treynta e vn días del mes de Março del dicho año de MDLXI años, el dicho señor Francisco Sancho, Comisario de los dichos señores Inquisidores tomó e rrescibió juramento del dicho Rdo. fray Vicente Varrón, *frayre del dicho monasterio de Santistevan,* a Dios e santa María, e a las palabras de los sanctos evangelios, e a la señal de la cruz tal como ésta +, en que puso su mano derecha, el qual hizo el juramento en forma, e aviéndolo hecho le fué buelto a leer el dicho que tiene dicho, e firmado de su nonbre, el qual dixo que se rrectificava e rretificó en el, e le boluió agora a dezir, *e añadió más que después se le acordó lo siguiente* en más en particular.

Primeramente, en quanto al dicho fray Agustín de Calçada, que le oyó dezir en la dicha disputa, declarando lo que avía dicho que el Papa no podía condenar a ninguno por ereje; que quando el Papa condenava a vno por erege no hazía artículo de fe, que aquél en lo interior fuese ereje ni se condenase, porque podría morir contrito avnque avía certinidad moral que moría ereje o se condenava, e lo declaró poniendo en exenplo en el doctor Caçalla, rrelaxado *(fol. 12v)* diziendo que siendo fee católica que las proposiciones que le condenaron heran eréticas, no hera artículo de fe que se condenava pudiendo morir contrito, dado que era vna certinidad moral que se condenó; y los mismo dixo de Orígenes, del qual afirmó que los herrores que andan en sus obras, o no las dixo, syno que se los ympusieron, o si los dixo, que entonces no estava tan declarado por la Yglesia que aquellos heran errores,

e ansy pudo morir contrito, e que creya que Orígenes estava en el cielo como Epifanio, avnque no lo creyó, en tanto grado, porque en lo de Epifanio lo tenía por cierto, e syn ninguna duda, si está canoniçado.

Yten, dixo más el dicho fray Agustín declarando más aquella sentencia, que como en la canoniçación de los santos avía opiniones de doctores graues, que quando el Papa canoniçava algún santo, no hera artículo de fee que aquel canoniçado esté en el cielo, syno haze certinidad moral questa allá, e negar esto sería cosa graue, e muy temeraria, ansy quando condena a vno por ereje haze artículo de fee que la proposición condenada es herética, pero no haze artículo de fee que aquel condenado se fué al ynfierno, saluo syno viesemos que aquel condenado acabó, y esperó en su pertinacia y eregia y error.

Yten, dixo este declarante que oyó entonces que dixo el maestro Grajal que tenía para sy que Orígenes estava en el cielo *(fol. 13r)*, y en lo que toca a Orígenes se declaró como el dicho fray Agustín, avnque no tan estensamente, porque dixo que avnque Orígenes estuvise dado o condenado por erege, no hera artículo de fee que avía acabado en aquella pertinacia.

Yten más, questando en la capilla mayor del dicho monasterio de sant Bicent oyó este declarante vna porfía entre vnos padres benitos: el vno se llama fray Juan de la Torre y el otro fray Juan de Guzmán, a lo que cree; y entre los dichos maestros Grajales e fray Agustín de Calçada en rrazón quel dicho fray Juan de la Torre dixo, y no se acuerda si lo dixo también el dicho fray Juan de Guzmán que hera rrezia cosa dezir quel Papa no pueda declarar ni condenar a vno por ereje, e a esto rrespondieron el dicho maestro Grajales e fray Agustín que nunca ellos tal avían dicho, como él lo afirmava e rrefería, sino que si lo dixeron fué en el sentido y como lo declararon y espusyeron, según lo rrefiere, y declara este testigo.

Fué preguntado sy en la dicha disputa, si oyó dezir a los dichos maestro[s] Grajal e fray Agustín o algunos dellos o a

otra persona que los dotores e santos griegos no avían entendido bien el Testamento Viejo. Dixo que sy algo cerca desto les oyó dezir fué que los dotores griegos no avían también entendido la Sagrada Escritura como los dotores e santos latinos, y esto es lo que sabe deste negocio para el juramento que hizo e firmólo de su nombre.—*El Maestro Francisco Sancho.—Frai Vicente Varrón.—Iohan de Velasco.*

(Fol. 13v.)

Fr. Juan de Guzmán.

En la cibdad de Salamanca, primero día del mes de Abril del dicho año de MDLXI años, estando en la yglesia de señor san Vicent desta cibdad de Salamanca, el dicho señor maestro Francisco Sancho, Comisario de los señores Ynquisidores de Valladolid mandó parecer ante sy a fray Juan de Guzmán [monje] del dicho monasterio de san Vicente, el qual pareció, y el dicho señor maestro Francisco Sancho tomó e rrecibió dél juramento del dicho fray Juan de Guzmán a Dios e a Santa María, e a las palabras de los santos evangelios e a vna señal de cruz tal como ésta + en que puso su mano derecha, el qual hizo juramento en forma.

Fuéle preguntado por el dicho señor maestro Francisco Sancho diga e declare sy se halló presente el día de San Benito próximo pasado que se contaron veynte e vn días del mes de Março próximo pasado, dentro en el dicho monasterio de san Vicente a la comida del dicho día que se dió en el dicho monasterio; enpero que no se halló al principio de la disputa syno después que se avía començado, e que en la dicha disputa estavan presentes fray Vicente Barrón, frayle dominico de Santistevan, e otro su conpañero, que no le sabe el nombre, y estava el maestro Grajales y fray Pedro de la Puente, maestro de los collegiares de san Vicente e otros monjes e personas muchas.

Preguntado sy oyó que alguno dixiese en la dicha disputa algunas proposiciones erróneas y escandalosas o malsonantes contra nuestra santa fee de la santa madre Yglesia, e declare que fueron las tales proposiciones, e quien las dixo.

Dixo *(fol. 14r)* que lo que oyó allí dezir en la dicha disputa fué que altercaron sobre Orígines [si] era ereje, y que fray Pedro de la Puente dezía questava condenado por ereje por dos o tres concilios que anotó, y todos los otros, que son el *maestro Grajales* y el compañero de fray Bicent; y alegauan el capítulo *sancta Romana*, y dezían *que dado que le dieren condenado por ereje que podía no lo ser*; e yban altercando si el Papa podía condenar a vno por erege, y después que dezían que no, los dichos dos se vinieron a rresolber en que el conpañero de Vicent Barrón rrespondió quel maestro Grajales y él dezían lo mismo que fray Pedro de la Puente syno que no avían querido oyrlos, e el dicho Vicent Barrón declaró que el Papa podía condenar a vno por ereje, mas que se avía de tener por artículo de fe como otros artículos que tenemos, e que a esto los dichos dos no contradixeron, e que oyó algunas vezes al maestro Grajales que dixo: *Oyamos a nuestro maestro fray Vicent Barrón, ques maestro de todos.*

Fuéle más preguntado sy sabe que los dichos maestros Grajales y el compañero de fray Vicente diziéndoles el dicho fray Pedro de la Puente que no dixesen que el Papa no podía condenar a ninguno por ereje, porque hera mal dicho, e contra la fe. Ellos dixeron que no creerían otra cosa sy Dios no se lo rrevelase, o otras palabras semejantes. Dixo que no advertió a tal cosa, ni se acuerda dello.

Fué más preguntado sy oyó que algunos de los susodichos dixiesen que los doctores santos griegos no entendieron bien el Testamento Viejo o alguna cosa semejante desto. Dixo que no se le acuerda nada desto.

Fué más preguntado sy a sydo rrogado o amenazado por alguno, porque dexase de decir la verdad en este caso. Dixo que no, y esta es la verdad por el juramento que tiene fecho,

e firmólo de su nombre, y encomendósele el secreto.—*El Maestro Francisco Sancho.—Fray Joan de Guzmán.—Iohan de Velázquez (sic).*

(Fol. 14v.)

Fr. Juan de la Torre.

Este dicho día en el dicho monasterio de san Vicente el dicho señor maestro Francisco Sancho, tomó e rresçibió juramento de fray Juan de la Torre, monje, en el dicho monesterio de san Vicent de la orden de los benitos, a Dios e a santa María, e a las palabras de los evangelios, e a la señal de cruz tal como esta +, en que puso su mano derecha, que diría la verdad de lo que le fuese preguntado, el qual fizo juramento en forma, y por el dicho señor Inquisidor le fué preguntado lo siguiente

Fuéle preguntado diga y declare sy se halló presente en la comida del día e fiesta de san Benito próxima pasada, en esta casa de san Vicent, y que fué vna disputa que ovo después de la comida de la dicha fiesta.

Dixo queste testigo se halló presente en la dicha comida, e que en acabando de comer este testigo se salió afuera de donde estauan ya: vn verjel, con vn rrescibimiento questá antes del dicho verjel; oyó questavan altercando el maestro León y el maestro Grajales sobre Vatablo e san Basilio haziendo conparación entre ellos; e queste testigo pasó adelante, y después boluió a la claustra, e halló questavan en ella fray Pedro de la Puent[e] y el maestro Grajales, y fray Vicent Barrón y su compañero, e otros muchos monjes y seglares, e oyó este dicho declaran[te] al maestro Grajales que dixo estando en la dicha disputa e contienda *quel Papa no podía condenar a Pedro por ereje,* e que a esto salió el dicho fray Pedro de la Puente, e dixo que no dixiese eso, que hera mal dicho en este tienpo, e que hera menester hablar con mucha rreverencia e rreligión en las cosas del Papa, e rrepitiendo otras vezes el mismo dicho e propusyción el mismo maestro

Grajales dixo el dicho fray Pedro de la Puente que hera mal dicho, e que sy asy se vería en ello, que denunciaría dello *(fol. 15r)* a la Inquisición, y el dicho maestro Grajales rrespondió que no se le dava dos maravedís por él, e que no sabía lo que dezía, e que allí estava parte el padre fray Vicent Barrón, que lo sabía muy bien, y la sazón, y en este medio salió el conpañero de fray Vicent Barrón, e haziendo conparación entre santo Pifanio e Orígenes le dixo fray Pedro de la Puent[e] que no hiziese conparación entre vn santo canonizado e Orígines, questava condenado por ereje y el dicho conpañero de fray Vicent Barrón, que no sabe como se llama. Dixo que no avía tal cosa, que Orígenes estoviese condenado por ereje, e a esto rrespondió el dicho fray Pedro de la Puent[e] quél mostraría en quatro e cinco e seis concilio e epístolas de sumos pontífices de como está condenado por ereje el dicho Orígenes; e después desto este dicho declarante se apartó de la dicha disputa, e andando para su celda encontró al dicho fray Pedro de la Puente, e con vn cuerpo de los concilios, el qual dixo a este declarante que traya señalados los lugares que dezían Orígenes condenado por ereje; y este declarante se los pidió para llevallos al maestro Grajales, e al conpañero de fray Vicent Barrón, con quien avía sydo la disputa de Orígenes, e mostrándoseles los dichos lugares, anbos a dos le dixeron que ya lo sabían, e tornáronse a firmar en lo que antes avían dicho *ques quel Papa no podía condenar a vno por ereje*, y declaráronlo anbos juntos en este sentido, que no podía condenar el Papa a vno por ereje, de tal manera que fuese artículo de fe quel tal ansy condenado fuese de fe ser ereje, e ansy el conpañero del dicho fray Vicent Barrón dixo que supuesto questava condenado Orígenes, que él no lo tenía por condenado e por ereje *(fol. 15v)* al dicho Orígenes; e que si Dios particularmente no se lo rrevelaba, no lo tendría por ereje y condenado, e que se encomendaría a él tanbién como a Santo Pifanio, y entonces le dixo este declarante al dicho frayre conpañero de fray Vicente Barrón, que

por amor de Dios mirase lo que dezía, que san Jerónimo dezía dello no... y del otro que avía muchos días que avía visto en el mismo san Jerónimo que dezía aver herrado mucho Orígenes esplicando aquello *omnia jumenta salvabis, Domine;* e de allí le parece que san Jerónimo denota de ereje a Orígenes, el dicho frayre dominico rrespondió, a lo que le parece, confirmándose a lo que avía dicho de antes, porque lo dixo muchas vezes.

Fué más preguntado sy oyó que alguno de los susodichos dixiese que los dotores santos griegos no avían entendido bien el Testamento Viejo. Dixo que al principio desta consulta pasó esto que le es preguntado, e que oyó quel dicho fray Pedro de la Puente dixo en su evangelio avía sabido mucho más que el dicho maestro Grajales e quantos griegos an scripto después, e ansy le parece que devió de aver dicho el maestro Grajales alguna cosa tal.

Más fué preguntado sy le a rrogado alguno o ynduzido para que diga e declarase algo en este caso. Dixo que no, y esto es la verdad por el juramento que tiene fecho, e firmólo y encomendósele el secreto.—*El Maestro Francisco Sancho.—Frai Juan de la Torre.—Iohan de Velasco.*

(Fol. 16r.)

Cristóbal de Toro.

En la çibdad de Salamanca a doze días del mes de Maio, año del señor de mill e quinientos e sesenta e vn años, el señor licenciado maestro Francisco Sancho, catedrático e canónigo en la çibdad de Salamanca, Comisario de los señores Ynquisidores de Valladolid tomó e rresçibió juramento del bachiller Christóval de Toro, estante en esta vniniversidad de Salamanca, natural de Medina del Canpo, a Dios e a Santa María e a las palabras de los santos evangelios, e a la señal de +, en que puso su mano derecha, el qual fizo el juramento en forma.

Fuéle preguntado por el dicho señor maestro Francisco Sancho, que hedad tiene. Dixo ques de hedad de veynte e quatro años, poco más o menos.

Fuéle preguntado sy conoce al maestro Grajales sustituto de la cátedra de Biblia en esta vniversidad de Salamanca. Dixo que si [le] conoce desde más de dos años a esta parte de visita e trato e comunicación, e a oydo dél liciones de teología.

Fuéle preguntado sy sabe donde es natural el dicho maestro. Dixo que a oydo dezir que es natural su padre de vn lugar que se llama Grajal, cerca de Medina de Ríoseco, a su parecer, y que el dicho su padre a rresydido en la dicha billa de Villalón, e que allí tiene su generación el dicho maestro Grajales.

Preguntado sy sabe quel dicho maestro Grajales sy es onbre linpio de su linaje, dixo que no lo sabe, e que a oydo dezir ques de christianos nuevos.

Preguntado sy sabe a donde a estudiado e rresydido el dicho maestro Grajales, dixo que a oydo dezir al mismo Grajales e a otras personas que oyó aquí, en esta vniversidad, las artes de teología, e después que avía ydo a Lobayna e a París, fuera deste Reyno, e que no le oyó el tienpo que estuvo fuera deste Reyno.

Preguntado sy sabe qué tanto a que vino, dixo que no lo sabe más que como tiene dicho; que abrá más de los dos años que lo conoce.

Preguntado sy sabe o a oydo dezir quel dicho maestro Grajales tenga o aya tenido algunos libros *(fol. 16v)* proybidos o sospechosos, dixo que a oydo dezir quando se publicó el hedicto e catálogo de los libros proybidos que sy bió al dicho señor maestro Francisco Sancho algunos libros de los contenidos en el dicho catálogo.

Preguntado que diga que siente este testigo de la doctrina del dicho maestro Grajales, e si es buena e sana e católica, dixo que le parece que sí es semejante a la que enseñan los

otros preceptores en esta vniversidad, y en esta rreputación le tiene, y esto es la verdad para el juramento que tiene fecho, y encargósele el secreto, e firmólo de [su] nonbre.—*El Maestro Francisco Sancho.—Christóbal de Toro.—Iohan de velasco.*

Lic. Barrio.

Este dicho día, mes e año susosdichos el dicho señor maestro Francisco Sancho tomó e rreçibió juramento del licenciado Barrio, collegial en el collegio de san Bartolomé desta cibdad de Salamanca, a Dios e a santa María, e a las palabras de los santos evangelios, e a la señal de cruz tal como ésta +, en que puso su mano derecha.

Fuéle preguntado que eda[d] tiene este testigo. Dixo que de hedad de treynta años, poco más o menos.

Fuéle preguntado sy conoce al maestro Grajales. Dixo que lo conoce desde catorze años a esta parte, poco más o menos, de vista e fabla, e trato e conversación.

Preguntado si sabe donde es natural el dicho Grajales, dixo que lo tiene e sabe ques tenido por natural de Villalón.

Preguntado si sabe quel dicho maestro Grajales sea linpio de su generación *(fol. 17r)*, dixo ques pública voz y fama que el dicho maestro Grajales no es linpio de su generación él ni sus padres, e que ansy es público e notorio en su tierra del dicho Grajales, e adonde quiera que dél ay noticia.

Preguntado sy sabe a donde a estudiado o rresydido el dicho Grajales, dixo que en esta vniversidad oyó el curso de artes y de theología, la mayor parte del, y después se fué desta vniversidad, y pretendió en estas escuelas avra tres años, poco más o menos.

Preguntado si sabe que el dicho Grajales aya traydo de los Reynos estranjeros o aya tenido algunos libros proibidos e sospechosos, dixo que no sabe que tenga tales libros, enpero sabe que tiene gran libriría, y los libros todos traydos de allá,

porque quando se fué desta vniversidad sabe este testigo que vendió toda su librería en esta vniversidad a don Christóval Vela.

Preguntado qué siente este testigo de la doctrina del dicho Grajales, dixo que hasta agora no tiene ninguna sospecha de su dotrina, e que en esta vniversidad no tiene mala rreputación en su persona e dotrina, y esto es lo que sabe para el juramento que hizo, y firmólo, y enconmendósele el secreto. *El Maestro Francisco Sancho.— El Lic. Barrio.—Iohan de Velázquez (sic).*

Simón de Quintana.

E después el dicho señor maestro Francisco Sancho tomó e rrescibió juramento del bachiller Ximón de Qintana, natural desta cibdad de Salamanca, a Dios e a Santa María e a las pa *(fol. 17v)* labras de los santos evangelios, e a la señal de cruz tal como ésta + en que puso su mano derecha, el qual fiço juramento en forma de derecho.

Fuéle preguntado de que hedad es. Dixo ques de hedad de veynte e cinco años, poco más o menos.

Fuéle preguntado sy conoce al maestro Grajales, catedrático en esta vniversidad de Salamanca. Dixo que lo conoce desde más de diez años a esta parte, de vista, e trato e conversación.

Preguntado sy sabe donde es natural, dixo que dizen que es natural de Villalón.

Preguntado si sabe ques linpio de su generación, dixo que no lo sabe, mas de que a oydo dezir quel dicho maestro Grajales es christiano nuevo.

Preguntado si sabe a donde a estudiado, dixo que sabe e bió que en esta vniversidad estudió artes y teología; e que a oydo dezir al dicho maestro Grajales que a estudiado en París y en Lobayna, e que a su parecer a estado tres años, poco más o menos, por allá, y desto es buen testigo el maestro Mal-

donado, collegial en el collegio de Santa María de Valladolid, porque fueron juntos e conpañeros.

Preguntado sy sabe que traxo de aquellos Reynos libros proybidos o sospechosos, dixo que no lo sabe; enpero sabe que quando vino el hedito de libros proybidos, dixo a este testigo el dicho Grajales que teniendo tantos libros, como tiene, le conprehendió pocos, y los que conprehendió, dixo que los ynbió al señor maestro Sancho; y más sabe este testigo que el dicho Grajales tiene gran librería, e la traxo toda de aquellos Reynos, donde estava.

Preguntado si sabe que su dotrina sea buena e sana y católica, dixo que la tiene por tal, y esto sabe porque le a oydo sus liciones e avtores públicos, y en ellos en parte se a mostrado tener dotrina católica, y esto es lo que sabe para el juramento *(fol. 18r)* que hizo, e firmólo de nombre, y encargósele el secreto, so pena de excomunión.—*El Maestro Francisco Sancho.—El Br. Simón de Quintana.—Iohan de Velasco.*

León de Castro.

Este día juró el maestro León de Castro, maestro en artes y en santa teología, y catedrático de prima de gramática en esta vniversidad de Salamanca, a Dios e santa María, y a las palabras de los evangelios, y a la señal de cruz en forma de derecho.

Fuéle preguntado de que hedad es. [Dixo] que es de cinquenta años, poco más o menos.

Fuéle preguntado si conosce al maestro Grajales. Dixo que si conoce desde cerca de ocho o nueve años, poco más o menos.

Preguntado si sabe [de] donde es natural, dixo que cree que es natural de Villalón.

Preguntado si sabe que el dicho maestro Grajales venga de generación que no sea linpio, dixo que no lo sabe de cierta ciencia, pero que a oydo dezir y es fama que no es linpio en su linaje, sino que es y biene de christianos nuevos.

Preguntado si sabe donde a estudiado, dixo que a estudiado en esta vniversidad artes y teología, y después en Lobayna y en Francia estuvo año e medio, poco más o menos.

Preguntado sy sabe que dicho Grajales aya traydo algunos libros proybidos, muchos dellos que vinieron en el catálogo, los puso el dicho Grajales en casa deste testigo, yendo a su tierra, para queste testigo los diese al señor maestro Francisco Sancho, y si al *(fol. 18v)* gunos obiese enquadernados con los libros vedados que fuesen buenos, se quitasen e quedasen, y los malos se diesen; e ansy este testigo lo hizo, e que sabe que avnque tenía ynduzias para los poder tener en su casa los dió e puso en casa deste testigo para que allí se esperase el mandato de los señores Ynquisidores, y en beniendo el dicho mandato, este testigo los dió para que se quemasen, e se quemaron con otros, y dellos se rresgaron.

Más dixo que le bió vn libro de vn judío que a este testigo no le contentó, y le dixo: *¿para qué diablos queréys este libro?;* y le rrespondió el dicho Grajales: *porque no está vedado e tiene buenas cosas;* e que el dicho libro no se le acuerda que libro hera.

Preguntado quanto que bino a esta vniversidad el dicho Grajales, dixo que abrá tres años, poco más o menos.

Preguntado qué piensa de su doctrina, si es sana e buena, dixo que al principio que vino de los dichos Reynos, disputó con este testigo muchas cosas; y que no halló en él cosa ninguna mala más de que le halló muy literal, y que sobre esto desputó mucho con él, y le dixo que hera aquello de judíos e luteranos; y el dicho Grajales dezía que no; e que cierto le paresció a este testigo que estaba apartado de lo espiritual de la Escriptura Sagrada, e avn este testigo dixo a algunos amigos suyos que se lo dixiesen, que no fuese tan literal, porque por allí herraron los que agora herran, e los judíos; y que después le parecía a este testigo questava alegado a lo bueno, e que *(fol. 19r)* no avía hierro en él, mas de que no hera amigo de muchas alegorías, sino [del] sentido de la letra y del es-

píritu, como lo declaran los doctores graues, y no como lo hazen otros que todo es moralidades, y *no entra*[*n*] nada en la letra, e queste testigo se a hallado en muchos avtos.

Preguntado... del dicho maestro Grajales, [dixo] que nunca a visto ni oydo su *(tachadura)* dél que ofenda, y esto es lo que sabe por el juramento que tiene fecho, y encargósele el secreto, e firmólo de su nombre.—*El Maestro Francisco Sancho. El Maestro León de Castro.—Iohan de Velasco.*

1561

5.—*Declaración del maestro Francisco Sancho.*

Autógrafo.

Haziendo lo que V. ms. mandan en su carta digo que yo conozco al dicho maestro Grajales; como a decano en la facultad de theulugía en esta vnibersidad e presidido, como padrino, en sus principios y livenciamiento; y le e dado las ynsignias de magisterio; y ansí mismo e presidido en coliuetos y rrepetición; y en todos los dichos actos a mostrado su doctrina, y lo que en ella a dicho ser todo bueno y sano; *y la opinión en esta vniversidad tiene también buena, ansí en doctrina como en uida; y el mayor ynconviniente que tiene es lo natural y de su genealogía mayormente* para el officio que tiene de leer y sustituir cátreda de la sagrada Escriptura.—*El Maestro Francisco Sancho.*

1564

6.—*Auto de los señores Inquisidores.*

En Valladolid, a veynte e tres días del mes de Hebrero de mill e quinientos y sesenta y quatro años, visto este pro-

ceso por los señores Inquisidores doctor Riego, el licenciado Diego Gonçález dixeron que se suspenda este negocio hasta que sobrebenga más probança contra lo en el contenido, e lo señalaron.—Ante mí, *Lorenço García.*

(Fol. 19v.)

Segundo expediente inquisitorial contra el maestro Gaspar de Grajal.

1566

1.—*Confesión del maestro Gaspar de Grajal.*

(En la cabeza del documento): Rda. en 25 de Enero de 1567.

Toca a cierta carta que dieron a vn criado del maestro, que está a fo[lio] 22.

(Fol. 20r-20v.)

En la cibdad de Salamanca a postrero día del de Nouiembre deste presente año de 1566 años ante el señor maestro Francisco Sancho, Comisario de la Santa Inquisición de Valladolid, y en las casas de su morada, paresció presente el maestro Grajales, maestro en santa theología por esta vniversidad, e sostituto de la cáthedra de Biblia desta vniversidad, que es la propiedad della del maestro Gallo, obispo de Origuela; *y dixo que en este presente año leyendo el euangelio de sant Joan en su lectura ordinaria,* poco días después de sant Lucas, esplicando el testo del euangelio, tratando *quid esset evangelium Joannis,* dixo *disputándolo que Scriptura Joannis non est pro-*

prie evangelium; y lo *declaró y prouó por largo processo;* y después colligió que algunos auían mal sentido de lo que auía dicho en este propósito; y expecialmente lo colligió por vna carta que dieron a vn criado suyo para que se la diese al dicho maestro Grajales sin firma; y no sabe quien la dió, ni de parte de quien uino, de la qual carta dixo que hazía presentación ante el dicho señor Comisario y la exiuió; y dixo más el dicho maestro que uista esta carta, y que a algunos le parescía nueua doctrina esta, luego otro día dixo en la cáthedra a los oyentes que él no era amigo de introduzir nueuas doctrinas, ni de hablar con palabras nueuas, y que les suplicaua que de allí adelante no usasen de aquella manera de hablar que *Scriptura Joannis non est proprie evagelium,* sino que hablasen como santo Thomás hablaua, pues que los theólogos auíamos de hablar como nuestros mayores, diziendo que *Scriptura Joannis non est pricipaliter evangelium,* porque era razón que siguiésemos la doctrina que todos siguen; y no seguirlo que no contentaua a todos; y para que se entendiese cómo él auía entendido esta proposición, y qué es lo que él auía querido entender por ella, presentó vn pliego de papel scripto de su mano y firmado de su nonbre, a donde dixo explicaua lo que él leyó cerca desta proposición, y cómo la declaró, y la intención y sentido que en ella tuuo; y *que ansí se hallaría, y conforme a esto scripto en muchos* de los cartapacios de sus oyentes, de los que son más ábiles y entienden más expicialmente los religiosos del conuento de sant Hierónimo, y un religioso de la Orden de Santiago; y que ansí entiende lo oyeron y entendieron e sintieron todos sus oyentes, porque le parece que se declaró de manera que no podían dexar de entenderlo ansí; enpero dixo más que si por uentura algunos *(fol. 20v)* oyentes suyos entendieron que el dicho maestro dixo alguna cosa diferente desto que confiesa auer dicho, que quanto en su conciencia se puede acordar no sabe auer dicho otra cosa, ni querido entender otra cosa de lo que en este su pliego confiessa; y dixo que si en esta proposición o en otra pareciese

auer dicho alguna cosa de mal sentido, que se somete a la correctión y satisfacción que los señores del Santo Officio mandasen; y lo mesmo dize quanto a esta dicha proposición, y a la declaración que da en su scripto, si paresciere que ay necesidad de reparar o satisfacer en alguna manera, que él está aparejado de obedecer a la santa madre Yglesia, y a sus ministros; y ansí como hijo obediente de la santa madre Yglesia a querido hazer esta protestación y declaración de lo que a pasado en esta materia, porque su ánimo e uoluntad es de uiuir e morir en la fee cathólica e religión christiana, y leer y enseñar la doctrina que la Yglesia Romana tiene, y esto juró en su ánima ser verdad, e lo firmó de su nombre.—*El Maestro Francisco Sancho.—El Maestro Grajar.—Pasó ante mí, Francisco Martínez.*

1566

2.—*Exposición del maestro Grajal sobre su confesión.*

(Fol. 21r-22v.)

Cum Joa[n]nis Evangelium inciperem interpretari, huius vocis supposita significatione, ut brevius agam, apud theologos strictius sumi asserebam pro ea a[n]nuntiatione quae de redemptione generis humani agit, et ita totum novum Testamentum evangelium nuncupari; et sic suas epistolas evangelium apellare Paulum; et ut reliqua omnia omitant quae praesenti negotio non deserbiunt, titulum divi Joan[a]is qui sic habet sanctum Jesu Christi evangelium, sic explicari, id est, Scriptura quae agit de Redenptione generis humani facta per Christum, ad quam scribendam motus est divus Joannes ab Spiritu Sancto; hoc enim illud Joannem velle tunc temporis asserui,

et in hac significatione optime quidem divum Joannem suae Scripturae hunc titulum proposuisse: hic sic positis, atque aliis quae nunc omitto, ad id ventum est, quo modo in controversiam vertitur, et de quo a quibusdam male sensisse judicor. Sic enim meum post hunc sermonem suum exorsus, at nos jam altius de hac re agamus, et inquiramus quid proprie sit evangelium, ut hic intelligamus, an Joan[n] es proprie suam Scripturam apellaverit evangelium; nam Paulus ad Romanos scribens sic ait: non erubesco evangelium; et quasi rationem reddat, inquit, Christus enin est in salutem omni credenti, id est, vis est et facultas sive potentia (hoc enim nomine virtutis intellexit) quae credenti saluti adfert, at subsumebam, Scriptura Joannis aut quaecunque alia Scriptura non talis vis est aut facultas quae credenti adferat salutem, non quomodo Scriptura Joan[nis] evagelium est concludebam, et hoc est de quo aliqui videantur dubitare et me acussare quod Scripturam Joan[n]is non esse evangelium concluserim, at sic concludendum esse sillogismorum regulae poscebant et mayor D. Pauli est minorem: si quis neget, incidet, mea sententia, in errorem pelagianorum; conclusio, igitur, cum ex veris premisis sequatur vera sit necesse est. Sed dicet aliquis quid, quomodo, asserendum est Joannis Scripturam nom esse evangelium, at ipse evangelium appellat *ecclesia omnis;* omnis quoque sancti evangelium nominant, et hanc scripturam *(fol. 21v)* tanquam canonicam et supremam habentem authoritatem venerantur ac suscipiunt, atque ita quidem et ipse fateor, et certe, si quis de me contrarium suspicaretur et mihi et auditoribus maximam intulisset injuriam: mihi quidem, quia putaret me dubitare de ea re de qua nunquam in Ecclesia fuit dubitatum; auditoribus etiam, quia talia audientes, cum christiani et religiosi essent, non sunt offensi, verum et hoc a nobis jam antea fuerat statutum: eam autoritatem habere scripturam hanc quia canonice scripturam habent non cum de re autore libri agerem in principio Joannem esse aserui; et ab Spiritu Sancto motum ad scribendum affirmari; et, scilicet, multi co-

natti fuerunt evagelia conscribere *ut autor erat Lucas;* verum ex omnibus quator suscepisse Ecclesiam quae supremam habet autoritatem, in explicatione tituli ab Spiritu Sancto motum Joannem ad scribendum affirmari potui ne ego hanc in quam suspicionem clarius a meis dictis amovere prorsus ignoro, nihil unquam clarius dixi, unde nequeo satis mirari quis tan sinistre de meis dictis judicaverit, aut quis mea dicta sic calumniari potuerit, et ea in dubium revocare quae nullam patiebantur dubitationem; *at dicet adversarius, conclusisti non esse evangelium: fateor; sed non dixi non esse appellandum evangelium, cun divus Joannes sic apellet,* at non conclusi non sacram esse scripturam omnem habentem authoritatem, sed non esse evangelium cum de evangelio meus esset sermo, de quo Paulus loquebatur se non *erubescere* evangelium; hoc enin erat de quo altius a nobis inquirendum proposueram: non an Joannes suam scripturam evangelium apellaret, quod in titulo manifeste et optima ratione sic apellasse iam ostenderamus, sed hoc est quod querebamus, an Scriptura Joannis proprie esset evangelium, et ita conclusionis illius sensus hic erat: Scriptura Joannis non est evangelium; scilicet, proprie loquendum de evangelio loquebatur.

(Fol. 22r.)

Sed dicet aliquis, at hoc offendit quod dicas scripturam Joannis non esse proprie evangelium, nam cum dicat Joannes sanctum Jesu Christi evangelium, non est asserendum non proprie fuisse loqu[u]tum; primum cum de re constet an proprie vel non fuerit loqu[u]tus, non ad fiden pertinet, sed ad logicam pertinere me docuere doctores aliqui; tum nam notisimum est non semper proprie scripturam loqui, sed omnibus uti loqu[u]tionum, tropis; tum et sancti audent affirmare seppius scripturam abuti vocabulis, unde nihil esset periculi hoc de aliquo loco assere. Sed ad rem deveniamus et videamus an Scriptura aliqua sit propie evangelium, et omittamus omnia alia argumenta quae fecimus, quae hoc, mea

sentencia, probabant, nam non hoc agimus ut verum esse ostendamus quod diximus, sed ut dictum nostrum ab omni calumnia vindicemus, et prius constituamus discrimen illud quod Jeremias constituit inter vetus Testamentum et Novum, veterem legem et novam atque evangelium; quod scriptum erat in tabulis exterioribus; hoc autem in cordibus hominum sculpendum, non atramento sed spiritu Dei vivi, ut docet Paulus, hoc quomodo quod Christus in cordibus suorum indidit, hoc proprie evangelium et novam legem esse dicimus; quid autem hoc sit, in elegante opere De spiritu y littera Augustinus explicat, in quo exprofeso hoc agit; interdum dicit esse charitatem quae difussa est in cordibus nostris per Spiritum Sanctum, qui datus est nobis, et ita divus Antonius suos hortabatur ut ad legem confugerent crucifixi, ut author est Athanasius, charitatem ipsam legem crucifixi apellans, ut explicat Ossius; interdum ipsam gratiam Spiritus Sancti praesentiam, et ita in concilio Colonensi, fol. 242, gratiam est proprie nova lex, novum Testamentum et Evangelium; fol. 245, lex evangelica proprie est viva illa charitas diffusa in cordibus nostris; in tractatu de justificatione, post multa, concludit, unde Evangelium proprie non est illa scriptura mortua quam memoriae causa apostoli relinquerunt; Petrus de Soto in scholis, f. 22: scriptura non proprie lex nova dicenda est; et fol. 23, et quanquam haec nova lex et Testamentum proprie nulla est exterior aut praedicatio aut scriptura, opus tum est et praedicatione et scriptura; Soto, De justitia et jure, lib. 2, q. 7, art. 1°, lex evangelica per accidens est scripta; et Ossius, f. 169, non est de essentia evangeli aliqua scriptura; divus Chrisostomus in praefatione super Matheum *vitio nostro* tribuit quod scripturae traderentur nobis, nam si mundam reperisset in nobis conscientiam, sicut libri atramento, ita spiritus scriberentur corda nostra; sed hiis accedat divus Thomas, ut ultimam inponamus manum, in 3ª p.ª, q. 42, art. 4 ad 2um *(fol. 22v)*: doctrina Christi quae est lex spiritus vitae scribi debuit non atramento sed spiritus Dei vivi, non in ta-

bulis cordis carnalibus. Idem, in 1ª p.ª, q. 104, art. 1º, dicit quod principaliter lex nova est ipsa gratia Spiritus Sancti, et quod Paulus fidei gratiam legem apellat ad Romanos, et ex Augustino quod lex fidei scripta est in cordibus fidelium; et art. 2º ad 3um legem novam et verterem unus dedit Deus, sed aliter et aliter; nam legem veterem dedit scriptam in tabulis lapideis; legem autem novam in tabulis cordis; proinde sicut Augustinus dicit litteram istam ex littera hominis scriptam, et ministrationem damnationis apostolus apellat; hanc autem novi Testamenti legem ministrationem spiritus et ministrationem justitiae dicit, ex quibus omnibus facile quisquam intelliget quid proprie apellemus evangelium, et quomodo proprie differat evangelium a veteri lege, unde cum concludimus, ergo Scriptura divi Joannis non est evangelium proprie; quid per ista verba intelligeremus, nullus fuit qui non intellexerit; sed dices, ad hoc, quid ergo est haec scriptura? Divus Thomas, q. 106, jam allegata, dispositionem ad gratiam et charitatem ut dicerem scripturam esse, quia enim fides ex auditu est, disponimus ad fidem et alia Dei dona consequendam per predicationem evangeli; et etiam per scripturam evangeli; et ita scriptura dispositio est ad evangelium, et scriptura evangeli est scriptura Joannis, et sic loquendo, de evangelio ipsa scriptura proprie non est evangelium *sed ad evangelium dispositio pertinens sive scriptura evangeli;* atque ita quidem optime apellavit Joannes suam scripturam evangelium, et eum sequentes christiani omnes, quoniam proxima quaedam est dispositio ut evangelium et lex nova nostris induatur cordibus, quod equidem non novum est, et inauditum inter scriptores, sicut multis exemplis ostendere possemus. Sed adhuc dicet aliquis novus est hic modus loquendi, quod scriptura Joannis non sit proprie evangelium, at non ego sum qui primus hunc loquendi modum introduxi: sic loquitur concilium coloniense; sic Petrus a Soto; Divus Thomas principaliter dicit tum cum de re constat, nova vox non est damnanda, non tanquam novam vocem haeretici damnabant

omonsion, et tanquam novam et inauditam vocem Theodoretus repellebat hypostaticam unionem, quoniam primus introduxerat Cyrillus, at re satis cognita haec nova vox tunc temporis in Ecclesia est recepta, et ab omnibus probata: haec sunt quae de hac re intellexi.—*El Maestro Grajal.*

1566

3.—*Carta de la que el maestro Gaspar de Grajal, hace referencias en su declaración.*

Muy magnífico señor:

En la cibdad de Salamanca, postrero del mes de Nouiembre deste presente año de 1566, ante el muy magnífico e muy Rdo. señor maestro Francisco Sancho, Comisario del Santo Officio de la Inquisición e de mí, Francisco Martínez, notario appostolico, pareció el maestro Grajales, e presentó esta carta en declaración de la que dize en su confesión:

Desde aquí, autógrafo de Grajal.

Por ésta vera Vm. el deseo de quien ésta escribe de seruir a Vm. tiene; algunas gentes me dixeron que V. m. auía enseñado que la Scriptura de Juan no se llamaba propriamente euangelio: yo porfíe que V. m. arguía por parte contraria; y que vendría a decir la verdad como suele, y a enseñar la doctrina cathólica que dice *sacrosantum Christi evangelium secundum Joannem*, porque quien repugna a la scriptura sagrada, o dice que habla inpropiamente, *incurrebat in haeresim*, como V. m. sienpre enseñó; dícenme que después se resoluió V. m. en ello; después he oydo que murmuran gentes dello, y que se hablara más.

Suplico a V. m. como seruidor suyo que soy, que diga la doctrina de Sant[o] Tomás como él la dice, que aun no hallará doctor antiguo que se atreba a decir tan expresamente lo que dice Santo Tomás, aunque él cita a sant Augustín; mas diga V. m. lo que dixo santo Tomás, y por aquellas mismas palabras que *lex nova principaliter est ipsa gratia Spiritus Sancti;* y aunque esto dice santo Tomás, nunca dice que evangelio sea *gratia Spiritus Sancti, nec principaliter nec secundario;* y ansí suplico a V. m. lo mire bien, y pues santo Tomás no niega que *lex nova proprie* se llama el *evangelium,* ni ay en santo Tomás que la scriptura de san Joan sea *improprie evangelium,* ni *secundario,* ni *dispositio ad evangelium;* por tanto cállese V. m., y si tiene aûthores antiguos, búsquelos, y no se confíe en un moderno o dos, que no andan los tienpos de esa manera, ni se fíe en argumentos, ni en raçones, para las quales ay respuesta, sino mire si tiene authoridades de antiguos santos que así affirmen esta proposición, *scriptura Joannis non est proprie evangelium;* y en verdad que aunque uno o dos lo affirmasen, no me atrebería a decirlo. Esta servirá de que V. m. esté más apercibido si alguno hablare en ello, sacando si nosotros no lo hemos bien entendido, y a disputado por parte contraria, y en las lecciones que uiene se a de resoluer en la verdad que lo que Spíritu Sancto nonbró está nonbrado muy propiamente y sanctamente; y busque V. m. donde se alle por la *gratia Spiritus Sancti;* que lo diga alguno no es lo mismo decir que *lex nova* es la gracia del Spíritu Sancto *principaliter,* y que el evangelio es la gracia, porque Sancto Tomás, que dice que *lex nova significat evangelium secundario,* distingue el evangelio a *lege nova in quantum lex nova significat gratiam Spiritus Sancti.* Para lo que V. m. mandare. Su seruidor.

(Fol. 23r.)

4.—*Testificaciones sobre la proposición si Scriptura Joannis non erat proprie Evangelium.*

(Fols. 23v-26v.)

Diego Barroso.

En la cibdad de Salamanca a catorze días del mes de Dizienbre deste presente año de mill e quinientos e sesenta e seys años el muy magnífico señor el maestro Francisco Sancho para ynformarse de lo que contenido mandó llamar e parecer ante sí a los testigos infrascriptos, los quales este dicho día juraron e depusieron sus dichos, según le fué preguntado en la manera que sigue.

E después de lo susodicho ante el muy magnífico e muy reuerendo señor el maestro Francisco Sancho, e por su mandado, paresció presente *Diego Barroso, clérigo presbítero, cappellán de la capilla de las escuelas,* estudiante théologo del qual se recibió juramento en forma devida de derecho, e auiendo jurado fuéle preguntado de qué liciones oye, e de quien las oye. Dixo que oye la leción de prima que lee al presente el maestro Mancio, y la de scriptura que lee el maestro Grajal, y la de bísperas que lee el maestro Guevara, e otra del maestro Spinar.

Fuéle preguntado qué lectura lee el maestro Grajal y si la [a] oydo desde el primero del año.

Dixo que lee el evangelio de san Joan, y que le a oydo desde el primero del año, y si a faltado, que a sido muy poco. Preguntado si en la dicha lición a oydo del maestro Grajal alguna cosa que sea contra nuestra sancta madre Yglesia, e mal sonante, o contra la sancta fee cathólica, o scandalosa, dixo que lo que sabe en esto es que pocos días después de sant Lucas, tratando el dicho maestro Grajales *quid esset evangelium*

Joannis, parece que dixo que *scriptura Joannis non est proprie vel precipue evangelium;* y más se acuerda que después el dicho maestro Grajales en otra lición dixo que algunos entendía se avían scandalizado de aquello; y que se holgaua que ouiese tan buenos christianos; y dixo que su intención no fué dezir cosa contra la fee, ni lo que tenía la sancta madre Yglesia, sino *que ille contextus litteralis non erat tan proprie evangelium quam gratia et fides Christi indita cordibus fidelium.*

Fuéle preguntado si tiene scripto cerca desto lo que dixo el maestro Grajales. Dixo que no se acuerda, y que si algo scriuió, no se acuerda porque palabras.

Fuéle preguntado si sintió o de las palabras del dicho maestro coligió lo que el dicho Grajales dixo cerca desto, que el Evangelio de san Joan no fuese canónico, o de auctoridad de scriptura sagrada y de reuelación de Spíritu Sancto y otra falta que tuviere.

Dixo *(fol. 24r)* que no oyó dezir tales palabras, ni lo coligió de las que dixo.

Fuéle preguntado si sabe o entendió de lo que dixo el maestro Grajales en esta materia que sintieron mal algunos, o vuo algún scándalo cerca dello. Dixo que cerca desto no sabe más de lo que el mesmo Grajal les refirió después en la segunda uez, quando trató de aquello que parecía scandaloso, como atrás tiene dicho, y que de otros studiantes no lo sintió ni coligió sino que le parece que algunos se lo decían al mismo maestro Grajales, como el mesmo lo refirió en aquella segunda leción que habló en ello.

Fuéle preguntado que diga lo que a su parecer quiso dezir el maestro Grajales en esta dicha materia.

Dixo que este testigo entendía y entendió que quiso dezir que *gratia et fides et doctrina Christi et apostolorum servata in cordibus fidelium erat primario evangelium; et scriptura Joannis qua ista fideliter retinebatur et conservabatur atque tradebatur erat secundario evangelium.*

Preguntado si sabe que el dicho maestro Grajales en sus

liciones lee dotrina sana e cathólica; o si a entendido dél otra cosa y de sus liciones, dixo que no le parece a este testigo que el dicho maestro Grajales en quanto a leydo y este testigo le a oydo a dicho otra cosa sino de buen christiano, y que por tal lo tiene.

Fuéle preguntado por las generales, y si es pariente del dicho maestro Grajales, o le toca alguna cosa por donde dexe de dezir uerdad. Dixo que es de hedad de cinquenta años, poco más o menos, e que no es pariente del dicho maestro Grajales, ni le toca nada por donde dexe de dezir verdad; y que Dios ayude a la verdad e justicia, e que lo que tiene dicho es la verdad; y no sabe otra cosa para el juramento que tiene hecho, debaxo del qual dicho juramento se le encargó el secreto.

Fuéle leydo su dicho, e después de averle bien oydo, dixo que se afirma en lo que dicho tiene e rratifica, e firmólo de su nombre.—*El Maestro Francisco Sancho.—Diego Barroso.—Francisco Martínez, notario.*

Pedro Carreto.

Este dicho día, catorze del mes de Dizienbre, ante el dicho señor maestro e por su mandado paresció presente *Pedro Carreto, studiante theólogo en esta vniversidad de* Salamanca, natural de Badajoz, del qual se rrescibió juramento en forma devida de derecho, e aviendo jurado fuéle preguntado si oyó y a oydo la lición de Sagrada Scriptura que lee el maestro Grajal, y que tanto tienpo a que le oye, e dixo que la a oydo el año pasado, y éste.

Fuéle preguntado qué es lo que lee ogaño. Dixo *(fol. 24v)* que este año desde san Lucas les lee el evangelio de san Joan; y que este testigo le a oydo continuamente desde san Lucas acá.

Fuéle preguntado si en las dichas leciones a oydo al dicho maestro Grajal alguna cosa mal sonante o sospechosa contra nuestra santa fee cathólica. Dixo que no a [o]ydo ninguna cosa; mas de que lo que sabe en esto es que tratando el dicho

maestro Grajales, *quid esset evangelium Joannis*, dixo que la *scriptura non erat evangelium* sino *lex scripta in cordibus fidelium;* y que otro día después siguiente traxo vnos libros a la cáthedra, el vno dellos era vn concilio, y el otro fray Pedro de Soto, y en ellos leyó lo que avía dicho, y que dixo: *señores, esto dixe después de aver leydo en los dichos libros; vuesas mercedes tomen lo que quisieren;* y hizo juramento de que no era su intención de innovar cosa ninguna contra nuestra sancta fee.

Fuéle preguntado si sabe o entendió que algunos de los que estavan en el general sintieron mal, o se escandalizaron de lo que dixo el maestro Grajales quando lo refiría en la cáthedra, como tiene dicho.

Fuéle preguntado si en la dicha lición, y de las palabras del dicho maestro Grajales conosció o sintió, y coligió que el dicho maestro Grajales quisiese dar a entender que el euangelio de sant Joan y la scriptura dél no fuese libro canónico y de auctoridad, y reuelación del Spíritu Sancto. Dixo que no entendió tal cosa, ni la coligió de sus palabras, ni sabe que otros la entendiesen ni colligiesen.

Fuéle preguntado si el dicho maestro Grajales lee en sus liciones doctrina sana e cathólica, e que sea buen christiano.

Dixo que este testigo siempre que le a oydo a sido muy sana e cathólica doctrina, y que le tiene por buen christiano.

Fuéle preguntado por las [preguntas] generales. Dixo que es de hedad de treynta años, poco más o menos; e que no es pariente del dicho maestro Grajal, ni le toca cosa por donde dexe de dezir la verdad; e firmólo de su nonbre, y encargósele el secreto debaxo del dicho juramento y prometiólo. Fuéle leydo su dicho después de estar bien atento, e auiéndolo bien entendido, dixo que en ello se afirma e rratifica, e firmólo.—*El Maestro Francisco Sancho.—Pedro Carreto.—Francisco Martínez, notario.*

Alonso Estevan.

Este día, mes e año susodicho ante el dicho señor maestro, e por su mandado, paresció presente *Alonso Estevan, natural de la Zauchal, del priorato de san Marcos de León,* del qual se recibió juramento en forma devida de derecho; e aviendo jurado fuéle preguntado si oye leción *(fol. 25r)* de Sagrada Scriptura del maestro Grajales, e que tanto tienpo a que le oye. Dixo que a que le oye al dicho maestro Grajales más de vn año y que le a oydo desde san Lucas a esta parte sin faltar lición ninguna.

Fuéle preguntado que lición les lee, y qué materia. Dixo que desde san Lucas acá les lee el euangelio de san Joan.

Fuéle preguntado si en las dichas liciones que le a oydo a oydo alguna cosa mal sonante o sospechosa contra nuestra sancta fee cathólica. Dixo que este testigo no le a oydo cosa ninguna más de que un día dixo en la leción que *evangelium Joannis non erat proprie evangelium,* para lo qual traxo raçón para prouar que no era *proprie evangelium,* de la qual raçón no se acuerda al presente; y que después otro día siguiente en su lición traxo vn concilio, no se aquerda qué concilio era; y vn doctor fulano Soto que parecían dezir lo que él dezía, y que él no enseñaua lo que tenía dicho por doctrina nueba, porque su yntento no era enseñar novedades, *que siguiese cada vno lo que quisiese;* y que el dicho maestro Grajales hizo vna manera de juramento grande en confirmación de que no era su intención tratar nouedades; y que en esto insistió mucho, por espacio de más de media hora.

Fuéle preguntado si sabe o coligió que el dicho maestro Grajales quisiese dezir que el evangelio y escriptura de san Joan no fuese y sea libro canónico e de auctoridad y reuelación del Spíritu Sancto; y dixo que no entendió ni colligió tal cosa, antes se declaró el dicho maestro Grajales, y dixo que era scriptura canónica y authéntica, y que este testigo entendió

que en todo lo que dixo entonces no quiso dezir sino lo que es cathólico y no novedad alguna.

Fuéle preguntado si entendió que algunos se escandalizasen de lo que el dicho maestro Grajales avía dicho. Dixo que este testigo no entendió ni supo que algunos se escandalizasen de lo que dixo la primera uez, enpero por lo que dixo el maestro Grajales en la 2.ª uez, colligió este declarante que alguno se avía scandalizado de lo quél avía dicho, pues tornava a repetir aquello, y aver traydo los autores quél traxo para confirmación de lo que auía dicho.

Fuéle preguntado si lo que el dicho maestro Grajales lee es doctrina sana e católica, y que él sea buen christiano. Dixo que sienpre le a oydo doctrina sana e muy católica, e que le tiene por buen cristiano.

Fué preguntado por las preguntas [generales]. Dixo que es de hedad de veynte e tres años, poco más o menos, y que no es pariente del maestro Grajales, ni le toca cosa por donde dexe de dezir verdad, e questa es la verdad para el juramento que hizo, e firmólo. Encargósele el secreto, el qual le prometió debaxo del dicho juramento; e leyéndole el dicho, dixo después de lo aver bien entendido que en ello se afirma e rratifica.—*El Maestro Francisco Sancho.—Alonso Esteban.—Francisco Martínez.*

(Fol. 25v.)

Antonio Fernández de Salazar.

Este dicho día, mes y año susodicho, antel dicho señor maestro e por su mandado paresció presente Antonio *Fernández de Salazar*, studiante theólogo en esta vniversidad de Salamanca, del qual se recibió juramento en forma de derecho. Aviendo jurado fuéle preguntado si conoce al maestro Grajales, y si le oye sus liciones; y qué tanto tienpo a que le oye. Dixo que conoce al dicho maestro Grajales, y que le a oydo

desde san Lucas a esta parte, y que lee el evangelio de sant Joan.

Fuéle preguntado si a oydo en las liciones algunas cosas contra nuestra sancta fee, o scandalosas y sospechosas e mal sonantes. *Dixo que lo que en esto sabe* es que pocos días después de san Lucas trató largamente *quid esse evangelium;* y dixo con autoridades de Alciato y Erasmo, confirmadas con Tulio, *premium quod conceditur laeta nuntiantibus;* y traxo desto vna auctoridad de las epístodas de Tulio *ad Atticum, epistolis tuis quae reddam evangelia nescio;* y dixo que más propriamente *evangelium* significa la buena nueva; y que ansí por excelencia la predicación de JesuChristo, y de sus apóstoles, y la scriptura de los quatro evangelistas se dezía evangelio, porque traya la buena nueua de nuestra Redenptión, y después propuso por questión si esta scriptura de san Joan se dezía propiamente euangelio, y traydas muchas auctoridades de san Pablo; y si no se engaña este testigo tanbién de sant Agustín para esto, al fin resumió la questión diziendo que era doctrina de santo Thomás que *lex nova et novum Testamentum et evangelium proprie significabant gratiam concessam ab Spiritu Sancto, et illuminatem corda credentium, et instrumentaliter, et secundum quid scripturam Joannis, quia est veluti instrumentum ad gratiam dici evangelium;* y que ansí se resolbió que *scriptura Joannis improprie dicitur evangelium;* y después otro día en su lición dixo que algunos se auían scandalizado de aquella doctrina, y que le auían avisado que no dixese sino como santo Thomás dezía; *y que se holgaba mucho que oviese tanta linpieza en Salamanca que cualquier cosa nueua les sonase mal, y traxo allí vn auctor, y vn concilio donde leyó,* al parecer deste testigo, tratando el concilio *quid esset evangelium* que definía el concilio que propiamente *evangelium* significaua la gracia; *improprie,* lo demás; porque no sabe este testigo si dezía el concilio la scriptura o la doctrina de Christo e predicación de los Apóstoles; y ansí dixo que de allí adelante no dixesen *improprie* sino *minus principaliter;* y que él ya auía arriba en-

señado que *evangelium* significaua la buena nueua; y que desta manera esta scriptura de sant Joan propiamente se dezía euangelio, mas tomándolo por la gracia como *lex nova y novum Testamentum principaliter significabat, gratiam; minus principaliter, scriptura Joannis.*

Fuéle preguntado si sintió o coligió de lo que dixo el dicho maestro Grajales en esta materia que quisiese dezir o dar a entender que la scriptura de sant Joan no es scriptura canónica ni de auctoridad e rreuelación diuina. Dixo que no sintió tal, ni colligió sino que sentía dello como la santa madre Yglesia.

Fué preguntado si sintió que algunos *(fol. 26r)* estudiantes de los que oyan la lectión sintieron mal de lo que oyeron dezir en este punto al dicho maestro Grajales o se escandalizaron en alguna manera. Dixo que nunca tal sintió.

Fuéle preguntado si el dicho maestro Grajales en sus lecciones lee doctrina sana e católica. Dixo que sienpre le a oydo doctrina sana e cathólica después que él oye, e que le tiene por buen christiano e cathólico.

Fuéle preguntado por las [preguntas] generales. Dixo que avía diez e nueve años, poco más o menos, e que no es pariente del maestro Grajales, ni le toca cosa por donde deve de dezir la verdad, e que ayude Dios a la verdad, y esto es lo que sabe para el juramento que hizo, e firmólo; debaxo del qual dicho juramento se le encargó el secreto e le prometió.

Fuéle leydo su dicho y después de averlo bien oydo, dixo que en el se afirma e rretifica.—*Antonio Fernández de Salazar.—El Maestro Francisco Sancho.—Francisco Martínez.*

Gaspar Calderón.

Este dicho día mes e año susodicho el dicho señor maestro rescibió juramento en forma de derecho de Gaspar Calderón, studiante theólogo, natural de Almagro, del Arzobispado de

Toledo, el qual juró, e aviendo hecho el dicho juramento fuéle preguntado si oye la lición del maestro Grajales de Sagrada Scriptura, y que tanto a que le oye, y qué lectura es la que lee, este presente año. Dixo queste testigo oye la leción del dicho maestro Grajales, y que a que le oye dos años, poco más o menos; y que ogaño por san Lucas començó el euangelio de sant Joan.

Fuéle preguntado si en las dichas liciones a oydo alguna cosa contra nuestra sancta fee, scandalosas o sospechosas y mal sonantes. Dixo que no a oydo ninguna cosa que sea contra nuestra santa fe, mas de que explicando qué cosa sea *evangelium*, entre otras muchas expusiciones que dió comunes y vsadas, dixo que la scriptura de san Joan, digo, que el evangelio de san Joan, *non dicitur proprie evangelium*, y para esto alegó el concilio *Coloniense y fray Pedro de Soto*, los quales *vsan deste vocablo proprie*, que parece que por estas palabras alguno se deuió de escandalizar, o dezírselo al mismo maestro Grajales, y ansí otro día gastó media hora en dezir que no lo avía dicho, porque dello se escandalizasen, sino porque lo avía hallado en los lugares alegados, pero que con todo esto, si tomauan escándalo de vsar deste uocablo *proprie*, que no lo vsase, sino como dize santo Thomás, y que esto es la que sabe e no otra cosa.

(Fol. 26v.) Fuéle preguntado si le parece por lo que dixo el dicho maestro Grajales en este punto que quiso dar a entender que el euangelio de sant Joan y la scriptura dél no sea libro canónico, e de authoridad e reuelación diuina. Dixo que a lo que este testigo entiende que nunca tal quiso dar a entender.

Preguntado si entendió o coligió que algunos de los que le oyeron sienten mal de lo que dixo el dicho maestro Grajales, y si se escandalizaron, dixo que no lo entendió de ninguno.

Preguntado si sabe que el dicho maestro Grajales lee doctrina sana e cathólica en sus lectiones, y que es buen cristiano e cathólico, dixo que sienpre le a oydo doctrina sana e cathó-

lica, y que le tiene por honbre de muy buena vida e buen christiano.

Preguntado por las [preguntas] generales, dixo ques de hedad de veynte e quatro años, poco más o menos, e que no es pariente del dicho maestro Grajales, ni le toca cosa por donde dexe de dezir verdad, y que no sabe otra cosa para el juramento que hizo, e firmólo de su nonbre, debaxo del qual dicho juramento se le encargó el secreto, y prometióle.

Le fué leydo su dicho, el qual después de lo auer bien entendido dixo que en el se afirma e rratifica.—*Gaspar Calderón.—El Maestro Francisco Sancho.—Francisco Martínez.*

(B. N. Ms. 12748.)