REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

ESPAÑA EN EUROPA

ASPECTOS DE LA DIFUSIÓN DE LA LENGUA Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS DESDE EL SIGLO XVI

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 13 DE FEBRERO DE 1972,
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN, POR EL

EXCMO. SR. DON CARLOS CLAVERÍA LIZANA

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON EMILIO GARCÍA GÓMEZ

MADRID
1972

ESPAÑA EN EUROPA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

ESPAÑA EN EUROPA

ASPECTOS DE LA DIFUSIÓN DE LA LENGUA Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS DESDE EL SIGLO XVI

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 13 DE FEBRERO DE 1972,
EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN, POR EL

EXCMO. SR. DON CARLOS CLAVERÍA LIZANA

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON EMILIO GARCÍA GÓMEZ

MADRID
1972

Depósito Legal: M. 1.164-1972

Impreso en «Ediciones Castilla, S. A.» Maestro Alonso, 21. Madrid-28.

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. Don CARLOS CLAVERÍA LIZANA

Señores Académicos:

Tengo a gala que sean mis primeras palabras declarar la sincera emoción que me embarga al dirigirme ahora a vosotros, que habéis querido traerme a participar de vuestros trabajos en esta Academia. Y el expresaros, en este momento, mi gratitud es algo que nada tiene que ver con la rutina protocolaria, sino que encierra más profundos y personales sentimientos: He vivido mucho tiempo fuera de España y, durante varios lustros, oscuro profesor de español en el extranjero, he sido espectador lejano, que no indiferente, de las actividades y de la labor de esta máxima institución cultural de nuestro país. Por ello, me cuesta ahora rendirme a la evidencia de que era cierta vuestra llamada y de que me encuentro aquí realmente entre vosotros, y muy cerca de lo que son vuestras tareas, que, por obra y gracia de vuestra benevolencia, van a ser, de ahora en adelante, también las mías. Cuando se está muchos años expatriado, aunque se haya uno conservado español, por dentro y por fuera, de nacionalidad y espíritu, y hasta de profesión y oficio, y cuando se pasan años, y más años, aislado y dependiendo de ambientes extraños, acaso flaquea bastante la confianza en el sentido y valor del propio esfuerzo y se llega a creer que nadie tiene presente ya en España el trabajo del que salió, de joven, de ella, para una ausencia que parecía definitiva. Por eso insisto en que el agradecimiento que aho-

ra os manifiesto públicamente está muy lejos de ser una repetición de tópicos tradicionales, y sí es reconocimiento hondo para los que tuvieron a bien acordarse de la modesta, modestísima, obra realizada, en un exilio voluntario, más allá de nuestras fronteras, y han considerado digno de estar entre ellos, en Madrid, en esta Real Academia de la Lengua Española, a quien había trabajado mucho tiempo en la soledad, en un medio ajeno y falto tantas veces de eco y compañía, sin capacidad de imaginar nunca este acto de recepción que tiene para el que os habla algo de irrealidad. Me parece ocupar ahora indebidamente el puesto de compatriotas nuestros, cultivadores y estudiosos de nuestra lengua y nuestras letras, desperdigados por el mundo, maestros reconocidos en Universidades de tierras distantes, que pensaron, soñaron, quizá, alguna vez, con la extraordinaria distinción que un sillón de la Española supone siempre para todo el que hace de nuestra lengua y nuestra literatura profesión y entrega de su vida, servicio total a una vocación.

Quisiera recordar, en este momento, las veces que, desde mis primeras visitas a la Biblioteca de la Academia, en mi época de estudiante, me acerqué a esta casa, en mis espaciados desplazamientos a España, desde los varios países en que me tocó vivir, hasta que recalé, en 1961, en el Seminario de Lexicografía para trabajar en el Diccionario Histórico durante casi dos años. Quisiera recordar también los conocimientos que siempre he tenido entre los miembros de la Academia, viejos maestros y compañeros y amigos de los tiempos universitarios, escritores y eruditos con los que había coincidido en el mundillo de las letras y la vida de Madrid, que me honraban con su amistad. Algunos de los que hoy faltan dejaron honda huella en mi vida. Sería improcedente mencionar

uno por uno, aunque todos ocupan lugar en mi devoción. Debo preceptivamente recordar a mi ilustre antecesor en este sillón académico, Don Manuel Gómez-Moreno, a quien conocía desde hacía años y por el que sentí siempre gran respeto, veneración y afecto. Pero no puedo menos de pronunciar el nombre de Melchor Fernández Almagro, que fue, desde mi primera juventud, amigo excepcional y maestro único, maestro en el difícil arte de interpretar el espectáculo de la «comedia humana» y en la ciencia de aclarar las interioridades de nuestro «ruedo ibérico», político y cultural, en el siglo pasado y el presente. Hoy lamento como nadie que mis repetidas ausencias y su brusca desaparición me hicieran perder irremisiblemente mucho de su compañía, de su gran saber de las cosas y de su consejo. Y también que no se encuentre aquí entre nosotros.

Suceder en este sillón a Don Manuel Gómez-Moreno y tener que glosar su prócer personalidad, su sabiduría y su extraordinaria aportación a los estudios sobre tantas facetas de la cultura española, de la Historia del Arte, es tarea grata, pero al mismo tiempo difícil y superior a mis fuerzas y a mi conocimiento de muchas materias que fueron objeto de sus trabajos. Hay tremenda desproporción entre la figura de aquel varón extraordinario, que llegó incluso a alcanzar una edad no común entre los mortales, y lo que pueda apuntar mi insignificancia. Tampoco he estado en Madrid, en los últimos treinta años, lo suficiente para asistir de cerca a su vida y ser testigo de su labor y del rumbo de sus preocupaciones científicas. Vi, por vez primera, a Don Manuel, en el antiguo Centro de Estudios Históricos en la calle de Almagro, en 1929, cuando vine a Madrid a estudiar, en la Universidad Central, el Curso de Doctorado que era obligado entonces.

La primera impresión de su persona física se me quedó grabada como a tantos que, con motivo de su centenario y de su fallecimiento, han dejado testimonio escrito de lo que fueron sus experiencias de íntimo trato con el maestro Gómez-Moreno: Recuerdo su porte, su agilidad, su garbo llevando la capa española, creo recordar, muchas veces aquel invierno en que Don Manuel tenía que ir con frecuencia al Ministerio. También recuerdo aquella forma de hablar suya, de dirigirse a los oyentes, en las pocas ocasiones en que me fue dado escucharle. Aunque todas las Universidades de provincias arrojaban sobre la Universidad de Madrid su cupo de licenciados del año anterior, éramos todavía pocos los de Filosofía y Letras, y nos conocíamos todos. Los de la Sección de Letras convivíamos bastante con los de la Sección de Historia, y hasta teníamos asignaturas, estudios e intereses comunes, y nos veíamos en las bibliotecas, en la Universidad de la calle de San Bernardo y en el Centro. Por compañeros míos de la Sección de Historia supe pronto de su mucho saber, de su genio vivo, de su entusiasmo y también de la exigencia que ponía en cualquier problema que estudiaba, su entrega a la investigación y su deseo de ayudar a los alumnos a descubrir su verdadera vocación. Todos comentábamos lo que era aquella mirada suya, tan penetrante e inquisitiva. Después, a lo largo de los años, cuando era ya admirador apasionado de su obra, lector lejano de sus libros, tuve ocasión de volver a verle, y los recuerdos de la juventud se confirmaron. ¡Cuántas veces envidié a los que tuvieron la fortuna de seguir sus enseñanzas y de dejarse arrastrar por las aficiones múltiples que despertaban las especialidades a que Don Manuel se dedicaba! Por casualidad, hace así como veinte años, me vi asociado a una de esas expediciones suyas de visita a

monumentos arqueológicos que sus discípulos han descrito de manera vívida y con todo lujo de detalles: Con motivo de la celebración del Centenario de la Universidad de Salamanca, Don Manuel Gómez-Moreno apareció por allí, y con él y con un grupo de amigos, congregados en la ciudad por mor de la festividad, visitamos la Catedral Vieja. Pude verle moverse, agitarse dentro de la vieja iglesia, subir y bajar escaleras, trepar a lo alto de los altares, mirar y remirar de cerca pinturas, molduras, detalles (tan de cerca, que incluso se arañó un poco la frente en el muro). Parecía como si todos los sentidos colaboraran juntamente a su conocimiento de las cosas y afianzaran, por encima de todo saber libresco, su ciencia y experiencia en la Arqueología e Historia del Arte patrio. Otras veces le vi, pero siempre poco. Persistían mis ausencias y su edad y estado de salud era motivo para no querer importunarle. Hubiera cambiado con gusto muchos años de permanencia en el extranjero por unas cuantas horas pausadas de viva lección de ciencia de España como la que trascendía de la persona y de la palabra de Don Manuel, pero era ya tarde...

Llegó Don Manuel Gómez-Moreno a esta Academia en el año 1941, autor de una ingente obra científica que resulta difícil de resumir incluso para sus discípulos más avezados a la manera del maestro y a sus temas predilectos. La obra del nuevo académico de la Española comprendía ya trabajos que excedían los límites de su especialización en el terreno de la Historia y de la Historia del Arte. Su labor, desde entonces, prosiguió en todas las direcciones, y vino a reafirmar también los logros de Don Manuel en el campo de los estudios lingüísticos y literarios. Si Gómez-Moreno prestó especial atención al vocabulario técnico de la arquitectura en su gran libro

sobre las iglesias mozárabes y su descubrimiento de las *Glosas Emilianenses* contribuyó grandemente a la génesis de los *Orígenes del Español* de Don Ramón Menéndez Pidal, y si su primer intento, en 1925, de descifrar la escritura ibérica en monedas o inscripciones primitivas, asunto sobre el que volvió en su discurso de ingreso en esta Academia, sus trabajos de la última época de su vida le hacen acreedor al reconocimiento de los lingüistas. Antonio Tovar ha hecho la puntual crónica de los descubrimientos del maestro y del valor de su método y su esfuerzo para interpretar los antiguos alfabetos y las lenguas primitivas de la península, y ha puesto de relieve la juventud del espíritu de aquel anciano que todavía tenía arrestos para acometer, bien al final de su vida, la ardua tarea de descifrar igualmente las pizarras visigóticas de una escritura cursiva de casi imposible transcripción. Y Dios sabe qué otras muestras de curiosidad e interés de aquel infatigable investigador: Hace poco, Julio Caro Baroja daba noticia de que se había interesado por el habla de los campesinos de la Alpujarra, y por otras muchas cosas que pueden marcar sendas para futuros investigadores.

Un volumen aparecido en 1970, titulado *Retazos,* especie de antología de «Ideas sobre Historia, Cultura y Arte», selección de escritos publicados e inéditos o poco difundidos, que el propio Gómez-Moreno dejó ultimado para su publicación, ofrece ahora un amplio panorama de lo que fueron sus temas. Muchos descubrirán ahora cosas que habían quedado enterradas en los trabajos científicos de Gómez-Moreno y que no habían tenido medios de llegar a muchos españoles, y que gozarán ahora de más amplia circulación entre historiadores y estudiosos de la mentalidad e ideología de la llamada «generación de

1898». Ha sido un acierto el que vaya incluida en ese tomo una página admirable, incluso desde el punto de vista estilístico, sobre Castilla, que procede de su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, en 1917. Bajo un epígrafe general, «El viraje español», se recogen textos sobre «La evolución en el siglo XVII», sobre «Andalucía en tiempo de Lope de Vega», conferencias dadas en 1935, en la Real Academia de San Fernando, y unas brillantes páginas tituladas «¿Génesis del Quijote?», en que Don Manuel plantea graves problemas en la creación novelística cervantina. También en *Retazos* hay algún fragmento de *La novela de España,* libro singular, hoy difícilmente localizable, en que, como lo caracterizó Don Miguel Asín y Palacios, al darle la bienvenida en esta Academia, estamos ante «una síntesis más propicia a la divulgación, por estar despojadas de las arideces de lo erudito y revestida por el atractivo ropaje de la literatura de ficción...», en que quiso darnos «más bien una evocación de la vida española desde la oscura época del hombre primitivo hasta el siglo de Almanzor». En *Retazos* no sólo hay prueba y evidencia de todos los grandes temas de su trabajo sobre la arqueología medieval, sobre la pintura y escultura del Renacimiento, sobre Goya, sino que se exhuman fragmentos de su pensamiento más recoleto y de su preocupación de hombre de una fe religiosa auténtica, ejemplar en todo, que nos dio una lección moral con su obra y su conducta.

* * *

Puede parecer una laguna importante en la Historia de la Cultura europea el no haberse abordado y planteado abiertamente la cuestión de la recepción en Europa, en

el siglo XVI y en el XVII, de la lengua y la literatura española, de la difusión y la presencia real y, muchas veces, avasalladora, de las obras de creación literaria original de los españoles, en el marco de distintas literaturas nacionales europeas, durante esos siglos, hecho señalado por muchos, pero no descrito ni pormenorizado aún en su conjunto, o desarrollado en toda su complejidad. La preponderancia política y militar de España en esa época tuvo papel determinante y decisivo en la difusión y conocimiento de la lengua y de las letras españolas en Europa, pues todos los pueblos, cuyo destino histórico se cruzó con la acción diplomática y bélica de la España de entonces, sintieron curiosidad y atracción por las costumbres, la conducta, las formas de expresión y las muestras del espíritu de una nación a la que especiales circunstancias históricas y geográficas habían mantenido en una situación un tanto marginal dentro del continente y del panorama general de la Edad Media europea, y que irrumpía, de pronto, y haciéndose sentir firmemente, fuera de sus límites territoriales y políticos. Se presta, en todas partes, repentina atención al español y a lo español, se traducen libros españoles a otros idiomas, o se leen en su texto original en otros países y se imitan y copian los nuevos modelos. La sensibilidad de ciertos extranjeros queda afectada y removida por la lectura de las obras españolas que circulan ampliamente y que pudieran haber caído, más o menos casualmente, en sus manos, pero que habrán de dejar luego huella indeleble en su ánimo y en la producción propia. La moda y el gusto hispanos fueron imponiéndose progresivamente hasta integrarse en las literaturas nacionales extranjeras con las que había entrado en contacto, permeando o conformando géneros literarios autóctonos, sirviendo de inspiración o incentivo a gran-

des o mediocres autores, a obras maestras o menores, que surgen en países física y espiritualmente alejados de la lengua, de la vida y el talante de España. El contacto y las relaciones de España y las literaturas de esos países enriquecieron el acervo de las letras europeas y obras españolas pasaron así a ser definitivamente ingrediente esencial de ese trasfondo, del cuadro abigarrado y universal que constituye la común historia literaria de Europa.

Hace unos años, concretamente en 1961, en un número extraordinario dedicado a España por la revista histórica de la UNESCO, *Cahiers d'Histoire Mondiale,* se publicaron una serie de ensayos que querían ser aportación de la erudición nacional al trabajo de la Comisión Internacional que prepara, para dicho organismo de las Naciones Unidas, una *Historia del Desarrollo Científico y Cultural de la Humanidad.* Entre los artículos recogidos en ese volumen estaba un opúsculo mío, en versión francesa, sobre «Mitos y temas españoles en la literatura universal» [1], que pretendía dar una visión muy resumida y condensada de cómo lo español se había venido reflejando principalmente en la cultura del mundo occidental desde la Edad Media hasta la época contemporánea: Desde que España y la personalidad de sus hombres y creaciones literarias se convierten en centro de atención de las naciones en el siglo XVI, e influyen o se integran, más tarde, en las literaturas nacionales de distintos países de Europa a través de traducciones, adaptaciones o imitaciones, congenialidades esporádicas de lectores y autores extranjeros que descubren esas obran y buscan en ellas solaz e inspiración, hasta que los más diversos géneros y estilos acaban por hispanizarse en la Europa del siglo XVII. Algunas veces, una obra española y sus traducciones acabarán por resumir y simbolizar una moda lite-

raria, un determinado gusto y unos sentimientos, y hasta un comportamiento social y ético, que adquieren caracteres de generalidad en todos los países de Europa y que revelan cuán evidente era su actualidad, su «modernidad» en aquellos momentos. Toda una gama de temas españoles estarán ya desde entonces siempre vivos en la literatura europea y prototipos literarios de cepa española, como Don Quijote y Don Juan, adquirirán un carácter casi mítico, por encima de la época en que surgieron como personajes y de la obra en que cristalizó su vida primera. Lectores, traductores, primeros entusiastas de las obras literarias españolas, fueron igualmente destacando rasgos característicos suyos, tratando de comprender hondamente su temática y sus propósitos, fijando lo que es su sustancialidad y sus valores morales y estéticos. Abierto así el camino, quedará también para el futuro la consideración meditada de la significación del pasado español y de sus exponentes más genuinos y sobresalientes que serán objeto de comentario y elucubración desde el siglo XVII, y que en el XVIII y XIX juzgarán las obras españolas como conquistas permanentes de la fantasía y del espíritu, cumbres en la Historia de la mente y de la sensibilidad literaria europea, y fuentes y testimonios de grandes experiencias humanas. En el eco del éxito inicial de la literatura española en la Europa del siglo XVI y la vitalidad de su difusión y el atractivo que ejercieron sus temas y sus estructuras y formas expresivas en el siglo XVII, y aun en los siguientes siglos, es donde hay que buscar el arranque de la universalidad de la literatura española que parece olvidarse por muchos en nuestros días [2].

Intentar puntualizar y matizar esa presencia de España en el ambiente y en las letras de la Europa moderna, desde el siglo XVI, en que la literatura española aparece

ya informando abundantemente la creación literaria de los escritores europeos, dando impulso al espíritu de su expresión y de su arte, es algo que ha de caer necesariamente dentro del conocido campo de la Literatura Comparada, con sus consiguientes riesgos y limitaciones. Especialistas de esa, más que disciplina, rama de los estudios literarios [3], han venido previniendo contra ellos, pero señalando, al mismo tiempo, una serie de aspectos y parcelas que la metodología no ha acotado aún lo bastante, y que la investigación ha dejado sin explorar suficientemente: Las peculiaridades de un modo de ser nacional, del estilo y la sensibilidad de un país y una cultura en una época determinada, transplantados a un medio extraño y asimilados en un tiempo distinto al de su origen. Se trata de algo más complejo y difícil que señalar meras causalidades o influencias, simples móviles o reflejos, aunque la precisión y la necesidad de fijar circunstancias cronológicas y externas en el proceso de los contactos de las obras españolas con las extranjeras, y también del volumen y cuantía, en cada caso, de su proyección hacia el exterior, exigen, en muchas ocasiones, entrar en detalles eruditos que pueden parecernos nimios y anecdóticos. Todavía nos encontramos en un período de esbozo de nuestros estudios sobre la recepción de la cultura española en Europa desde el siglo XVI, en etapa de acopio de materiales, de acumulación de datos fragmentarios, sujetos a ulterior interpretación, de sistematización de hechos que pueden preparar una deseada visión de conjunto. No nos faltan monografías, aquí y allá, sobre el eco y la fortuna de algunos autores y obras españolas en países determinados, sobre el éxito y capacidad de seducción e imitación de ciertos géneros (teatro, novela, sobre todo), y su arraigo, en otros, acerca de asuntos y personajes li-

terarios que encontraron en públicos extranjeros franca adhesión y acogida, alcanzando así un rango de universalidad. Pero sí falta una presentación elaborada y documentada de cada uno de los capítulos del encuentro de las letras españolas con las literaturas nacionales de los países de Europa que ilustre su proceso de adaptación y asimilación e identifique su progenie y sus consecuencias, la resonancia y el ambiente nuevo que engendra y crea. Yo me atrevería a recordar hoy aquí ante vosotros algunos hechos, a sugerir sus implicaciones y problemas, a considerar ciertos aspectos y destacar momentos importantes dentro de esa rica variedad que ofrece el choque o reacción de la originalidad de la lengua castellana o de alguna obra o género literario español proyectados sobre el mundo circunstante, sobre unos idiomas, mentes y sentires extraños, sobre naciones, grupos sociales e individualidades ajenos al ser español, tanto en tiempos pretéritos como en otros más cercanos, en trance de imponer creaciones suyas, ideas, formas y temas propios, de atraerse y de españolizar la imaginación, el comportamiento y los sentimientos de hombres de otras lenguas y de otro origen y naturaleza.

No debe olvidarse, en esta primera salida de la literatura española a Europa, y, en general, en todo el conocimiento que de ella llega a tenerse en los siglos XVI y XVII, que, muchas veces, se depende una una lengua que sirve de intermediaria entre los libros españoles y las traducciones posteriores a otras lenguas extranjeras en países donde los originales no son fácilmente asequibles, porque ofrece dificultades su adquisición, o porque hacer una versión literaria del texto español no encontraba fácilmente personas aptas ni medios propicios que la hicieran factible

y digna. Por eso no puede extrañar la importancia que las primeras traducciones italianas de *La Celestina* y de varias novelas españolas tuvieron para una transmisión y difusión de esas obras en Francia, Inglaterra o Alemania; el valor de las traducciones francesas de todo género como intermediarias para otras versiones inglesas y alemanas; el caso curioso o intrincado de las traducciones europeas de los libros de Antonio de Guevara que pasaron al alemán del italiano, al magiar del latín, al holandés del alemán y del francés, al sueco del alemán, y los más destacados traductores ingleses de la época de los Tudor llevaron a cabo sus versiones sobre anteriores traducciones francesas. Es decir, que muchas obras españolas, aun venciendo la natural ignorancia o poca familiaridad con la lengua castellana que hubiese en algunos sitios, en el siglo XVI, se integraron así dentro de una amplia actividad editorial europa, cuyos efectos no pueden desdeñarse. Los libros españoles, iban, a través de otras lenguas, incorporándose, lentamente, de este modo, en el marco de la unificación del gusto y de los géneros literarios que dominaban la sociedad europea del momento. La literatura española adquirió desde aquel entonces alta categoría y paridad con las obras nacionales de los países a cuyas lenguas habían sido traducidas y en que eran aceptadas como parte de su producción nacional. En la segunda mitad del XVI, en pleno ardor de aprendizaje de lenguas extranjeras, abundan ediciones, muchas publicadas en el extranjero, de obras españolas bilingües, trilingües, y hasta cuatrilingües, en que el texto original va acompañado de versiones en otro idioma que habían alcanzado aceptación general.

Una cuestión previa, no muy tenida en cuenta hasta ahora por los estudiosos que han prestado atención a la primera difusión de las letras españolas en los distintos países europeos, es la del conocimiento del español y la popularidad y la extensión de la enseñanza de la lengua castellana en aquellas naciones en el siglo XVI. Se está entonces en un momento inicial, y todavía, probablemente, muy lejos de lo que fue luego la situación de que tenemos testimonios contemporáneos, muchas veces invocados, de finales del siglo o principios del XVII. Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua,* compuesto hacia 1535, había escrito: «Assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano»; pero en Italia comienza la influencia española. En el *Persiles,* obra póstuma de Cervantes, que va fechada en 1616, se lee (Libro III, Cap. XIII): «Preguntáronles quién eran en lengua castellana, porque conocieron ser españolas las peregrinas, y en Francia ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana.» En la *Gramática castellana* de Cristóbal de Villalón, que se publica en 1598, se apunta, en relación con la expansión en países más lejanos: «Y aún en Alemania se huelgan en la hablar.» Aunque no haya que olvidarse la temprana hispanización de Austria y del sur de Alemania, al suceder a Carlos V, en el Imperio, su hermano Fernando, que introdujo costumbres españolas en la Corte de Viena, de lo que dan fe el poeta Cristóbal de Castillejo y otros contemporáneos [4]. Algunos historiadores de las literaturas nacionales europeas han hecho notar lo tenue que se revela la influencia de las letras españolas fuera de la península en el reinado de Carlos V, y la parvedad en traducciones literarias españolas a otros idiomas en los primeros cincuenta o sesenta años del siglo XVI [5]. Sabemos, aunque

sólo sea parcialmente, los progresos del español en algunos países europeos y a las esferas sociales a que llegaba el conocimiento de nuestra lengua: Alfred Morel-Fatio publicó en 1886, como primera contribución a sus *Études sur l'Espagne,* un estudio en que esboza un cuadro general de cómo Francia conoció y comprendió a España desde la Edad Media, fijándose principalmente en los libros y circunstancias a través de los cuales se llegó a ese conocimiento y comprensión [6]. Se señalaba para la primera etapa en ese esquema, antes de *Le Cid* (1636), la importancia que para un conocimiento más intenso y profundo de la lengua castellana y para el despertar de mayor curiosidad e interés por las letras y la cultura española, en general, tuvieron los franceses y españoles, intérpretes y maestros de español en Francia, y también los escritores franceses que hicieron de la traducción de libros españoles profesión al servicio de editores y lectores ansiosos de asimilarse a las nuevas corrientes del gusto del público francés. Los nombres de Chapelain, Lancelot, Chappuis, Cesar Oudin, Charpentier, Juan de Luna, Salazar, Palet, entre otros, constituyen un grupo importante que mucho hizo a favor del conocimiento y difusión de la lengua y literatura española en Francia. Los enlaces de los monarcas franceses con infantas españolas, que acercaron a los últimos Habsburgos reyes de España al ámbito político de los Luises de Francia, crearon un clima favorable, con el país vecino, a la lengua y las cosas de España [7]. La enemistad y contraste bélico que condicionó, salvo excepcionales paréntesis de aproximación y coexistencia, las relaciones entre Inglaterra y España, no impidieron, sin embargo, cierto ambiente propicio al conocimiento y al interés por la nación rival y poderosa, por su idioma [8] y sus creaciones literarias: Hay

también producción de gramáticas y diccionarios, y Dale B. J. Randall [9], que estudió, en el período 1543-1657, las traducciones al inglés de buena parte de la novelística española de esa época, es uno de los pocos investigadores que se han planteado la conveniencia, para poder estimar exactamente la influencia de una literatura extranjera, de empezar tomando en cuenta los conocimientos acerca de los que existe certeza de que habían aprendido o sabían español, planteándose los problemas y la teoría de la traducción entonces dominante y las actividades de los traductores en la Inglaterra renacentista. Una serie de estudios monográficos, que debemos, en su mayoría, a hispanistas femeninos italianos [10], nos documentan e informan sobre la actividad docente, literaria y editorial de españoles residentes en Italia e italianos metidos en la tarea de dar a conocer la lengua y la literatura española, en sus originales, o en traducciones, impresos en un país que se constituyó, muy pronto, en el siglo XVI, en el mayor centro de difusión e irradiación de las letras hispanas en Europa, que sigue aún vivo en el siglo XVII. Aunque ya Benedetto Croce y Eugenio Mele [11] habían señalado, hace años, la labor de algunos de esos lingüistas y traductores de antaño, revivimos ahora, con todo detalle e intensidad, lo que debió ser la personalidad de Alfonso de Ulloa; la pintoresca figura de Francisco Delicado, autor y editor de *La Lozana Andaluza,* libro escrito y pensado para ser leído en Italia, y editor además de otros libros españoles de moda como *La Celestina,* el *Amadís,* el *Primaleón,* y *La cárcel de amor;* el destino aventurero de Hordognez (que así escribía su apellido) que, de una cátedra de Valencia, fue a Venecia a traducir y publicar *La Celestina;* de las actividades de Franciosini, gramático, lexicógrafo y primer traductor de *El Quijote* al italiano; de

Barezzo Barezzi, uno de los extraordinarios adaptadores de Antonio de Guevara, etc.

En todo este esfuerzo en torno al aprendizaje del español y al acercamiento a un público poco familiarizado con la lengua y las letras españolas, no debe olvidarse el papel que, al lado de gramáticas y diccionarios, tuvieron los «diálogos», que se popularizaron, ya fuera en combinación con gramáticas y vocabularios, ya fuera para dar independientemente una idea de lo que era el lenguaje coloquial de los españoles que se movían entonces por Europa, o preparar a aquellos extranjeros que tenían que entenderse con ellos en su propio país o en algún viaje a España. Es fenómeno consustancial con el Renacimiento europeo el interés por el aprendizaje de las lenguas modernas para entenderse en sociedad y con el comercio con los otros pueblos y para viajar y utilizarlas prácticamente. Muchas gramáticas se componen pensando en la educación de las clases aristocráticas y cultas deseosas de dominar la conversación en una lengua extranjera y de iniciarse rápidamente en la lectura de libros escritos de otros países [12]. Entre los vocabularios y manuales políglotas que fueron corrientes en Europa, destacan los «diálogos» impresos en español, bilingües y no bilingües, a través de los cuales se ponía nuestra lengua viva al alcance de los europeos, tratando de reproducir con autenticidad su fraseología correspondiente a situaciones determinadas, con la misma preocupación que los pedagogos modernos tienen por las »patterns» de una lengua extranjera y los «habits» de los hablantes [13]. Raymond Foulché-Delbosc, bajo el seudónimo de «Marcel Gauthier», tuvo la feliz ocurrencia de publicar conjuntamente, en un tomo de su *Revue Hispanique,* con el título de «Diálogos de antaño», una serie de esas conversaciones

fingidas que encontraron buena acogida en Europa durante el siglo XVII [14]. El gran erudito francés traza la complicada historia y transmisión de esos «diálogos» en el comercio de libros y reseña las numerosas ediciones de dichos «diálogos», obra de William Stepney (1501), de John Minsheu (1599), de Cesar Oudin (1611) y de Juan de Luna (1619). Cierran las listas los de Francisco Sobrino que siguieron la tradición a principios del siglo XVIII. Alguno más pudiera haberse añadido. Así. por ejemplo, los que aparecen en el *Espejo general de la Gramática* de Ambrosio de Salazar, que se publicó, por vez primera, en Rouen, en 1615 y que se reimprimió luego varias veces en esa ciudad donde Salazar había asentado sus reales como maestro de castellano [15]. Si algunos, como el de Stepney, nos presentan un español que pudiera parecer defectuoso y balbuciente, otros nos dan un ejemplo de lo que podía ser el lenguaje convencional de la época referida, aunque, algunas veces, se eche mano de los diálogos para la explicación de la gramática o para alguna pedante disertación. En los diálogos del *Spanish Schoolemaster* de Stepney se perfilan temas como los siguientes: «Enseñar a los caminantes como avían de preguntar el camino desde un lugar hasta otro», «para cobrar deudas», «para hablar a la mesa, a las fiestas y a los banquetes», «diversas pláticas familiares para vsar en el mesón», «para quando vamos a la iglesia»... En los *Pleasant and Delightfull Dialogues,* debidos al profesor de lengua de Londres, John Minsheu, se desarrollan conversaciones para «levantarse por la mañana»; «para comprar y vender joyas y otras cosas»; «entre pajes en el qual se contienen las ordinarias pláticas que los pajes suelen tener unos con otros», y así, hasta siete. Y Cesar Oudin, que los reprodujo, compuso un octavo «de algu-

nas cosas tocantes al camino»; y Juan de Luna se atrevió incluso a ensayar uno «entre una dama y un galán», y otro, «entre dos damas»... Ambrosio de Salazar, murciano que se pasó muchos años en Rouen, enseñando la lengua de Castilla, da a sus diálogos un aire más pedantesco, como en el Diálogo Primero, «De la variedad de lenguas y otras cosas curiosas»; o un carácter más práctico, como el Segundo: «Las conversaciones que se tienen en la mesa y paseándose. La manera de saludarse a todas las horas del día». Una benemérita profesora norteamericana, Carolina B. Bourland, estudió los «Diálogos de antaño», publicados por Foulché-Delbosc, en la *Revue Hispanique,* especialmente los de William Stepney, insertándolos en la línea de breves vocabularios con diálogos, difundidos por Europa, que arrancaban de un *Vocaulare* originariamente francés-flamenco, de Noel de Berlaimont, cuya primera impresión, en Amberes, se remonta a 1536, que alcanzó gran número de ediciones y que llegó a ser políglota, es decir, a comprender hasta ocho lenguas [16]. El español se había introducido, por derecho propio, en el campo de las lenguas de que se servía prácticamente Europa, a través de un poliglotismo que se había impuesto como imprescindible. De estos «diálogos», publicados al margen de manuales de gramática y de vocabularios, se desprendían, más que del habla de los españoles que andaban por países del extranjero, voces y frases hechas que hicieron fortuna en el lenguaje coloquial de los europeos. Hay vestigios en todas las lenguas europeas de interjecciones, «jurons» y frases exclamativas españolas incorporadas en aquel entonces, algunas de las cuales perduran hasta hoy [17]. Rudolf Grossmann sorprendió, hace años, con un trabajo juvenil sobre la presencia e influencia de España como nación en el teatro inglés

de la época de Isabel I de Inglaterra [18]. Allí aparecen consignados detalles y voces referentes al comercio y a la industria, a la guerra, a las modas y costumbres sociales, etc., pero también una rica colección de títulos, nombres propios, frases estereotipadas, refranes y también escenas completas, o fragmentos de ellas, que los actores recitaban completamente en español. Casi causa pasmo imaginar lo que debía ser para los espectadores londinenses de *The Jewr of Malta* de Marlowe y *The Alchemist* de Ben Jonson el oír a los actores declamar largas tiradas en español.

La irrupción de España en la vida europea en el siglo XVI y los efectos duraderos de su intervención en la política internacional tenía que abrir igualmente el camino a la influencia de su lengua sobre las otras lenguas con las que entró en estrecha relación de contacto, y existen, desde hace años, una serie de estudios preliminares que han inventariado numerosos hispanismos que se encuentran en las lenguas europeas, especialmente en francés y en italiano [19]. Pero cabría ampliar la lista de esos estudios, y cualquier intento nuevo ha de replantear necesariamente, en relación con cuestiones metodológicas, la global de la difusión del español en los países europeos y de la importancia de su aportación y participación en la vida activa y la cultura del continente. Así, por ejemplo, un breve trabajo de Hans Janner sobre la lengua española en Alemania durante la época de Carlos V [20], más bien una concisa comunicación para ser leída en un Congreso en torno al Centenario de la muerte del Emperador, aparte de corregir atinadamente ciertos puntos y de sugerir otros, llamó la atención sobre el hecho de que se usaran palabras españolas, en el siglo XVI, en el lenguaje comercial internacional forjado en famosas fe-

rias europeas. Una revisión de «the Spanish Element» del inglés, publicada, por vez primera, en 1935, por la filóloga Mary S. Sarjeantson [21], llega a la conclusión de que es el siglo XVII el que incorpora el mayor número de hispanismos a la lengua inglesa, y en ellos destaca también una gran cantidad de voces aborígenes americanas que llegaron al inglés a través de los historiadores de Indias y del comercio de importación, que España inició, de los productos de las tierras de Ultramar recién descubiertas. El gran polígrafo italiano Benedetto Croce nos dejó, como fruto de sus juveniles investigaciones históricas en su hispanizado Nápoles natal, un gran libro sobre España en la vida italiana del Renacimiento. No sólo documenta hispanismos corrientes en la lengua de la Italia que estuvo, desde fines de la Edad Media, bajo la influencia española, sino el magnífico cuadro de la cultura y sociedad hispano-italiana que se forjó en la época del Renacimiento, de italianos que convivieron con aquellos tipos españoles extraordinarios que pulularon entonces por tierras italianas, cargados de «superbia gothica», aventureros y soldados fanfarrones que iban a convertirse en figuras populares estereotipadas en la vida y teatro del país. Una reciente nueva contribución de un filólogo italiano, Gian Luigi Beccaria [22], no sólo aumenta y precisa los hispanismos conocidos, o los no tenidos aún por tales, con sus originales investigaciones, sino que ensaya, con nuevos enfoques y puntos de vista, los problemas que ofrece, en el campo de los préstamos, el sostenido contacto del español con diversas variantes lingüísticas regionales del italiano, y los que suponen la recíproca influencia de sus formas en lenguas tan parecidas y próximas en su coexistencia y empleo en la Italia del siglo XVI. Aparte de la consideración de lo que él llama la «fenomenología del

préstamo» y del particular examen de unos temas con especial referencia al comportamiento social en que se incluyen tantos términos que manifiiestan actitudes vitales y éticas y situaciones humanas y de relación social. Así, encontramos *flema, sussiego, brío, desinvoltura, proveccio,* firmemente enraizados en la mentalidad y en la lengua italiana, lo mismo que las ceremonias y los *complimenti* y *creanza* de origen español: Toma también en cuenta Beccaria el españolismo en las traducciones al italiano y las citas españolas en los textos literarios como instrumentos estilísticos que contribuyen a aumentar el elemento hispánico de la lengua italiana. Todos los que han estudiado las palabras españolas que se introdujeron, desde el siglo XVI, en las lenguas europeas, han estimado como forma más apropiada para presentar esa penetración el agruparlas en esferas afines determinadas, mostrando cómo todas los campos de la actividad de un pueblo habían pasado por esa contaminación de la vida y costumbres de la lejana España que ejercía así, en mil aspectos, una profunda y variada influencia. Beccaria esboza también, en su estudio, una visión panorámica de la variedad de aspectos y sectores de la lengua italiana en que la influencia del español se hacía sentir más intensamente. Entre los estudios antiguos que existen sobre los hispanismos en lenguas europeas el interés de los investigadores se había fijado especialmente en ciertos campos: El libro de Ricardo Ruppert se ocupa especialmente de los términos que se refieren al ejército y a la política; el de W. F. Schmidt abarca múltiples campos de la vida pública y privada; R. Grossmann, en su estudio citado, tomando como fuentes el teatro inglés isabelino, presta atención a la guerra, al comercio, a las actividades sociales (modas indumentarias, danza y teatro,

deportes, y a cuestiones morales; un librito de P. Scheid, sobre las palabras españolas en alemán, revela sí sólo una ligera influencia del español, pero críticas de especialistas insisten en que el tema no se ha agotado en lo que se refiere a los préstamos más antiguos, etc. [23].

Estamos, pues, como comprueban todos los estudios que tenemos sobre el elemento español en diversas lenguas europeas, ante un caso de expansión clara de la lengua española, inherente al fenómeno de innovación producido en todos los países por la proyección política y cultural de España en Europa. Un importante estudio moderno sobre los préstamos lingüísticos de Louis Deroy [24] abre nuevas posibilidades y puntos de vista para juzgar la renovación, en tantos campos de la vida europea y sus actividades, y de la sensibilidad individual y de grupo de sus hablantes, que produjo también el nuevo tono que la incorporación de lo español, de su cultura, ocasionaba en el gran marco de la sociedad europea y la cultura universal. No hay duda de que el préstamo lingüístico es un fenómeno general no circunscrito a una sola lengua determinada, pero es indudable también que cualquier particularidad en una lengua dada exige la historia concreta e individualizada de la palabra y del proceso de incorporación a la lengua que lleva a cabo el préstamo. Según Deroy, hay en los préstamos causas de necesidad práctica para adaptarse a la novedad que suponen, y hay otras causas que él llama, en términos pascalianos, «les raisons du coeur» («raisons que la raison ne connaît point»). Muchas de estas razones han operado sin duda en la esfera de los préstamos españoles cuando los hispanismos no se limitaban a ser tecnicismos o se trataba de cosas materiales, y sí eran, en cambio, innovaciones en el campo de la vida espiritual o social [25]. Un avance cualquiera en

un campo de la historia de la cultura que profundice en nuestro conocimiento del pasado tendría como consecuencia el ensanchar el conocimiento de los préstamos del español en las lenguas europeas, algunos, efímeros, asociados a un momento o a una moda, más permanentes otros, por descubrir parcelas inéditas del espíritu. Así, por ejemplo, en el campo de la historia de la indumentaria, en la que se señalaron por distintos investigadores cuál fue la fuerza de la moda española en las cortes europeas, que llegó hasta los confines nórdicos del continente, estudios recientes confirman la vigencia de algunas piezas del atuendo femenino en toda Europa y la popularidad de las voces que los designaban: el *trenzado* o *tranzado,* la *bernia,* y otras muchas palabras españolas de la moda medieval dominaron, con las ropas femeninas, de corte y línea española que dominaban en el Renacimiento europeo [26].

En el conjunto de obras españolas que se transmiten e integran en la literatura europea, durante los siglos XVI y XVII, destaca todo un subgénero novelesco, un tipo de novela de innegable ascendencia española y de auténtica vitalidad en la literatura peninsular y en las letras europeas, pues sigue, desde los primeros momentos de su publicación, traducción e incorporación, haciendo constante acto de presencia en ellas hasta nuestros días. Es lo que hoy conoce el mundo con el nombre de «novela picaresca», género que España fue forjando desde la aparición del *Lazarillo de Tormes* hasta su disolución, a mediados del Seiscientos, en la novela corta, «cortesana» y costumbrista, y que seguirá mostrando su fuerza en España y en Europa, en los siglos sucesivos y, fiel a fábula establecida y a ciertos esquemas fundamentales, parece

siempre renacer y reproducirse, en rica escala de variantes y ramificaciones, en la literatura contemporánea del siglo XX. Está aún por hacer una historia total del género en Europa, aunque el viejo libro, ya clásico, de Frank Wadleigh Chandler [27] planteara la existencia de las novelas picarescas españolas, y sus formas afines originales, principalmente en Inglaterra, como un tipo claramente definido de la literatura inglesa y continental. Los estudios recientes de Alberto del Monte [28] y de Stuart Miller [29] trazan un «itinerario» de la novela picaresca en España y en Europa, y no olvidan, al poner de relieve las comunes notas esenciales y características estéticas de ese tipo de novela, las manifestaciones «picarescas» de las literaturas francesa, inglesa y alemana al lado de las muestras más representativas de la novela española. En unas conferencias pronunciadas, en 1965, en la Universidad de Cambridge, por Alexander A. Parker, recogidas luego en un volumen titulado *Literature and the Delinquent* [29 bis], se estudia, desde el mirador de la novela picaresca española, la evolución y desarrollo, en su unidad, del género europeo, a través de obras maestras españolas, alemanas, inglesas y francesas, que son espejos todas ellas de la vida humana, en profundidad intelectual, clarividencia psicológica y conciencia moral. Sea por la penetración temprana y efectos profundos en el ámbito de las literaturas extranjeras del *Lazarillo,* del *Guzmán de Alfarache* y de otras obras españolas en los países donde el género echa raíces, sea por la tendencia natural de identificar con el tipo social, e inquietudes humanas, del protagonista de la novela picaresca, al hombre entregado a su destino en cualquier época o en cualquier medio (y mucho más cuando el ambiente y las circunstancias históricas y económicas del momento y del país encuen-

tran forma y acomodo en el tema y estructuras literarias de la novela picaresca española), es un hecho que el género no se agota, sino que hace sentir su actualidad, en nuestro tiempo, en el campo de la creación literaria, y hasta en el teórico de la crítica.

En la primera Historia de la novela picaresca española que poseemos, que se presentó en forma de tesis doctoral a la Universidad de John Hopkins, en la ciudad de Baltimore, en los Estados Unidos de América en 1895, por un extraño y original erudito holandés, Fonger de Haan [30], amigo de Menéndez Pelayo y de Adolfo Bonilla San Martín, que enseñó español, durante muchos años, en Bryn Mawr College, en el Estado de Pennsylvania, se apuntaba, después de establecer un puntual y minucioso repertorio de novelas picarescas españolas, que el pícaro no podía, como héroe literario, considerarse muerto, y que mientras se dé en el hombre la inclinación hacia un modo de ser «picaresco» y se dé también la afición a contar esa forma de vida, y a leer las narraciones autobiográficas de ese tipo de personajes, la novela picaresca reaparecerá siempre de nuevo. Fonger de Haan expresaba asimismo sus esperanzas de que autores españoles de primera fila contribuyeran, dentro de la larga tradición española, en el futuro, a añadir nuevos materiales para una historia del género. El propio De Haan señalaba igualmente el carácter picaresco de algunas obras aparecidas por los años en que él realizaba sus investigaciones y redactaba su tesis doctoral, entre las que sobresale algún *Episodio Nacional* de Benito Pérez Galdós y la novela *Pedro Sánchez* de José María de Pereda. Estudios modernos especializados en la novela galdosiana han creído poder insistir en los rasgos y esquemas picarescos que ofrece alguna otra obra del máximo novelista del siglo XIX. Otros estudios han indi-

cado la perduración de la picaresca, en fondo y forma, en obras del XVIII, especialmente en la *Vida* de Torres de Villarroel. Nuevo hallazgo del tipo del pícaro y de los esquemas autobiográficos vinieron a descubrir, independientemente de las olvidadas observaciones de De Haan, otros críticos en las obras, de principios del siglo, de Pío Baroja y también en su preocupación por la realidad social y el tipo literario del «golfo» madrileño. Y, aquí y allá, iremos descubriendo, en la bibliografía crítica de la novela española contemporánea, alusiones a la conexión de las obras de novelistas vivos con el viejo género de la novela picaresca: Las precisas referencias a títulos y temática en *El Lazarillo español* de Ciro Bayo y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Camilo José Cela; relación con la problemática tradicional de la picaresca de alguna novela de José Antonio Zunzunegui y de diversas obras de Cela; hispanistas extranjeros se han creído en la necesidad de denunciar la clara presencia del «pícaro» en la novelística española contemporánea en algún artículo aparecido en una revista filológica... [31].

Esa realidad de la picaresca, reviviendo en la novela española de nuestros días, parece ser objeto de continuado interés por estudiosos y críticos, y hasta por distinguidos cultivadores de la novela contemporánea de las últimas promociones: Se tratará de aclarar el sentido profundo de la novela picaresca; la base de la filosofía del «pícaro» a la luz de las circunstancias actuales; su relación con el «existencialismo» del siglo XX; la vigencia y actualidad de la novela picaresca en la sociedad moderna y en la evolución de la nueva novela; la originalidad y ejemplaridad del *Lazarillo* y del *Guzmán;* la gran lección de la picaresca sobre la sociedad española del

pasado para los hombres de hoy y lo que la herencia de la picaresca supone para ellos y en qué les ayuda a vivir y sirve de estímulo y ejemplo de sinceridad y de vocación, de incentivo para transformar el destino del hombre; etc., etc. [32]. También en las letras hispánicas la tradición de la novela picaresca existe, y se invoca desde el *Concolocorvo, Lazarillo de ciegos y caminantes,* y el *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi hasta las últimas novelas de los países hispanoamericanos en que sigue presente su tradición y su fibra humana y española [33].

Podemos decir también que la novela picaresca española, su materia novelesca y sus técnicas narrativas, pesan actualmente mucho (gravitan, como género y forma heredada) sobre la literatura universal, al margen de lo que pudiera considerarse lento y anecdótico proceso de asimilación de las obras españolas más representativas en las literaturas de otros países, iniciado en el siglo XVI. La presencia de la picaresca española, como género novelesco vivo, en España y en Europa, intriga hoy lo mismo a los críticos internacionales y teóricos de la literatura que han de sistematizarlo en el panorama de la literatura comparada que a los escritores extranjeros que encuentran a su disposición esas estructuras y deciden aprovechar el legado del pasado español, inserto muchas veces, desde antiguo, en su propia tradición literaria nacional, y recurren voluntariamente a sus módulos para expresar y vestir propias experiencias personales, peripecias vitales y azarosas o preocupaciones sociales y de protesta inconformista del momento. La caracterización genérica o la definición ambiciosa y comprensiva de lo que sea la picaresca es cuestión aún abierta para diccionarios enciclopédicos de términos literarios, o en manuales de Historia de la Literatura, y hasta en monografías

que han abordado el tema [34]. Por otra parte, los creadores han tenido, y tienen, dentro de las convenciones que el género ha venido formando, su libertad e iniciativa, su especial intención de dar un matiz personal y suyo al relato. Pero la labor interpretativa de eminentes especialistas, españoles y no españoles, ha ido perfilando el esquema histórico de la evolución del género, ha analizado certeramente las obras consideradas hitos señalados en esa evolución, y han puesto de relieve características esenciales y coincidentes, tanto respecto a tema y asunto, como a las técnicas narrativas y los aspectos formales y de composición de los libros picarescos. Hemos llegado hoy a agrupar bajo la denominación de «novela picaresca» toda una serie de obras que tienen como elemento central la figura del protagonista, cuya vida, ánimo y psicología da unidad y ritmo al asunto, a la acción y variedad de sucesos y episodios de la historia. Y que tienen, también esencialmente, la forma de narración autobiográfica de un destino individual, en que se aglomeran, de manera inconexa y suelta, personajes, casos e incidentes, y en que se da también una visión de la sociedad en la que el protagonista se mueve, y de las interferencias con los estamentos de esa sociedad en la que vive y sufre, de la que tiene que defenderse, y contra la que logra subsistir y mantenerse. Y el mismo fenómeno se dará en su trasplante a otras literaturas: Aunque el nombre de «picaresca» tenga su origen en que el centro de la novela sea un «pícaro», protagonista que se destaca más que cualquier otro por las circunstancias de su estado y de su vida, y aunque esta palabra no tenga origen muy claro, ni una etimología segura, ni una evolución semántica perfectamente documentada, la larga tradición, en un ambiente de lengua y costumbres extrañas a lo español, ha

ido formando un consabido significado, sin mucho lugar a dudas, y «gueux», «rogue» y «Schelm», han venido a ser la correspondencia, sinónimos generalmente aceptados, de «pícaro», «picaroon», «picaresque», «pikarisch», derivados normales suyos en otras lenguas, al lado de calcos lingüísticos como «roguish», «schelmisch», especialmente referidos a las manifestaciones literarias de lo «picaresco».

No puede extrañar que se vean ahora en bloque, como apretado género literario, las novelas extranjeras que responden al modelo picaresco. Hoy tenemos consciencia de cómo se fue constituyendo el género de la novela picaresca en España desde la publicación del *Lazarillo de Tormes,* precursor o primera fase del mismo, según los distintos pareceres de los críticos, obra que pasó por una crisis de popularidad o de indiferencia entre el público, a raíz del éxito inicial de 1554, pero que vuelve a reanimarse luego, y reimprimirse, abundantemente, a la sombra de la publicación y del éxito del *Guzmán de Alfarache,* cuya *Primera Parte* aparece en 1599, y alcanza hasta veintitantas ediciones antes de 1604, en que se publica la *Segunda.* Hoy sabemos también que en la obra de Mateo Alemán hay entronque visible con el *Lazarillo,* y comprendemos que los lectores de fines del siglo XVI asociaran fácilmente las aventuras y episodios de los dos libros en un mismo género, pese a las diferencias intrínsecas que existen entre ambas obras, en las que destaca el tono y preocupación moral y teológica del libro de Mateo Alemán. Cervantes comprendió ya, en el *Quijote* de 1605, que la forma autobiográfica era esencial en el género, cuajado ya en esa fecha, y en una obra tan personal y tardía como el *Buscón* de Quevedo encontramos el esquema autobiográfico general marcado por sus

predecesores, y puede apreciarse en algún punto concreto de esa novela el recuerdo vivo y el eco del *Lazarillo* y del *Guzmán* [35]. Si bien las estructuras ideológicas o de pensamiento y de estilo de las obras maestras más características del género picaresco español han podido ser abstraídas y diferenciadas [36], se ha impuesto, generalmente, superficialmente, la unidad del género, se ha ensanchado el marco picaresco en el que todo parece caber, y puede entenderse que la proyección o influencia de las novelas españolas sobre las literaturas extranjeras que siguen su patrón (dentro incluso de una posible mayor diferenciación, y de situaciones híbridas, por razón de nacionalidad, temperamento o época) tiña de carácter genérico, todas las manifestaciones picarescas. Por eso, ante el gran número de novelas modernas en Europa, que pudieran arrancar directamente de la veta novelesca española de versiones, adaptaciones o imitaciones de la picaresca, a través de tres siglos, o que responden a un nuevo renacer de temas y formas antiguas ante unas circunstancias históricas y sociales nuevas, de unos brotes de un género literario contemporáneo que busca o tiene evidentes afinidades con la literatura de los pícaros españoles del Siglo de Oro, la crítica ha acusado su presencia y ha tratado de explicar las consecuencias de esa «ampliación» del tema. Hay estudios sobre la novela picaresca que destacan muchas de las coincidencias y puntos comunes tratados y desarrollados en los esquemas de las viejas novelas españolas y en los de las novelas picarescas extranjeras que la siguen de cerca, pero las puntualizaciones más exactas y recientes se han producido cuando ha habido que enfrentarse con el fenómeno de proliferación de las novelas picarescas, o de tipo picaresco, en la literatura mundial en el siglo XX o se ha intentado, ante ese inesperado crecimiento de sus

ramas, concretar su definición y sus límites con vistas a un vocabulario técnico de términos literarios: En el III Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, que tuvo lugar en la ciudad de Utrecht, en Holanda, en agosto de 1961, se presentó una importante comunicación titulada «Hacia una definición de la picaresca» [37], y, unos años más tarde, un artículo general sobre la «idea» de la «picaresca», aparecido en el órgano de dicha Asociación Internacional [38], trataba de precisar lo que era el «pícaro» y su literatura en el mundo moderno, y revisaba no sólo unas cuantas novelas contemporáneas, sino también una serie de estudios críticos recientes en que se atestigua el nuevo empuje de la «picaresca» en nuestro siglo.

El venerable libro de Chandler se refería a «the literature of roguery» en la historia de las letras. El sentido lato en que empleaba el término estaba determinado por el tema más que por la forma, pero se limitaba al estudio de la novela. Aun así, asociaba una serie de formas no narrativas, ni estrictamente literarias, a la «picaresca», y ponía a la altura del relato picaresco tanto al *Guzmán de Alfarache* como a *Moll Flanders,* el *Roman Comique, Vanity Fair,* alguna novela de Gogol, etc. Cita asimismo una larga lista de escritores de lengua inglesa, de muy diverso ingenio, que cultivaron el género picaresco, y de las muchas páginas de su estudio, particularmente de su segundo volumen, parece desprenderse que Inglaterra es el país por excelencia de la picaresca, en todas las épocas, y España, sólo generador o precedente, y Francia, un tributario importante, como también lo son, en plano menor, Alemania y Holanda. También el libro de Chandler estudió y destacó otras formas de literatura picaresca distintas al relato novelesco de la vida del pícaro, espe-

cialmente «the anatomies or roguery», que es como denominó los «ensayos» descriptivos de costumbres del hampa, engaños, grados y asociaciones de delincuentes profesionales, y a eso se añadían las biografías de criminales célebres de los siglos XVI y XVII, y referencias a los tipos de pícaros que aparecen en la novela y el drama ingleses hasta la época de Shakespeare. Una tesis doctoral de la Universidad de Harvard, por desgracia aún no publicada, de Claudio Guillén [39], contribuyó, hace años, a desbrozar el abigarrado y complejo cuadro que el ambiente de la picaresca ofrece dondequiera que éste se dé, y a singularizar, de entre las «anatomies of roguery», en caracteres y tipos, en formas y temas, lo que es, y no es, la narración novelesca auténtica en el género: El análisis detenido y minucioso del *Lazarillo de Tormes* le sirve para ello como último capítulo de su tesis. Vemos, pues, que el campo de las manifestaciones de lo picaresco es denso y vasto, y que venían históricamente acumulándose (y aparecen hoy claramente delineadas) las posibilidades de ulterior crecimiento y continuidad. Hace unos pocos años, otra tesis doctoral de la Universidad de Harvard [40] planteaba el estudio del género picaresco desde un criterio de actualidad, es decir, considerando otros puntos de vista que no sean el de una pura forma novelesca autobiográfica, episódica, itinerante, de altibajos de fortunas y adversidades, con una visión satírica de la sociedad por un agonista que casi vive al margen de ella, limitando una consideración del género a la época de florecimiento en España en los siglos XVI y XVII y a su expansión inmediata a una serie de países europeos: Robert Alter apuntaba y recogía la tendencia a considerar lo «picaresco» como una amplia categoría ahistórica, aplicable a obras literarias de todos los tiempos. «Picaresco» venía a ser un término

calificativo más, al lado de «cómico», «trágico», «satírico», «bucólico». Observa Alter que los que emplean, críticos y creadores, así ese término, difieren mucho en la interpretación de «picaresco»: Unos se fijan en el aspecto formal, otros se refieren al tipo de protagonista. Para unos, «pícaro» tiene un sentido peyorativo, para otros, indica un alto contenido existencial. Han hecho valer sólo algún elemento aislado de la tradición picaresca, que sacan a relucir a un primer término, olvidando los demás. Aunque Alter estima grave falta de responsabilidad el no referir «picaresco» al fenómeno histórico concreto de que deriva, considera, sin embargo, una sana intuición ese buscar algo nuevo detrás del concepto lato del término, porque es razonable suponer que la novela picaresca no es un capítulo agotado en la literatura occidental, sino, más bien, una adición y repuesto permanente en el almacén o depósito de los recursos literarios. Después de detenerse particularmente en el *Lazarillo* y en las manifestaciones tardías del género en la literatura inglesa del siglo XVIII, Alter adelanta en el «Rogue's Progress». Menciona y apostilla la huella «picaresca» en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal y en *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* de William Thackeray; recoge luego, finalmente, como «Heirs of the Tradition», unos títulos de novelas modernas aparecidas después de *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain: *The Adventures of Augie March* de Saul Bellow, las *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* de Thomas Mann, *The Horse's Mouth* de Joyce Cary, a los que sitúa en la línea clara de la picaresca que arranca de la tradición.

La numerosa caterva de novelas, en que se descubren temas, esquemas, estructuras habituales y consagrados de la novela picaresca tradicional, en las literaturas inglesa,

norteamericana y alemana, hacia mediados de este siglo, ha sido inventariada por otros estudios publicados en torno a la fecha en que se escribe y publica el libro de Robert Alter. Un profesor de literatura alemana en una Universidad norteamericana, Willy Schumann, pudo titular una conferencia suya, en 1965, «El retorno de los pícaros» [41]: Ahí estaba el libro de Günter Grass, *Die Blechtrommel;* el de Albert Vigoleis Thelen, *Die Insel des zweitens Gesichts;* el *Felix Krull* de Mann; *The Gingermann* de Donleavys; el *Augie March* de Bellow; la novela *Catch 22* de Heller... Las características estereotipadas de la novela picaresca; el prototipo del pícaro; la clásica movilidad y falta de sedentarismo del protagonista; la técnica episódica; y el especial ritmo en la narración de experiencias e incidentes de la vida, confirmaban la vuelta triunfal de los pícaros a al escena de la novela contemporánea. Un librito de Wilfried van der Will, *Pikaro heute* [42], encubría, con ese título un tanto llamativo y sensacionalista, investigaciones realizadas en un Seminario de Literatura alemana de una Universidad británica: Un ensayo sobre el «pícaro moderno» en que se aborda primero la construcción del tipo, y el análisis luego de unos cuantos autores y obras. El crítico señala la interrupción de la narrativa picaresca en la literatura alemana y la reconquista, en tiempos modernos, de sus formas, debida a las nuevas posibilidades de una sátira social en la sociedad misma y una posición clara y firme frente a ella del escritor con intención satírica: Van der Will señala, como precedente en la serie, alguna obra de Gerhard Hauptmann; la traducción al alemán de la obra del escritor checo Haŝek, *Abenteuern des braven Soldaten Schweijk,* sobre el Imperio austrohúngaro durante la Primera Guerra Mundial, imitada, en

escena, por Bertold Brecht, con ambiente de la Segunda y trasplantada por Helmut Putz, en 1965, a las condiciones de la República Democrática Alemana, en la novela *Die Abenteuern des braven Kommunisten Schwejk.* Y después, *Berlin Alexanderplatz,* de Döblin, y el *Felix Krull,* de Thomas Mann, cuyo proyecto original se concibe en 1910, aunque no se publique hasta 1953. De 1948 es *In der grossen Drift,* de Rudolf Krämer-Badoni, y las novelas de Vigoleis Thelen y de Günter Grass, en 1953 y 1959 respectivamente. Y desde esa fecha aumenta la lista: *Tobias Immergrünn,* de Paul Pörtner; *Simplicius 45,* de Heinz Küpper; *Die diebischen Freuden des Herrn von Bisswange,* de Martin Beheim-Schwarzmach; etc., etc. Siempre podría aumentarse la lista con obras más recientes: Así, por ejemplo, se ha llamado la atención sobre el medio hostil idéntico que rodea a los jóvenes protagonistas del *Lazarillo* y de *The Painted Bird,* de Jerzy Kosinski, que se publica en 1965 [43].

En el examen de estas obras de escritores contemporáneos se pone de relieve el atractivo que para ellos significa el trazar de nuevo la semblanza del «pícaro» antiguo con todas las posibilidades que en él se ofrecen (en esta nueva encarnación, en una sociedad como la actual tan áspera y dificultosa) de presentarse como decidido adversario de cualquier limitación de la libertad humana, impuesta, ya por una determinada clase social, ya por una tarea adscrita a ella por la técnica y la división del trabajo, ya por un dogmatismo ideológico o político, ya por la autoridad de una burocracia técnica refinada o de un poder estatal totalitario. Los especialistas del género picaresco antiguo español consideraron ya la personalidad del «hére» de la novela picaresca, en su plano de «mito» literario, como un «outsider», o, más bien, como un «half-

outsider», como un elemento medio extraño, medio incluso en el cuerpo de la sociedad, dada la ambigüedad del tipo ante las presiones, interiores y exteriores, que sobre él ejercen [43 bis]. Por eso no puede extrañar que la crítica haya llegado a posiciones extremas al colocar a los «pícaros» literarios contemporáneos en un clima de gran individualismo y de rebeldía, de egoísmo marginal o de entregada defensa idealista de los valores humanos, y que un autor norteamericano, Richard Warrington Baldwin Lewis, haya acuñado el término de «the Picaresque Saint» para caracterizar las figuras representativas de la novela actual [44]. Lewis insiste en que los «santos» de la ficción novelesca que trata de caracterizar son hombres no dedicados de una manera inmediata a un Dios sobrenatural, sino a lo sagrado, a lo «santo», que puede conservarse en el seno de una comunidad humana, completamente asolada por las conmociones íntimas de los tiempos. La imagen de la «santidad» es la de la participación en los sufrimientos de la humanidad como manera de acercarse y someterse a aquello que es lo más real en nuestro mundo de hoy. Pero, al mismo tiempo, como se demuestra en las más completas figuras de los protagonistas de las novelas contemporáneas, éstos muestran la capacidad de participar no sólo en las miserias de esa humanidad, sino también en sus mayores debilidades, y hasta en sus pecados. Todos esos «héroes» tienen su algo de «roguery», de «picardía» original, incluso de criminalidad. Y cuanto más «pícaros» se nos aparezcan, más representativos resultarán: De ahí la denominación de «Picaresque Saints» que Lewis les asigna; en el fondo, «outsiders», criminales que deben de ser perseguidos, que andan fugitivos, que son extranjeros en un mundo que les es ajeno. Pero en toda su impureza, estos «santos» consiguen, y, de hecho, en-

carnan, la confianza en la vida, la camaradería y compañerismo humano que la novela contemporánea europea y noteamericana pone de relieve con tanta fuerza. Una segunda generación de novelistas en el siglo XX ha llevado a la novela, desde preocupaciones puramente estéticas y de perfección formal, a lo basto y violento de las secuencias de los episodios de la picaresca, dándole, de nuevo, una pulpa real y humana, y hasta un claro designio de su proyección y desarrollo, como es el que el protagonista vaya haciéndose hombre a través de encuentros y de malos pasos en la vida. Lewis examinará, en su libro, la obra de autores muy diferenciados entre sí, y cuyos contactos con el género picaresco pueden parecer lejanos y fortuitos: Moravia, Camus, Ignazio Silone (particularmenee, *Pane e vino*), William Faulkner, Graham Greene, y hasta André Malraux. De todos destacará algunas obras, haciendo actualidad de la vieja novela picaresca.

Los analizadores de este fenómeno de renacimiento de las formas de la novela picaresca en el siglo XX aluden, en distintas ocasiones, a la conveniencia de conocer profundamente los viejos esquemas típicos de las novelas picarescas españolas (e invocarlo, si conviene) que ahora encuentran eco o paralelo y similitud en lo que las nuevas novelas quieren expresar dentro de su modernidad: La propiedad de la forma «autobiográfica», de la «Ich-Erzählung» o narración en primera persona, para una novela de ese tipo [45]; la originalidad y fuerza de la «confesión» picaresca, que constituyen muchos de sus relatos [46]; el curso de la vida del pícaro en la novela, cuyos esquemas se van precisando a lo largo de la historia del género y van conformando unas convenciones en la presentación del destino del pícaro y su modo de ser que se hizo sentir ya en tempranas adaptaciones e imitaciones [47];

el «punto de vista» en la novela, en que narrador, autor y protagonista ofrecen ángulos de observaciones distintas o coincidencias en el relato [48]; la contemplación de la sociedad y del mundo desde la «atalaya de la vida humana» en la que el protagonista es vigía alerta [49]; la libertad insobornable del «pícaro» que critica y satiriza lo que ve y de lo que sufre, y que se convierte así en símbolo de inconformismo social [50]; y así tantas otras cosas que encontrarán su refugio en su adaptación a otras circunstancias, las actuales de las novelas que constituyen ese nuevo género del siglo XX. Nadie se atreve a pronosticar los caminos de la literatura del futuro, pero resulta significativo que los críticos del momento hayan puesto estas manifestaciones de la creación literaria contemporánea en relación con un concepto sociológico muy traído y llevado en nuestros tiempos: «Desde el *Lazarillo* hasta nuestros días, a mi modo de ver, la picaresca se ha convertido en una salida, en un escape, para la expresión de la alienación humana», ha escrito uno de los críticos que más y mejor ha estudiado y reflexionado sobre los avatares del género [51]. No vamos a intentar definir el concepto de «alienación», ni vamos a revisar la pluralidad de significados con que se usa en el terreno de las ciencias humanas. Aunque sea originariamente un término marxiano de la Economía Política, la literatura sociológica actual, en la que reina respecto a él cierta ambigüedad, lo describe como una situación en que se produce una separación de algo, una pérdida, una desintegración, que afecta, objetiva y subjetivamente, a la totalidad de la persona. Por eso, otros describirán la «alienación» como un modo de ser en que el hombre se siente ajeno a sí mismo, ya sea por presión del sistema capitalista, ya sea por otras razones más íntimas. El enajenamiento empieza por uno mis-

mo: Se deja de ser el centro del mundo y de sus propios actos, y son más bien esos actos y sus consecuencias los que le poseen y le dominan. El sentimiento de «alienación» ha sido caracterizado por otros sociólogos como una angustia oscura, pero real, que ya ha hecho presa en una persona, que no responde ni a la belleza, ni al horror, ni al conocimiento, ni al sentimiento, ni a la pasión, y restar importancia a estas reacciones, o la completa indiferencia ante situaciones como éstas, se considera como grado elevado de «alienación». Se apunta también que la «alienación» es impotencia o falta de control sobre los resultados de la propia actividad; la incomprensión de la significación de los actos y de los acontecimientos en los cuales está comprometido el individuo; la ausencia de normas; el aislamiento ante los valores sociales centrales; la ruptura entre las actividades de la persona y las recompensas que pueden esperarse de esa actividad, lo que los sociólogos norteamericanos han llamado «self-estrangement» [52]. Circunstancias especiales históricas, sociales y políticas, que muchas veces no cabe asociar necesariamente a un sistema particular de orden estatal o económico, ni de vida individual o colectiva, afectan a la situación personal del «hombre alienado». Todo ello trasluce insatisfacción, congoja, frustración, infelicidad, en último término, del individuo en la sociedad moderna, que puede encontrar versión literaria de este trepidante e inseguro siglo nuestro en los moldes que la novela picaresca actual tiene dispuestos, y ahí podremos ver claramente lo que hoy nos podemos sólo atrever a sospechar de hondas tensiones históricas, sociales y humanas del pasado en los viejos modelos picarescos de la novela española [52 bis].

En algunas de las muestras de esta literatura pica-

resca del siglo XX podemos revivir, con los esquemas de la literatura picaresca antigua, la vida de unos personajes muy enraizados en acontecimientos políticos y sociales de una historia contemporánea que está muy viva en nuestros recuerdos y en nuestra propia existencia, en relatos, cuyo marco histórico abarca escenarios de países de Europa y América y reproduce ambientes que forman parte de lo que ha sido nuestra vida cotidiana y de los grandes sucesos históricos del siglo: La novela de Döblin nos lleva al desconcierto de *Berlin Alexander Platz,* en los años de la República de Weimar de nuestra juventud; la novela de Below nos evoca el Chicago de los «roaring Twenties», que el cinematógrafo se ha encargado de hacer pervivir hasta nuestros días; el tipo de Schwejk nos presenta lo que podíamos imaginar de la vida, de la novela, de un «buen» comunista en la «Ost-Zone», la llamada Zona Oriental o República Democrática, en la dividida Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, teniendo que sobrevivir, como un «pícaro» antiguo, desvalido y despabilado a un tiempo... Pero de ese gran número de novelas contemporáneas que críticos y lectores asocian, en el mundo, con temas y formas de la literatura picaresca española del Siglo de Oro, sobresale la obra ya citada de Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull,* como gran hazaña de afirmación en una parcela señera de la novelística actual, debida a un extraordinario escritor del mundo occidental, de asunto y esquemas de un género de tradición española. Conocemos con bastante exactitud la génesis del *Felix Krull,* que se concibe en 1910 (otros señalan 1923, como fecha de redacción del primer fragmento, y 1937 como aparición del primer fragmento impreso), pero que no se publica hasta 1953, en circunstancias muy distintas a como

se planteara, con interrupciones e interferencias en el proceso creador con la producción de otras famosas novelas suyas: La «tetralogía» que tiene como protagonista al personaje bíblico José y la novela titulada *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn,* con la que se corona la vida y la obra del gran novelista [53]. No vamos a ocuparnos en detalle del proceso creador del *Felix Krull,* del desarrollo del primitivo proyecto de unas «confesiones» o «memorias» de un truhán que se iniciaron en temprana fecha, que durmieron luego, durante años, entre los papeles de la casa de Bogenhausen, en Munich, que cedieron el paso a largos trabajos de preparación y composición de las novelas en torno a la mítica vida de José y sus hermanos, y también de la del *Doktor Faustus,* que soportaron muchos años de embates de acontecimientos personales e históricos (desaparición de la democracia alemana y subida al poder de Hitler, emigración y afincamiento en los Estados Unidos, nacionalidad norteamericana y Segunda Guerra Mundial, pugna contra el nazismo, cambios de residencia y grandes viajes, rencillas políticas y personales, dolencias, regreso del exilio y reencuentro con la «patria» después de la desaparición del sistema que llevó a Alemania a la catástrofe, adaptación al mundo de la «guerra fría») para volver a fructificar y obtener un gran éxito con la publicación de una novela como el *Felix Krull* que ofrecía originalidad, vigor y frescura. Bien es verdad que sólo se puso en nuestras manos de admiradores del genio de Lübeck, la primera parte de las «confesiones» de Krull, cuando sabemos que se habían proyectado hasta seis «partes», claramente definidas y delimitadas en la novela, y si se habló, al principio, de un «Schelmenroman», luego se le quedó al autor la concepción de la novela del «pícaro» algo atra-

sada, desgastada por el esfuerzo con la materia bíblica del *Joseph und seine Brüder,* que escribe al mismo tiempo, e incluso superada como forma cerrada de novela. Aunque Mann hace un sincuento de alusiones a las aventuras posteriores de Krull, y envía a su personaje, al final de la «Primera Parte», a hacer un viaje por el mundo, como si la continuación estuviera en marcha, declara en 1954, en una carta, «das ich das Unding nie zu Ende führen werde». No hay que meterse a hacer cábalas sobre la inspiración directa de Thomas Mann en obras españolas para la fábula de su «Hochstapler». No debieron ser muchas sus lecturas, posiblemente tardías, de grandes libros españoles: Un ensayo sobre el *Lazarillo,* como el que escribió sobre el *Quijote* [54], avalaría probablemente lo que dicen algunas monografías críticas que descubrieron bien pronto rasgos picarescos en el *Felix Krull* [55]. Baste recordar que buenos conocedores de la obra de Mann han comprobado que, como punto de arranque del *Félix Krull,* están las «Memorias» de un malhechor rumano, Georges Manolescu, que el editor Langenscheidt publicó, en versión alemana, en 1913 (es decir, una vulgar «anatomy of Roguery») y el propio Thomas Mann declara, en una carta de la última época de su vida, que las «Memorias» de Krull pueden considerar como lejano modelo suyo el *Simplicius Simplicissimus,* de Grimmelshausen. Pero un extenso y meticuloso libro de Klaus Hermsdorf precisa para siempre que el tema del «pícaro», del «Schelm», es un tema central en la obra de Mann, y que si bien el «pícaro» surge, el principio de su obra, un poco en contra de su voluntad, y se deja, o aplaza, como algo extraordinario y extraño, superior a él mismo, cuando se trata de desarrollar y continuar la historia de Félix Krull, adquiere profundidad y amplitud en la obra total del novelista: Herm-

sdorf hablará de los «pícaros» que aparecen, una y otra vez, a lo largo de su obra, desde el *Zauberberg* al *Doktor Faustus,* sin olvidar el papel importante que el «pícaro» juega en la larga historia de José y sus hermanos. La implicación de la problemática intelectual y estética de Thomas Mann en el tema del «pícaro» quedan también claramente de manifiesto, si bien la simpatía, la galanura, la habilidad para moverse en el mundo, los recursos de que se vale, hacen de Krull un «pícaro» con raíces en el tipo tradicional de que procede.

La elevación a carácter de «mito» del personaje del «pícaro», que se idealiza y adquiere carácter trascendental y atemporal al romper los estrechos límites tradicionales e históricos de la narración que corrientemente le sirven de marco, y la presencia permanente, sin tener en cuenta ninguna época histórica concreta, de un género o subgénero novelesco, admitido y aceptado tan ampliamente en las convenciones y tradición de la literatura universal, es un buen ejemplo de cómo la novela picaresca española permeó profundamente la sustancia y formas del arte narrativo de otros pueblos. Conocemos, a grandes rasgos, y, a veces, hasta con innúmeros detalles, los momentos y caminos de penetración de la picaresca española, a través de la difusión de ediciones españolas; de impresiones del original hechas en el extranjero, de traducciones a otros idiomas, anónimas o firmadas; de adaptaciones o tímidas imitaciones, primero; de libros de creación, luego, por escritores de otras lenguas, que enlazan con géneros u obras nacionales, pero compuestos a la manera de los modelos españoles. La versión del título original, su interpretación o ampliación, en otros casos, la presentación de

la obra española o las observaciones preliminares del traductor o editor, abren ya insospechadas perspectivas para encasillar o enjuiciar la que va a ser nueva adquisición o brote nuevo que se ofrece a esta incitación o influencia.

La novela picaresca española pasa por un largo proceso de incorporación que el inventario completo de las distintas obras puede poner a nuestro alcance [56]. Destaca el temprano éxito del *Lazarillo* y la insistencia, que debió ser general en su época, en su carácter cómico: *Histoire Plaisante et Facetievse de Lazare de Tormes Espagnol,* es el título de la traducción de Jean Saugrin, de París, 1561; la de Amberes, 1598, añadía: *Histoire... et Recreative* [57]. Ese carácter cómico contribuyó, seguramente, a su difusión y su éxito en otras literaturas por intermedio de la versión francesa. Un autor dramático holandés, que no sabía castellano, Gerbrand Adriansz Bredero, lleva a la escena una imitación del III Tratado del *Lazarillo,* en una obra titulada *De Spaansche Brabander,* impresa en 1579, por vez primera, en que se pone en ridículo el orgullo hidalgo de los naturales de Brabante [58]. Una traducción al italiano del *Lazarillo,* manuscrito e inédita, desconocida hasta hace poco, fue hecha para divertir a un cardenal durante su convalecencia de gravísima enfermedad [59]. Algunos de los episodios graciosos de la novela debieron hacerse populares y pasaron a formar parte de colecciones de anécdotas o chistes, y como tales encontraron acogida en la de Berthelet, *Tales and Quicke Answeres,* impresas hacia 1535, que constituye una de las pocas fuentes de procedencia española seguras de Shakespeare, que se hace eco de ello en *Much Ado About Nothing* [60]. El carácter humorístico, y con posibles arbitrarias ampliaciones y prolongación o añadido de aventuras, con que indudablemente le vieron sus contemporá-

neos pueden explicar los episodios extraños que aparecen en algunas ediciones del *Lazarillo* y en sus continuaciones y que, muchas veces, acabarán por incluirse y publicarse a continuación de las ediciones del texto original [61]. El éxito posterior del *Guzmán de Alfarache* y la cristalización del título en que se menciona «la vida del Pícaro» influyó en el título *Le Gueux,* bajo el que aparecen las ediciones, desde 1619, de la traducción de Jean Chapelain, y que, a su vez, debió dar la pauta para el título de las versiones antiguas de James Mabbe y otros al inglés: *The Rogue,* o *The Spanish Rogue.* Bajo el nombre de «El Pícaro» sería conocido el *Guzmán* en toda Europa [62], a lo que contribuyó posiblemente también al título de la versión alemana de 1615, y posteriores, de Aegidius Albertinus: *Der Landstörtzer Gusman von Alfarache oder Picaro gennant.* La popularidad del libro de Mateo Alemán se reflejará, al convertirse, por su mayor sentido moralista y mayor complejidad de su mundo y sus aventuras, en el prototipo del *Lazarillo,* e incluso en la interpretación del título de la obra: Así la traducción del *Lazarillo* por Barezzo Barezzi, publicada en Venecia, 1522, después de su traducción del *Guzmán,* lleva el significativo título: *Il Picariglio Castigliano.* Va el libro aumentado de «Viuace Discorsi, e gratiosi Trattenimenti si celebrano le Virtu e si manifestano le di lui, et altrui miseri, et leggiadramente si spiegano: Ammaestramenti saggi. Auenimmenti mirabili. Capricci curiosi. Facetie singolari...» Hay varias ediciones más que reproducen esta versión italiano de Barezzo Barezzi, a las que van unidas la traducción de la *Segunda Parte* anónima de 1555, la *Vita della Picara Giustina,* de Venecia, 1626, 1635, 1636 [63]. En otra edición menos conocida, de Venecia, 1625, el título reza así: *Il Picariglio Castigliano,*

Seconda Parte che continuaua la Narratione della Vita del Catiuello Lazarillo di Tormes. Y se añade: «Con vivace, e leggiadra maniera s'apprende ad abracciare le Virtudi et a prudentemente fuggire i Vitii. Sentiero vero d'innalzarsi al colmo degli Honori...» [64]. Esta traducción del *Lazarillo* sigue también el proceso marcado por las versiones francesa de Chapelain e italiana del propio Barezzi y alguna otra del *Guzmán* que modificaron grandemente la estructura de la novela picaresca española por antonomasia en Europa y que convirtieron muchas veces *La vida del Pícaro* en un conjunto de moralidades y de elementos «ejemplares» [65]. Este carácter didáctico, moral y satírico de la novela picaresca, han hecho resaltar aquellos que han examinado las traducciones del *Guzmán,* y no sólo la de Chapelain, y la del *Lazarillo,* en el ámbito de la literatura francesa [66], dejando atrás el deleite y el chiste que habían sido los primeros atractivos de sus traductores y lectores. Mabbe, el traductor inglés del *Guzmán,* no concibió ya la novela de Alemán sino como formando una unidad perfecta de acción argumental y digresiones morales.

Otras notas que parecían menos características y evidentes, sin embargo, ayudaron a las novelas picarescas a encontrar carta de naturaleza en algunas literaturas extranjeras a las que se incorporan tempranamente: Se ha señalado el éxito que debió tener, por ejemplo, el *Lazarillo de Tormes* por contener escenas de la vida española, cuadros de costumbres de un país lejano por el que muchos pueblos sentían curiosidad o temor [67]. Esto lo convertía ya en un libro europeo por encima de todas sus cualidades festivas o de su valor moralizante: En unos versos, que van añadidos al final de la primera traducción inglesa del Lazarillo, por David Rowland of Anglesey

(1586), se señalan los méritos del libro, porque describía «how they live in Spain», porque muestra, después de todo, que España es España. Un texto introductivo de una traducción francesa del *Lazarillo,* de 1620, atribuida al Sieur d'Audigier, recalca ante los lectores que estos pueden igualmente sacar gran provecho de su lectura: «Ils se peuvent encore instruire de l'humour de cette nation, qui est ici vivement depeinte par elle même». La versión del *Lazarillo de Tormes* al alemán, de 1614, pero que ha permanecido inédita hasta 1951, nos enfrenta con la importancia del «topos» literario de la Diosa Fortuna en la que se ha considerado primera novela picaresca española: Un manuscrito de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Breslau, que fue de «Fridericus Berghius, canonicus bratislavensis», pone muy de relieve, en la traducción del texto español, lo que son las vicisitudes de la vida y el constante esfuerzo del protagonista para triunfar de los reveses de la fortuna [68]. La Fortuna y la Adversidad se han convertido en un esquema permanente de los cambios que experimenta el protagonista de la novela picaresca y se reproducirá en las novelas que siguen en Europa su tradición [69]. En un poema latino, dedicado a Mateo Alemán, de Ruy Fernández de Almada, se compara a Guzmán de Alfarache, protagonista del libro, con un «nuevo Proteo» («Proteus alter»). Esta imagen tuvo éxito y la mayor familiaridad con el mundo antiguo de los hombres del siglo XVII permite que se invoque el nombre antiguo de Proteo como símbolo del poliformismo y de la variedad de papeles que asume en la novela el Pícaro Guzmán. El traductor francés Chapelain, en 1620, en su «Avis au lecteur» de la *Segunda Parte,* escribe acerca de su carácter cambiante: «Le gueux n'y est plus gueux et n'y fait plus l'enfant ni le page. C'est dé-

sormais un Protée a cent visages et cent formes diverses». Entre los distintos elogios que acompañan a la traducción inglesa de James Mabbe, de 1622, el de Ben Jhonson le llama a Guzmán: «...as this Spanish Proteus». La forma «proteica» en que se manifiesta el «Pícaro» español hace más comprensible el reflejo o imagen de la vida humana, el «miroir», el «spechio», el «Glasse», en una palabra, la comedia o tablado que quería presentar en su novela Mateo Alemán, y sobre cuyo carácter insistieron los traductores al nacionalizar en sus países respectivos la obra del autor sevillano [70].

Hay momentos en la Historia de la difusión y efectos de la novela picaresca en Europa que sobresalen claramente, aun sin profundizar en las circunstancias históricas especiales que expliquen la expansión y arraigo de las formas españolas, pero cabe todavía revisar la época, el ambiente y el país en cuestión para establecer más exactamente la magnitud o importancia del hecho. Ciertos libros destacan por sí solos en el panorama de las letras europeas, y el *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, el *Gil Blas de Santillane,* de Alain René Lesage, y algunas obras de los novelistas ingleses Daniel Defoe, Tobias Smollet y Henry Fielding, consideradas ya, desde antiguo, como afines al género, son tenidas por consecuencias tardías y extraordinarias de un florecimiento, en los siglos XVII y XVIII, en la continuidad del viejo relato picaresco español en Alemania, Francia e Ingloterra. Por tratarse de cosas harto sabidas y admitidas generalmente, no hace falta insistir mucho acerca de ello, aunque sí pueda llamarse la atención sobre algún detalle que confirme la trascendencia de esos momentos decisivos en la evolución de la literatura picaresca española en Europa. El reciente estudio de Alexander A. Parker pone en nuestras manos un esquema de

la evolución de la novela picaresca española en la Alemania del Barroco y la Francia y la Inglaterra de la Ilustración [71]. Si la intervención de Lesage en el campo de la novela picaresca, con su labor de traductor y adaptador, y con la aportación de su novela original, y su influencia, puede considerarse como fundamental, incluso para la evolución y la continuidad de la picaresca en Europa, el *Simplicius Simplicissimus,* impreso en 1669, tiene, en un país como Alemania, con poca novela, en su tiempo, y después, categoría de pieza esencial a la que los historiadores de la literatura alemana ha prestado la atención debida, y hasta han tratado de buscarle un origen independiente y distinto al de la picaresca española. Es algo establecido, sin lugar a dudas, sin embargo, que Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, recogiendo el ambiente y la sacudida tremenda que fue para los países alemanes la Guerra de los Treinta Años, en su novela se inspiró y depende de la traducción libre de la *Primera Parte* del *Guzmán de Alfarache,* debida al Secretario e Intérprete de la Corte de Munich, Aegidius Albertinus, aparecida en 1615, y de la *Segunda Parte* que, sin esperar a la *Segunda* de Mateo Alemán, escribió por cuenta propia, si bien había utilizado la continuación apócrifa de Martí para completar la *Primera* de Alemán. Luego escribió Albertinus una *Tercera Parte,* bajo el seudónimo de Martinus Freudenhold, que apareció en 1626. Aunque el acierto y los méritos literarios de estas creaciones de Albertinus han sido muy discutidos, se ha comprobado la fidelidad del Secretario de la Corte de Munich al espíritu de la Contrareforma, al ambiente de la Alemania meridional, y del libro de Mateo Alemán [72]. En ese clima y en la familiaridad de las traducciones de la picaresca española surgió y creció el *Simplicissimus* de Grimmelshausen. Hoy se señala tam-

bién lo que pudo contribuir a la génesis de la obra de Grimmelshausen la difusión, en Alemania, de la novela francesa, surgida igualmente de la fuerte corriente de influencia de la picaresca española y de sus traducciones, en el ámbito francés, y que iba a servir luego, en un nuevo clima cultural, a la creación del *Gil Blas* [73]. No faltaban tampoco en la tradición literaria alemana elementos y direcciones del gusto del público que vienen a entremezclarse en el *Simplicius Simplicissimus* y que constituyen parte integrante de la «picaresca» autóctona de la Alemania del siglo XVII: Se trata de algunos ejemplos de lo que los historiadores de la literatura picaresca han relacionado con el amplio concepto de «Anatomies of Roguery» y de formas literarias específicamente alemanas, como «Volksbücher», «Schwankbücher», «Anekdotensamlungen», etcétera. La época tardía en que cristaliza la obra de Grimmelshausen la hará entrar también en contacto con obras del género satírico, con escritos político-religiosos, y hasta con versiones o adaptaciones alemanas de otras obras españolas como la de *Rinconete y Cortadillo,* por Ulenhart, y la de los *Sueños* de Quevedo, por Moscherosch, y también con el anónimo *Abentheurlicher Buscón,* que tenía su modelo en la traducción francesa del Sieur de la Geneste [74].

Los historiadores de la literatura alemana han precisado fases muy señaladas de la evolución de la novela picaresca alemana indígena: Una primera etapa que corresponde a las traducciones e imitaciones del *Guzmán* de Aegidius Albertinus; la publicación, en 1617, en Baviera, de una versión del *Lazarillo de Tormes,* conjuntamente con la de *Rinconete y Cortadillo,* por Ulenhart; y las traducciones de *La Pícara Justina* y del *Buscón,* aparecidas en Francfort 1620-27 y Francfort 1671, respectivamente. La segunda etapa, de consolidación y madurez, está inte-

grada exclusivamente por la personalidad y la obra de creación de Grimmelshausen que consuma la nacionalización del género y establece sus cánones con la publicación de *Der abenteuerliche Simplicissimus* en 1669. La serie de «Simplicianische Schriften», con variedad de elementos satíricos y de todo orden, constituyen ya el punto de partida de imitadores y continuadores que corresponde a la fase siguiente de desintegración y decadencia del género picaresco en que la «Simpliziade» constituye una forma especial del relato de aventuras en la novelística alemana del siglo XVII. Se discute hasta qué punto Grimmelshausen mantuvo en esos escritos «simplicianos» los esquemas picarescos que se habían elevado y ennoblecido en su novela grande, de indudable raíz española. En esto entra la cuestión de su otra novela, *Die Landstörzerin Courasche oder Trutzsimplex,* publicada en 1670, cuyas relaciones con *La Pícara Justina* y su citada traducción alemana, *Die Landstörzerin Iustina Diezin* (que, como ya se ha indicado, apareció impresa en Francfort, en 1620, la *Primera Parte,* y en 1627, la *Segunda*) no han sido aún dilucidadas por los especialistas. En el caótico panorama que ofrece la diversificación de la narración novelesca en Alemania después del *Simplicissimus* hay muchos secuaces e imitadores de Grimmelshausen, pero también entre ellos será posible descubrir alguno que ofrezca una personalidad interesante y en cuya obra siga percibiéndose la vida que da a la ficción literaria la vieja savia de la picaresca española. Hace unos cuarenta años, se sacaba del olvido la figura de un novelista mal conocido [75], Johann Beer, que, gracias al estudio de un sabio erudito, adquiría un marcado perfil de cultivador original de la tradición picaresca en Alemania en el siglo XVII. En el año 1957 se ponían al alcance del «gelehrtes Publikum» dos obras de Johann Beer que eran

prácticamente inasequibles, porque sólo se han conservado contados ejemplares en algunas bibliotecas públicas alemanas [76]. Una tesis doctoral española [77] ha estudiado, en detalle y a fondo, estas dos novelas de Johann Beer, poniendo de relieve sus características picarescas y analizando, dentro del estilo, inspiración original y manera de composición de sus relatos, en su abundante obra, *Der Berühmte-Spital* y el *Jucundus-Jucundissimus*. Parece ya claramente asentado que estas dos novelas dependen, en gran número de rasgos y detalles, y también en sus estructuras formales, de la novela picaresca española: Aun reconociendo la fantasía innata o desorden mental de Beer y su indisciplina para someterse a armazones y esquemas y técnicas novelescas preestablecidas, se descubre en el *Jucundus,* el calco del *Lazarillo de Tormes* para las circunstancias biográficas, en la «Ich-Erzählung» del protagonista, tomadas de la traducción alemana de Munich-Aubsburgo 1617, algunas de las cuales se repiten en *Der Berühmte-Spital*; también hay calco o paralelo en la base argumental de los «tratados» del *Jucundus* y de la novela española citada; cierto parecido entre los personajes de *Das Narren-Spital* y del *Lazarillo* y del *Buscón;* hay además alusiones a motivos españoles que debían ser corrientes en los medios de Alemania del Sur y en Austria; incrustación en la prosa narrativa de Beer de elementos hispánicos muy en consonancia con el carácter «picaresco» de esas novelas alemanas, tales como frases castellanas, fórmulas de saludo, referencias a vinos generosos de la península ibérica, a personajes históricos contemporáneos, etc., etc. Se repiten en las novelas de Beer otras convenciones del género español: La unidad novelística impuesta a través de un protagonista que es niño, «mozo de muchos años», cuya presencia «pasiva» es suficiente para ensartar una se-

rie de episodios y aventuras (Beer modificará, a veces, ese esquema: el protagonista no «vive» las aventuras y el número de «amos» se reduce a unos pocos, o sólo a uno); el esquema linear progresivo en la narración; la «picardía» o «picardías» del protagonista; los tipos secundarios y una tendencia por parte de Beer a ampliar el concepto semántico de «Schelm»; la propensión y fidelidad al llamado «realismo» de la novela picaresca española; crítica social y descripción satírica de los distintos estamentos; la problemática religiosa y la reflexión moralizantes, etcéra. Queda, pues, comprobada, una vez más, la perduración de un viejo género español y de su sustancia y de unas formas que produjeron, en el campo de la literatura alemana, no solo una obra maestra como la de Grimmelshausen sino que, en la segunda mitad del siglo XVII, ofrecía todavía signos de vitalidad y de más acendrado «españolismo» y, sin duda, encontraba gran aceptación entre los lectores de obras menores. En un momento descrito como de decadencia y de desintegración de la novela picaresca se mantenían ciertas convenciones que podrían, en Alemania, coincidir o desembocar, por fin, en lo que iba a ser un género literario muy alemán, el llamado «Entwicklungsroman» de los siglos XVIII y XIX, que ha tenido secuelas hasta nuestros días.

La novela de Alain René Lesage, *Gil Blas de Santillane,* que se publicó entre 1715 y 1735, constituye una pieza importante y un gran momento en la Historia de la difusión y evolución de la novela picaresca en Francia y en Europa. Es una obra maestra que nacionalmente corona el desarrollo del género en Francia y que da un nuevo impulso a su continuidad, y no sólo en el dominio de la lengua francesa. Los estudios que poseemos sobre la introducción de la novela picaresca española en Francia y

la línea de su proceso de expansión y de incorporación como género literario galo nos señalan las distintas fases por las que pasó en su traslado a Francia: Se traduce primero el *Lazarillo de Tormes,* hacia 1560, y es esta época época de curiosidad y goce en el descubrimiento de la obra española, considerada como libro de pura diversión; el *Lazarillo* pasa a una segunda fase, a principios del siglo XVII, en que sirve principalmente de texto de aprendizaje del español, y se dan numerosas ediciones bilingües; y por último, se entra en una última fase de explotación del éxito y se convierte en patrimonio de todos, «no es más que un cuadro, un título, un pretexto con variantes siempre renovadas, un tema que ha caído en el dominio público» [78]. A esta época corresponden las traducciones del *Guzmán de Alfarache;* la de Gabriel Chappuis, en 1600; la de Chapelain, en 1619; la de Bremond, en 1695. Se ha observado que todas esas traducciones se asimilaban a los distintos estilos de la época y se contaminaban del espíritu y de las modas literarias reinantes. Era, por otra parte, inevitable también que los franceses acabaran por imitar los modelos españoles y sus traducciones que tenían una amplia circulación en todo el país a través de muchas ediciones. Fue Charles Sorel el primero que con su *La Vraye Histoire Comique de Francion* (1622-41) [78 bis] inicia esa picaresca francesa, más o menos «a la española», que iba, poco a poco, a abrirse camino y convertirse en «Roman de Moeurs». Siguen el *Roman Comique,* de Paul Scarron, publicado en 1655-57, y el *Roman Bourgeois,* de Antoine Furetiere, que es de 1666, y otras.

En estas muestras de la picaresca francesa, cercanas en el tiempo a los modelos, y también en algunas de las traducciones, no tan literales como pudiera esperarse, se notan desviaciones de los esquemas tradicionales y hasta

modificaciones en el fondo y espíritu de la picaresca: Añadir aventuras y una nueva acentuación del elemento cómico; silenciar o aminorar el carácter pesimista de la vida y también el estoicismo del pícaro, o igualmente mostrar el valor positivo de la existencia y su importancia para la formación del hombre; la sátira, que contempla la vida como una representación teatral en la que el protagonista interviene con su papel particular, se convierte en una irónica observación de la sociedad. La tendencia a acortar y suprimir los sermones morales de ciertas novelas picarescas españolas se hace absoluta y definitiva en la traducción de la novela por Lesage, cuyo título dice así: *Histoire de Guzman d'Alfarache de Mateo Alemán, nouvellement traduite et purgée de moralites superflues par M. Le Sage.* La supresión de las digresiones de Alemán, eliminadas ahora como «moralites» superfluas e innecesarias, planteó, por primera vez, en la Historia de la crítica, la dualidad de planos en la novela y el carácter secundario de unas consideraciones que nada tenían que ver con la acción. Pero Lesage es un «homme de lettres» en íntima relación de estilo y pensamiento con otros escritores franceses de su época. Estudiosos de la obra de Lesage han subrayado la influencia que él ejercieron autores como Molière y La Bruyere y, como ellos, practica una manera de observar y encararse con la sociedad que lo convierten en un moralista, un mero observador crítico de «moeurs», aunque con capacidad de aislarse del mundo que le rodea y quedar aparte de él. Lesage, que ha sido un lector constante de literatura española y que dedicó mucho tiempo y esfuerzo a traducir obras españolas como el *Guzmán* y *El Diablo Cojuelo,* de Luis Vélez de Guevara, y otras, decide escribir una novela picaresca de ambiente español por su cuenta.. Se le reprochó, en su tiempo, en su país y en España, a

Lesage el haber plagiado algún original español al que la traducción del P. Isla venía a hacer justicia. La investigación sobre el *Gil Blas* estuvo, durante muchos lustros, dominada por esa cuestión de plagio u originalidad, y por la determinación de las fuentes de las que procedían los episodios de la novela francesa. Lo que hoy parece interesar a la crítica es la diferencia que un lector pudo encontrar entre el pícaro español de las viejas novelas y Gil Blas, protagonista de la obra de Lesage, y cómo puede hoy ser interpretada en la Historia la novela picaresca *Gil Blas de Santillane*. Hacia ahí se orientan las revisiones que plantean libros como los de Alter y Parker, y un notable trabajo de Felix Brun sobre los cambios de las estructuras de la novela picaresca, tomando como base la comparación de la novela de Lesage y sus precedentes españoles [79]. La decadencia de la picaresca española parece haber estado en íntima relación con la liquidación de la sociedad de tipo feudal correspondiente al mundo histórico de la España del siglo XVII, mientras que la Francia prerrevolucionaria del primer tercio del XVIII en que se mueve Lesage había desarrollado otras condiciones de vida, de una vida burguesa en que la tipología y estructuras de la vieja picaresca tenían necesariamente que transformarse. Cualquier lector de *Gil Blas* podrá sentir en la novela de Lesage un nuevo clima de modernidad, pese al esfuerzo del autor para mantener el detalle aicaizante y castizo del ambiente, un aire de urbanidad y elegancia, un humor y un estilo mesurado, tan distinto al de las últimas novelas picarescas españolas del siglo XVII, una ironía unida a gran capacidad observadora y un realismo discreto y sin exageración. Estudiados, uno a uno, los motivos del *Gil Blas*, comparándolos con los modelos españoles, se percibe el cambio total que el espíritu de la Ilustración iba a produ-

cir en la contextura de la picaresca y la nueva y más suave luz que iba a proyectar sobre el interés por el pícaro delincuente y el análisis de su vida, dejando atrás las sombras pesimistas en el mundo y también la preocupación por la salvación individual que encontramos en algunas obras maestras de la novela española. Pero la obra de Lesage pudo seguir transmitiendo formas de la novela picaresca, desvirtuadas o modificadas, a Inglaterra y otros países, incluso a la lejana Rusia [80], inspirando, sin embargo, siempre nuevas maneras de observar y estudiar la sociedad circundante.

Los historiadores de la literatura inglesa han coincidido en admitir y reconocer la base «picaresca» en que se apoya, temática y técnicamente, un sector importante de la producción novelística en lengua inglesa durante el siglo XVIII. Ya vimos que Frank Wadleigh Chandler concibió su *The Literature of Roguery* pensando en un tipo de literatura inglesa íntimamente emparentado con las novelas picarescas españolas que habían sido materia de su tesis doctoral. Sorprende saber que no faltan, en la Gran Bretaña, desde 1700, reediciones, nuevas traducciones o arreglos de obras españoles del género picaresco, o más o menos relacionado con él, que frecuentemente llegaban otra vez a Inglaterra a través de versiones francesas previas o bien conocidas. Chandler había señalado cierta interrupción en la tradición, dentro de las letras inglesas, de la inspiración picaresca española desde *The Unfortunate Traveller,* de Thomas Nash, que se publicó en 1593, y algún otro libro aparecido en pleno siglo XVII. Pero una serie de estudios establecen de modo firme e indiscutible la dependencia de la picaresca española de esos libros y, sobre todo, de la tendencia, que se da con la obra de Defoe, y la decidida orientación de éste, y de otros escritores del

siglo XVIII, a seguir la manera picaresca y muchos de los motivos y esquemas de su larga tradición [81]. *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) y *The History and Remarkable Life of the Truly Honourarable Jacque* (1722), de Daniel Defoe; *Jonathan the Wild* (1743), *Joseph Andrews* y *Tom Jones* (1749), las conocidas novelas de Henry Fielding; *The Adventures of Roderick Random* (1748) y *Adventures of Ferdinand, Count Fathom* (1753), de Tobias Smollet, han sido, en muchas ocasiones, especialmente estudiadas y tenidas en cuenta por los críticos desde la tradición picaresca y, en efecto, en muchos detalles de fondo y en el aspecto externo de su fábula, parece evidente la conexión global con el género, o la relación concreta con alguna de sus muestras señeras que pudo ser lectura, o llegar a ser larvada influencia o reminiscencia consciente en alguno de los famosos escritores ingleses citados del siglo XVIII, o en otros contemporáneos suyos. Hasta todos ellos habían llegado, en una u otra forma, los efectos de la novela picaresca española y también el complejo eco de la obra cervantina [82]. Y la novela de Lesage había también servido a algunos para reavivar formas narrativas de tradición picaresca. No puede extrañar que la crítica actual no sienta extremado interés en poner únicamente de relieve el carácter «picaresco» de esas novelas inglesas: Los que se acercan a ellas conociendo la extensa Historia del género en España y la verdadera naturaleza del Barroco español reconocerán inmediatamente el nuevo espíritu del siglo XVIII que imprimía otro sello y carácter a sus criaturas. Otros críticos pondrán en contraste las posibilidades, en las novelas inglesas de Defoe, Smollet y Fielding, del interés por la profundización en la complejidad del carácter y la sensibilidad de los personajes, alejados y extraños a los problemas morales, pro-

fundos, sin duda, pero unilaterales y monocordes de los pícaros españoles. También el decreciente interés por la acción, la simplificación de episodios y aventuras en la vida y la novela, estará en relación con el centrar el interés del relato en la experiencia individual, siempre nueva, siempre única, particularísima del protagonista. Para un crítico contemporáneo, Moll Flanders es, ante todo, «a novel of Character», independiente de todo el armazón «picaresco» de que se valió Defoe, arrastrado por las convenciones del género que hasta él habían llegado. Hay que leer hoy esa novela, por ejemplo, a otra luz, y desde otro punto de vista: Estamos en el momento de «the Rise of the Novel», del principio de una novela, de la novela moderna [83].

El haber dedicado cierto espacio a la novela picaresca y haber tratado, aunque sea solo parcialmente, pero con cierta parsimonia y detención, el eco que ha encontrado en la literatura universal, no supone que este apartado pueda dejar pálido a cuanto venga a añadirse sobre la recepción de otras obras narrativas españolas en Europa desde el siglo XVI, y su consiguiente influjo. Cada vez el problema de incorporación y asimilación de una obra española en una literatura nacional extraña será distinto, y distinto también su planteamiento histórico y estético, ya que no todas las obras españolas penetran en otros ámbitos en iguales circunstancias y momentos, ni son tampoco idénticos los medios literarios en que van a moverse y prosperar el carácter y unicidad del original español, como hemos podido adivinar y comprobar en nuestra consideración, dentro del amplio campo cronológico y supranacional, del eco e influencia de las novelas picarescas españo-

las fuera de España. Diversas formas novelescas españolas, muestras de otros géneros, pasaron a enriquecer la literatura de naciones distintas, y se impone revisar cuál fue el grado de popularidad y difusión que alcanzaron, desde principios del siglo XVI, en varios períodos, entre los públicos europeos. En primer lugar, por su singularidad y por la frecuente asociación con la literatura picaresca de algunos de sus temas y personajes, destaca *La Celestina,* que parece desempeñar un papel importante, aunque no claramente definido, después de su incorporación a las literaturas nacionales de Europa, en la evolución de las formas dramáticas y novelescas de algunos países donde se adaptó pronto. La traducción italiana de Venecia 1514 y la francesa de París 1527 fueron decisivas para el conocimiento e imitación de la obra de Fernando de Rojas en Europa, y no únicamente en los países a cuyas lenguas había sido traducida. La traducción italiana, debida al español, residente en Venecia, Hordognez, ha sido especialmente objeto de detenido estudio [84]. La dificultad en situar y describir *La Celestina* dentro de la Historia de los géneros explica que la gran obra del Renacimiento español pudo influir, unas veces, en la evolución de la literatura dramática, y otras, como novela dialogada, en las estructuras novelescas de otras literaturas. Por otra parte, los dos mundos sociales que todos parecen ver convivir en *La Celestina,* y hasta los problemas dispares de los estamentos a que pertenecen sus personajes, explican que el interés de los lectores y traductores extranjeros se orientara preferentemente, ya hacia los amores de Calisto y Melibea, ya hacia las figuras de la alcahueta y sus hechicerías y de los criados del caballero y las pupilas de Celestina. Los títulos *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y *La Celestina* con que más corrientemente se conoce la obra de Rojas parecen ya

indicar de antemano qué elementos son los que más pesan en las preferencias e interés de lectores, editores y adaptadores de la obra española. Pero hay también entre esos lectores una tendencia a la identificación de la materia y contenido de *La Celestina* con otras obras del género «sentimental», que igualmente gozaron del favor de la sociedad cortesana europea, y que se tradujeron con éxito a otros idiomas, la posibilidad de considerarla como un arte de amores» o como ejemplario o manual de sentencias filosóficas y morales entresacadas de la obra de Petrarca [85]. Los datos recogidos por los investigadores que han tratado de señalar caminos de influencia para las traducciones del libro de Rojas [86] apuntan a un extenso campo de las literaturas italiana, francesa e inglesa, aunque falten sobre todo ello precisiones y certezas. No parece que haya lugar a dudas que el tipo de Celestina, zurcidora de voluntades en la obra española, influye decisivamente en la figura de la alcahueta que cristaliza en la literatura francesa del Renacimiento [87]. Habrá que aceptar provisionalmente que el llamado *Enterlude of Calisto and Melibea,* publicado por John Rastell (a quien probablemente puede atribuirse esa versión abreviada en inglés, que se compone hacia 1530), fue una comedia muy original en la Historia del primer teatro inglés del Renacimiento, que pudo encontrar alguna resonancia en su momento y pudo también servir de modelo para otras comedias del mismo tema que seguían aún representándose a fines de siglo [88]. También hay noticia de la fortuna de *La Celestina* en Italia, en el XVI, y la originalidad y excelencia de la obra española permite suponer una influencia mayor. En 1631, James Mabbe, el gran conocedor y traductor de obras españolas, entre ellas el *Guzmán de Alfarache,* Fellow de un Colegio de Oxford, traduce la obra de Rojas bajo el significativo

título de *The Spanish Bawd* [89]. Pese a la novedad de la obra en el medio inglés y a la excelencia de su traducción, no parece que, sin embargo, alcanzara mucho éxito. Hoy atrae la curiosidad e interés de la erudición inglesa que se pregunta acerca de los móviles que llevaron a Mabbe a traducir la obra de Rojas e inquiere sobre la técnica de la traducción y del giro que en la obra de Rojas imprime Mabbe en su versión [90].

Queda por examinar un episodio curioso e interesante en la historia de las traducciones e incorporación de *La Celestina* a las letras europeas que merecía tal vez ser recordado, y al que prestó, por vez primera, atención el benemérito hispanista austríaco del siglo XIX Ferdinand Wolf. El Conservador de la Hofbibliothek de Viena publicó, en 1845, un artículo en una revista local en que hablaba de *La Celestina* y sus traducciones y en él mencionaba el caso de una desconocida versión alemana [91] de Cristof Wirsung. Pertenecía éste a una familia del patriciado mercantil de la ciudad de Ausburgo, dedicado luego a menesteres intelectuales y al ejercicio de la Medicina y la Farmacopea [92]. No habiendo cumplido aún los veinte años, en uno de sus desplazamientos a Venecia, descubrió la primera traducción de *La Celestina* al italiano, debida al español Alphonso Hordognez, y aplicó su talento y formación de humanista y su emoción de ingenuo lector a la traducción de la obra de Rojas. Su primera versión aparece en 1520, publicada en la imprenta familiar de Ausburgo, dedicada a su primo. Años más tarde, en 1534, impresa también en Ausburgo, por Heinrich Stayner, aparece la segunda versión a la que Wirsung dedicó mucho tiempo y esfuerzo para corregir y mejorar su trabajo de juventud de la primera. El título de la primera versión *(Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen*

ainem Ritter Calixtus vnd ainer Edlen junckfrawen Melibia genant...) apunta a la impresión que en el sensitivo joven ausburgués hizo la historia de los dos amantes y su trágico fin, y el de la segunda pone de relieve toda la enseñanza y desengaño que la *Tragicomedia* desprende para un lector que ha perdido el ímpetu de la primera juventud y que reflexiona sobre las añagazas del mundo y se mira en el espejo de las costumbres y cualidades de los humanos para sacar útiles admoniciones (*Ainn recht Liebpliches Buechlin vund gleich ain traurige Comedi... daraus der leser vast nutzlichen bericht, von chaden vnd gefer fleichslicher lieb, untrew der diener, aufsetz der gemaynen weiber, list und geytzigkait der kupller, und gleych als inn ainem spiegel mancherlay sitten vund aygenschafft der menschen, sehen vnd lernen mag*). En la dedicatoria a su primo, en la primera edición de su versión de 1520, se justificaba e insinuaba ya la moraleja que pudiera sacarse de la obra, y todo el trabajo que se toma en la revisión de su primera traducción, que convierte la edición de 1534 en una obra completamente nueva, no habrá hecho sino confirmarle en su entusiasmo por la creación española, digna de ponerse a la altura de Plauto y Terencio, y su perfeccionamiento en la técnica de traductor, desde la edición de 1520, ha corrido a la par con la despaciosa comprensión de la lección profunda de *La Celestina*. Estamos ante un caso de una incorporación de un libro único en la producción española que tal vez no encontró resonancia grande en el ámbito de la lengua a la que se tradujo, pero que es un ejemplo de cómo *La Celestina* sacudió hondamente el alma y la sensibilidad de un lector del siglo XVI, que supo penetrar en su belleza y repensó durante años su intención, acometiendo la empresa de verter a su idioma,

lengua aún inmadura entonces, una obra que había de pasar por gran novedad literaria en su época.

Hay una serie de obras literarias españolas que encontraron buena acogida en países de otra lengua, y sus traducciones y su eco contribuyeron a abrir camino y confirmar ciertas modas y formas de expresión de una nueva sensibilidad en el Renacimiento europeo. Resulta curioso que algunas de ellas, muestras significadas de los géneros de la literatura narrativa conocidos como «sentimental», «pastoril» y «caballeresco», adquirieran gran boga europea con un inequívoco acento español, aunque, en su origen, fueran obras de procedencia extranjera, que habían adquirido, sin embargo, segunda naturaleza en las letras españolas, y como españolas triunfaron en su difusión por Europa, y como españolas ejercieron vasto influjo en costumbres sociales y manifestaciones estéticas en distintos países. Esto es lo que ocurrió, entre otras, con las obras de Diego de San Pedro y Juan de Flores, con la *Diana* de Jorge de Montemayor, con el *Amadís de Gaula* y otras novelas de caballerías crecidas en la península. En ocasiones, estos libros españoles penetraban en la literatura del país al calor de la influencia o boga de un tipo literario extranjero del que ellos mismos habían surgido, de una actitud humanística general en Europa, o de una tradición literaria medieval de abolengo que facilitaba su inserción en el suelo nacional. La literatura cortesana francesa, *Il Filocolo* y *La Fiammeta* de Bocaccio, *La Arcadia* de Sannazaro y otras manifestaciones literarias dentro de la tradición bucólica greco-latina del Renacimiento, la larga estirpe de hazañas caballerescas y fantásticas del Medioevo francés habían engendrado obras españolas que se hicie-

ron luego representativas de unos géneros y que resumieron y simbolizaron todo un espíritu y una manera de sentir, así como se convirtieron en excelente y condensada fórmula literaria en que todo aparece representado: precedentes, modelos, particular originalidad y últimas consecuencias.

Por muy extraña y ajena a la sensibilidad moderna que pueda parecer hoy la antigua novela sentimental española, corresponde ésta a una mentalidad muy propia y característica de la Baja Edad Media europea que se prolonga, perpetuando un tipo de sentimientos y unos medios expresivos, a través de sus ediciones españolas y de la difusión y éxito en Europa de sus traducciones extranjeras, hasta bien entrado el siglo XVI e incluso en el XVII. Algunos trabajos monográficos habían reparado ya hace algunos años en las primeras traducciones inglesas de las novelas de Diego de San Pedro: *La Cárcel de Amor* fue traducida, hacia 1533, poco antes de su muerte, por lord Berner, buen conocedor de las actualidades españolas en la Europa de entonces, traductor también de Antonio de Guevara al inglés. *The Castell of Love,* que fue el título que dio a su versión, no apareció, sin embargo, impresa antes de la mitad del siglo XVI. *A Certain Treaty Moste Wittie Deuysed Oryginally written in the Spanisshe, lately traducted in to French entytled Lamant mal traicte de samye,* fue el título que encontró para el *Arnalte y Lucenda* de San Pedro, el tradutcor John Leclerc, impresa en 1543. A esta versión seguirán, más tarde, otras de Hollyband y Leonard Lawrence, de 1597 y 1639, respectivamente [93]. La versión de lord Berner se basó en la edición francesa de 1526, y en ella se subrayaba que iba especialmente dirigida a «younge ladies and gentle women». Tristeza y abundantes lágrimas, melancolía y amor desespera-

rado, introversión de sentimientos, monólogos íntimos y epístolas emotivas o retóricas, conciencias de soledad y abandono en los amantes, todo ello constituían trama y sustancia de las novelas sentimentales que han interesado a todos los que han tenido en cuenta su éxito en los países europeos en que alcanzaron un número inesperado de ediciones y donde constituyeron un elemento importante digno de tenerse en cuenta y de ser analizado en la Historia el arte novelístico de esos países. Unos cuantos estudios han establecido previo inventario del eco en Italia, Francia e Inglaterra de la novela sentimental desde las primeras traducciones de Diego de San Pedro al italiano y al francés y señalan el camino de su influencia [94]. Una malograda profesora norteamericana, Barbara Matulka, dedicó muchos años de su infatigable labor de investigadora a las novelas de un autor español del siglo XV, Juan de Flores, y a sus versiones a varios idiomas y gran fama y difusión en Europa: Uno de ellos, *La Historia de Grisel y Mirabella* (conocida también, en sus traducciones francesa e italiana, con los títulos: *Le Jugement damour auquel est recontée Lhystoire de Ysabel fille du Roi DEscoces, Historia di Avrelio e Isabella figluola del Re di Scotia,* versiones que se publicaron muchas veces en ediciones bilingües franco-italianas y franco-españolas) fue más popular y conocida que *Grimalte y Gradissa* [95]. Posiblemente los tradicionales debates entre feminismo y antifeminismo que contenía la relación palpable con el argumento y temas de *La Fiammeta* de Bocaccio y la preferencia de las mujeres por esta literatura, contribuyen grandemente a esa popularidad y reputación de Juan de Flores [96]. Por encima de todo, la descripción de la pasión amorosa, los finos análisis y sutiles matices en los sentimientos de los amadores y la ternura del lenguaje en

que las novelas del género sentimental se complacen, fueron la decisiva razón de su éxito. En un momento en que una sociedad cortesana vive obsesa por la «grande affaire d'aimer», como escribió Joachim Merlant en un libro que Barbara Matulka cita en relación con el éxito en Francia, en el siglo XVI, de las novelas del español Flores, y que se preocupa por la vida interior y la llamada «culture du moi» [97], en la que coinciden aficiones e inclinación por el género sentimental, por la novela pastoril y por los amores de Amadís y Oriana y de otros héroes caballerescos, no puede sorprender que pueda surgir en ese país un texto como el siguiente de Margarita de Navarra, muy invocado por unos y por otros, en la Nouvelle 24 de su *Heptameron,* refiriéndose a los franceses: «La langue castillane est sans comparaison mieux declarant cette passion d'amour que la leur. Et ils se sont mis à l'école castillane pour apprendre à parler d'amour.» Esta «escuela castellana», este aprendizaje de estilo durante tantos años en las novelas sentimentales españolas y en su singular erotismo, debía pesar en la tradición de novela francesa del siglo XVII y conformar su continuidad en los tiempos modernos [98].

En este vasto campo de la novela de tema amatorio, que triunfa en el siglo XVI y que perdura en el XVII, es donde hay que incluir, en lugar destacado, la *Diana* de Jorge Montemayor, novela que ha de alcanzar extraordinaria fama en el género pastoril español y europeo. La herencia greco-latina había transmitido al Renacimiento, por encima de toda posible desviación medieval en el tipo pastoril, los cánones del género bucólico y su modelo virgiliano, y el pastor y su mundo adquieren nueva vida en

La Arcadia de Sannazaro, primero, y luego en las otras novelas pastoriles de los países neolatinos que siguieron sus huellas [99]. Ese conjunto se plasma en las coincidencias del asunto y detalles de que participan las muestras más características del género que arranca de la obra de Jacopo Sannazaro [100]. Pero de antiguo viene indicándose que la *Diana* de Montemayor se apartó de su modelo italiano y las innovaciones por las que se señaló, adquiriendo un carácter de modelo muy marcado para el éxito que se le abría al género en España y en los países extranjeros donde iba a ser traducida e imitada. Ya la vieja tesis doctoral de Georg Schönherr, hito en la historia de la crítica sobre la novela pastoril española [101], apuntaba cómo la obra de Montemayor había dado impulso rápido y poderoso a la nueva novela que orientó la moda literaria en toda Europa hacia el mundo de los pastores y de sus sentimientos amorosos. La teoría literaria y la crítica actual del siglo XX han buceado en el fondo del fenómeno pastoril del Renacimiento, tratando de encontrarle un sentido más profundo [102] y un valor que excede al que corresponde al nuevo despertar del legado de la literatura bucólica antigua, y es efecto de nuevas y hondas preocupaciones humanas que encontraban su adecuada expresión en el ambiente que la novela pastoril evoca y crea en el siglo XVI: El contacto directo con la naturaleza y la soledad de la floresta en que los pastores se refugian, la expresión del deseo sin barreras y la aspiración a gozar de la libertad y del amor, el ansia por un estado de primitiva inocencia y felicidad, están en la raíz de la atmósfera en que el género pastoril surge y respira. Todo ello parece inspirarse en sentimientos que, lejos de ser literarios y antiguos, se nos aparecen como auténticos, humanos y muy modernos. La poesía bucólica, en su

nueva versión renacentista de la *Arcadia* de Sannazaro, había fundido, sin embargo, con la nota lírica, la nota elegíaca: Mia Irene Gerhart, que ha analizado, en un libro básico [103], las obras más importantes del género pastoril europeo, ha puesto de relieve la importancia del matiz melancólico, la nota elegíaca, que, desde Sannazaro, da mayor emoción al paisaje idílico que sirve de marco a la vida e historias de los pastores. Estamos, pues, ante un mundo convencional de pastores tristes y desgraciados en amores. Los historiadores de la literatura que han estudiado los rasgos más relevantes de la *Diana* han insistido en el valor novelesco de la obra de de Montemayor, con toda su capacidad de acción y de intriga que la obra de Sannazaro no había sabido desarrollar, y en ella encontraron modelo indudable todos sus lectores e imitadores extranjeros para los que la *Diana* fue ejemplo de múltiple y dolorida sensibilidad. La *Diana* puede ser considerada como una novela de sentimiento, y sus aventuras son sólo punto de partida para una casuística amorosa, casuística que constituye la base de un amplio estudio psicológico del amor infausto [104]. En la *Diana* se reconoce, hoy, una escuela abierta para los amantes, por los especialistas del género pastoril en Europa [105]. La lección de la *Diana* es aceptada por todos los que han examinado las obras de los que asimilaron la temática y el espíritu del libro de Montemayor.

La *Diana* se traduce al francés, en 1578, por Nicole Collin, y fue lectura e inspiración, incluso con anterioridad a esa versión, de algunos escritores franceses del Renacimiento. Tenemos el caso de Maurice Scève, original poeta de la primera mitad del XVI, cultivador de la poesía científica, que mostró disposición a expresar sus sentimientos e incidentes de su vida íntima con disfraz

y escenario pastoril, lleno de ecos librescos de lo que fueron las lecturas de su siglo, entre ellas, la *Diana*[106]. No se trata sólo de su famosa *Delie,* de los versos de su *Petit Oeuvre d'Amour,* sino también de *La Saulsaye, Eglogue de la vie solitaire,* en que poetizó su retiro bucólico y sus duelos, y el recuerdo de sus amores, especialmente con Pernette de Guillet. Ante la obra de Scève y de Honoré d'Urfé, autor de *L'Astrée,* novela que, a comienzos del XVII, perpetúa la tradición de la novela pastoril, estamos en presencia de lo que Mia Irene Gerhart llama «experiencias personales» del Renacimiento francés frente al género pastoril[107]. La familiaridad con la novela española debió ser tan amplia y general, durante todo el siglo XVI, que un buen conocedor de todas las ramificaciones de la pastoral en la literatura francesa renacentista ha podido concluir: «*L'Astrée* est à peu près calquée sur la *Diane*...»[108] Ya en 1596 d'Urfé había empezado a imitar a Montemayor, como nos revela el manuscrito autógrafo de su poema *Sireine.* En *L'Astrée* culmina una tradición, y en ella cristaliza el ideal de novela amorosa de su tiempo con numerosas consecuencias. Estudios minuciosos sobre la vida y personalidad de d'Urfé y sobre su novela pastoril[109] nos permiten comprender cómo entremezcló experiencias de su propia vida, su amor por Diane de Chateaumorand, con la lectura atenta y apasionada de un modelo español que dio sazonado y meditado fruto en su gran obra del período clásico francés que ahora empieza a conocerse como Edad Barroca de Francia. *L'Astrée* es vista hoy por los críticos como el tipo absoluto de novela en cuyo laberinto natural se mueven ninfas y pastores y donde se refugiaron las almas de los cortesanos que querían entregarse al amor y emplear en él su ocio cuando ese don les había sido

concedido. Si la *Diana* pudo ya ser considerada como «roman à clef», también los primeros lectores de *L'Astrée* buscaron identificar los personajes de la novela con personas y circunstancias reales, pero d'Urfé no reveló por completo su secreto. Hoy se estaría sólo delante de una experiencia literaria completa que tomó como punto de partida una novela pastoril española y sobre la que Honoré d'Urfé construyó toda una problemática y el mecanismo del amor y la ilusión que había de constituir voluntariamente el mundo de los lectores de *L'Astrée* [110].

No fue sólo en Francia donde la *Diana* inspiró una literatura nacional con sus fórmulas y sus sentimientos, o encontró espíritus que, en un país extranjero, vivieron sus experiencias personales e íntimas a través de la novela pastoril española, ya fuera en su texto original, ya fuera en una traducción o adaptación a una lengua extranjera. El conocimiento e influencia de la *Diana* en Inglaterra se viene siempre asociando a la figura de Philip Sydeny, cortesano y autor de la época isabelina y buen conocedor de la lengua y la literatura española, y de su novela *The Arcadia.* El hispanismo de Sir Philip Sydney es notorio y su familiaridad con el idioma, y el trato con españoles, y con una serie de obras literarias de todo género, que se reflejan en su novela, le colocan en una plano destacado en su siglo y en los medios de la corte de Isabel I de Inglaterra [111]. En *The Arcadia* se refleja la influencia de otros libros y géneros literarios españoles que empezaban por entonces a adquirir boga y popularidad en la Inglaterra renacentista, a cuya difusión contribuía el propio Sidney. Pero es la *Diana* el trasfondo principal sobre el que urde la trama de su propia novela [112] y la preferencia que dio al libro de Montemayor y su conexión con la pasión de Sir Philip por Penelope Devereux, más tarde, Lady Rich,

dio impulso y una mayor difusión al libro pastoril español: La versión completa de la *Diana,* de la que Sydney había previamente traducido dos poemas, por Bartholomew Yong, se hace en 1583, pero no se publica hasta 1598, dedicada a Lady Rich, un poco a la sombra del amor de Sydney por la joven dama a la que había cortejado y de la que no consiguió que le aceptara por esposo. Yong alude a otra traducción de la *Diana,* la de Thomas Wilson, publicada en 1596. Wilson declara, en el subtítulo de su versión y en la dedicatoria a Sir Fulke Greville, en una transcripción autógrafa del *Primer Libro* (única que se conserva), la relación que la obra de Montemayor tiene con la *Arcadia* de Sydney. La expresa referencia al célebre poeta y cortesano isabelino y a su amor de antaño, Lady Rich, fue la mejor recomendación para la *Diana:* «Under the names and vailes of Sheppards and theire Louers are couertly discoursed manie noble actions and affections of the Spanish Nation, as is of the English and the admirable and never enough praised booke of Sir Philip Sydneys Arcadia.» Hay pruebas abundantes de que, hacia fines del siglo, la *Diana,* y la *Arcadia,* se habían convertido en los libros más gustados por la sociedad cortesana del momento. Estudios recientes sobre la biografía de Sir Philip Sydney vienen a demostrar que *The Arcadia* fue objeto de lenta elaboración por el poeta a lo largo de muchos años, y que en ella jugó un papel importante su pasión por Penelope Devereux [113], y se han puesto de relieve los paralelos de Astrophel y Stella con Sireno y Diana, en situaciones amorosas e incidentes de su vida. Sydney había vivido, sin duda, mucho en la compañía del libro de Jorge de Montemayor, y a través de él había interpretado sus propios sentimientos de amor. Este hecho parece revestir

más importancia que todo el eco que *The Arcadia* pudiera encontrar en su época y en la literatura posterior y el haber sido fuente del célebre poema *Faerie Queen* de Edmund Spenser.

Queda por revisar la significación e importancia que tuvo para la literatura europea la novela que, en el siglo XVI, se consideró prototipo del género caballeresco, el *Amadís de Gaula,* el más leído de todos los libros de caballerías. Estamos aquí ante una obra española de ascendencia extranjera, coronación de una larga tradición literaria europea medieval, fruto de la reelaboración de un antiguo relato caballeresco por García Rodríguez de Montalvo, regidor de la ciudad de Medina del Campo, impresa, por vez primera, en 1508. Durante muchos años, ante todo, preocupó la «cuestión del Amadís», sobre orígenes, fechas y autor de las redacciones primitivas, que, en los últimos tiempos, ha venido a recrudecerse con el descubrimiento de unos fragmentos manuscritos, probablemente de la primera mitad del siglo XV, que revelan una redacción anterior a la de Montalvo. Dos eruditos de nuestros días, español el uno y norteamericano el otro, Samuel Gili y Gaya y Edwin B. Place, han trabajado diligentemente para establecer un texto de confianza del *Amadís,* y replantearse a fondo los problemas esenciales que ofrece el libro, y para llegar a la conclusión de que Montalvo, al «re-escribir» una narración caballeresca medieval de tradición arturiana en pleno Renacimiento, creó una obra maestra y lanzó lo que era realmente un nuevo género destinado a alcanzar, durante un cierto período, un éxito y una popularidad universal, aunque llevando implícitos elementos de autodestrucción y de aniquilamiento del género literario que representaba [114]. Este fue el *Amadís,* libro español, que gozó de fama ejemplar hasta la

época de Cervantes en España, y que tuvo un éxito amplio y profundo en todos los países de Europa durante el siglo XVI. Si prescindimos de su eco e influencia en Italia y en Alemania y nos concentramos en las literaturas francesa e inglesa, en las que se reflejó con intensidad como libro propio, destaca, en primer término, en su capital importancia, la versión francesa de Nicholas de Herberay, Seigneur des Essarts, insigne conocedor de las letras castellanas. El éxito de esta traducción entre los cortesanos de Francisco I, «le Roi Chevalier», y de Enrique II fue enorme por mor del carácter hazañoso del libro, del interés por el talante anamorado de sus héroes, de los elementos fantásticos y mágicos en las descripciones de ambiente y aventuras. Los historiadores de la cultura y sociedad francesa del siglo pasado pusieron ya de relieve la trascendencia social de la lectura del *Amadís* de Herberay des Essarts entre caballeros y damas en la corte de los monarcas de Francia [115]. Posiblemente esta influencia en las costumbres y comportamiento de los franceses del *Amadís,* y su éxito editorial, que alcanza un gran número de impresiones entre 1540 y 1615, no fue ajena a la difusión del libro [116]. El *Amadís* francés ofreció posibilidades a Herberay para correcciones, cambios y ampliaciones del texto de Montalvo y abrió el campo a la traducción o creación de nuevos libros, que aumentaban los cuatro del *Amadís* primeros, pero también a que un espigueo de sentencias, frases, discursos, monólogos, cartas, etc., se editara, en 1560, com *Tresor des douze livres d'Amadis* y se convirtiera en manual de cortesanía para los caballeros franceses, guía de conducta y de ideales y buenas maneras y conversación, que gozó de gran prestigio y difusión [117]. Si la belleza y las excelencias del estilo de Herberay motivaron elogios por parte de escritores con-

temporáneos a la traducción que fue ponderada extraordinariamente, el *Amadís* francés impuso hasta nuevas formas de razonar y de expresarse en las relaciones amorosas y en el trato cortesano. «Il devint le breviaire, où la Cour de Henri II apprit à penser et à exprimer ses sentiments», escribió Edouard Bourciez en su estudio sobre las costumbres cortesanas y su relación con la literatura francesa del reinado de Enrique II. Un viejo soldado de la época, François de la Noue, que criticó, en sus *Discours politiques et militaires,* la influencia del libro, acuñó una frase, muy citada después, caricaturizando la costumbre de los caballeros de la corte que hablaban imitando el lenguaje de la novela: «Amadiser de paroles». Si el *Amadís* de Montalvo fue ya ejemplo de «polido estilo» en el que reelaboró los originales antiguos, si su estilización de un tipo humano, lleno de perfecciones ideales, fue capaz de crear un «código del honor» al que se había de ajustar la conducta propia de caballeros en toda época, la novela creó también un clima nuevo de ternura y delicada sensibilidad que conformaba los sentimientos amorosos y la vida social. Un insigne y malogrado romanista alemán, Walther Küchler, que fue profesor de las Universidades de Giessen y de Hamburgo antes de 1933, dedicó sus desvelos al estudio detenido del *Amadís* francés de Herberay des Essarts y comparó a fondo el texto español de Montalvo y su traducción francesa. Pero a Küchler le atraía especialmente el hecho de que la novela hubiera sido leída con interés y entusiasmo por muchas generaciones, entresacando motivos y elementos de su ambiente aventurero y mágico, haciendo suyas una serie de notas originales del concierto, en trama y texto de la obra, entre el heroísmo y el goce del amor y el sufrimiento [118]. Si Herberay amplió y matizó los pasajes del *Amadís* español, no

hay duda que su versión universalizó y ahondó su sentimentalidad, y se abrieron nuevas perspectivas en el examen y análisis del fondo del corazón: «En medio de la abigarrada maraña de fantásticas aventuras, una serie de elementos novelescos nos traen el calor de sentimientos humanos, de vida espiritual y de reacciones pasionales», observa Küchler, y lo prueba hasta la saciedad, estudiando, paso a paso, el desarrollo de la novela. El original de Montalvo se ha hecho más rico en expresividad y en dramatismo, y con ese estilo sutil y afectado debía incorporarse a la historia y evolución de la novela francesa.

La versión francesa del *Amadís* por Herberay des Essarts tuvo no sólo importancia para literatura del país vecino, sino también para la difusión de la novela española en Inglaterra. El mayor conocimiento del francés entre las clases aristocráticas cultas inglesas les permitió recurrir pronto al *Amadís* francés en busca de solaz y enseñanza, aun antes de que se publicara la traducción del *Amadís de Gaula* francés en lengua inglesa, en 1589, por Anthony Mundy. El espíritu caballeresco del libro, que tanto eco había encontrado en Francia, en festivales y ceremonias, en justas y torneos de la corte y de casas señoriales, halló paralelo e imitación en la Gran Bretaña. Parece como si la fantasmagoría de la vida e ideales caballerescos del «Otoño de la Edad Media» se prolongara ahora como juego de sociedad y arte de ponerse en escena en pleno siglo XVI [119]. Un reciente y documentado libro de John J. O'Connor ha venido a establecer, con segura base, la influencia del *Amadís de Gaula* en la Inglaterra isabelina [120]. Pero la complejidad y amplio y vario carácter de esta influencia comprobada le impulsan a clasificar y resumir sus observaciones para dar una visión de conjunto. El *Amadís* fue bien recibido por algunos caballeros

como manual bélico, como libro de guerra, como testimonio del valor en acción y de hechos ejemplares realizados por hombres que tenían que enfrentarse con un poder físicamente abrumador; fue obra preferida por las damas como libro de amor que relataba las alegrías y vicisitudes de los amantes de todo género y que daba la clave para descifrar los misterios del corazón; manual de cortesanía, guía de conducta irreprochable y de reglas de urbanidad para caballeros y damas, en paz y en guerra, así como compendio de discursos, cartas y fórmulas retóricas aplicables y convenientes para diferentes ocasiones; y, por último, libro leído como espléndida colección de historias interesantes y varias que iban de la tragedia a la farsa. Los aspectos heroicos y de comportamiento cortesano fueron importantes como modelo ejemplar, y hasta práctico, del *Amadís,* pero más decisivos e intensos fueron los efectos de su influencia en el campo del amor y de la ficción novelesca, de la poesía y del drama. No hay duda acerca de la relación del *Amadís* con la difusión de las teorías neoplatónicas sobre el amor. Las observaciones de O'Connor sobre el *Amadís* como fuente de inspiración de la poesía lírica y del teatro del siglo XVI podrán ser objeto de mayor puntualización o ampliación. El capítulo sobre *Amadis and Elizabethan Fiction* ha de ser tenido en cuenta en el futuro, aunque asociando la influencia de la versión de Herberay con la de otros libros de caballerías que se tradujeron al inglés en ese momento histórico. Ya aludimos, al hablar de la obra de Sir Philip Sydney, que éste se había abierto, no sólo a las novedades de la pastoril *Diana,* sino también a otros autores o géneros españoles (Antonio de Guevara, novela «bizantina»). Resulta ahora evidente que *The Arcadia* se escribió bajo la influencia del *Amadís,* sugerida ya, o negada, por otros

críticos. Sydney combinó, a lo largo de su obra, una serie de elementos que demuestran que el autor inglés explotó, en gran escala, incidencias del libro español para los incidentes argumentales de *The Arcadia,* pero es también posible descubrir puntos más sutiles en la manera cómo se trasluce la influencia del *Amadís,* tales como el aspecto sexual del amor, el sentido del humor, el estilo retórico de su prosa. El libro de O'Connor dedica también un capítulo a estudiar la huella del *Amadís* en *The Faerie Queen* de Edmund Spenser: Spenser conoció sin duda la versión francesa del *Amadís* de Herberay, cuya popularidad en Inglaterra alcanza gran altura en torno a 1570, pero no es tarea fácil determinar con precisión los contactos directos e influencias del *Amadís* en el poema dedicado a la reina Isabel. Los muchos episodios y detalles contrastados demuestran hasta qué punto alcanzaron difusión los episodios de la novela caballeresca española en los medios cortesanos que rodearon de devoción y entusiasmo a la gran reina inglesa. La admiración por «*diva Elizabeth*» encontró expresión en los muchos nombres con que fue glorificada por unos y por otros. Entre todos destaca el que aparece en una famosa colección de madrigales que, con el título de *The Triumphes of Oriana,* fue publicada por Thomas Morley, en 1601 [121]. Al margen de toda anécdota relacionada con las circunstancias de la composición y publicación de esos madrigales, es un hecho que Oriana era, entre otros nombres literarios, un nombre obligado para los cortesanos de Isabel que había de servir a la exaltación de las virtudes de una princesa que había encarnado para ellos el ideal femenino que la protagonista de la novela, amada de *Amadís,* simbolizaba. Tal había sido la difusión de la novela y el conocimiento de su argumento y acción entre los contemporáneos. La traduc-

ción de Anthony Mundy había llegado a todos los niveles sociales, y no se había limitado exclusivamente a las altas esferas cortesanas, lo que explica que el nombre de Oriana evocara la alta calidad moral de un personaje literario en relación con la figura de Isabel, representación excelsa, en su siglo, de la institución de la monarquía inglesa. La traducción de Mundy [122] contribuyó asimismo al éxito de otras novelas de caballerías en la isla. Hoy conocemos bien la importancia para esta época del *Palmerín de Oliva* y de su ciclo, que tuvieron resonancia compartida con el *Amadís,* y que imprimieron, en la narración novelesca de fines del siglo XVI, un gusto particular por los libros de caballerías engendrados en España que dio tono a la totalidad de la producción novelesca original inglesa de la época [123].

No pretendo agotar ante vosotros el examen de todos los aspectos de la difusión temprana en Europa de la literatura española. Cierro ahora la revisión de noticias y consideraciones sobre la fortuna de algunas obras literarias españolas en varios países europeos, desde los principios del siglo XVI, dentro del muy reducido campo al que me proponía limitarme: Poner de relieve cómo obras representativas de ciertos géneros literarios de tradición o corte español se impusieron en el gusto literario, y hasta en el ambiente social, en las costumbres y en la sensibilidad de hombres de otras naciones y otras culturas, y cómo vinieron a conformar, algunas veces, sus creaciones, su sentir, sus experiencias personales, identificándose, en su intimidad, con personajes o circunstancias de un libro español que había ganado su ánimo. Esta integración en la manera de ser, esta asimilación de asuntos, temas, for-

mas, lenguas y estilo en las literaturas de Europa de lo propio y genuino de la literatura y del espíritus españoles lo hemos rastreado sólo a través del reflejo un tanto externo de la narrativa picaresca, de la única y sin par *Celestina,* de la novela sentimental, del género pastoril y de los libros de caballerías, y hemos comprobado que, en la literatura universal, lo mismo quedó incrustado para siempre un esquema constante de novela de realidad, sátira y conciencia social y de confesión humana atormentada, que unos ideales éticos y amorosos y una sensibilidad tierna y dolorida. Queda mucho por ver, revisar o descubrir. Pero no debe sorprender a nadie encontrar en la literatura española, que empieza a irradiar su vitalidad y su originalidad desde los siglos XVI y XVII el germen de otras muchas cosas de la literatura europea y la fuerza de su presencia.

Es tentador asomarse a los campos literarios en que ya tenemos la certeza de saber que la literatura española echó abundantes raíces y fructificó grandemente, porque todavía es posible profundizar y precisar lo que fue la semilla inicial y el fermento duradero de lo español en algún género literario extranjero. Esto es lo que ocurre con el teatro español, tan imitado, en el siglo XVII, sobre todo en Francia, aunque su influencia pueda también documentarse en Inglaterra, Países Bajos, Italia y en otros países de Europa. Ahí están los viejos libros de Huszar, de Martinenche, de Segall y otros para las fuentes e importancia de la adaptación de las obras españolas en el marco de la tragedia y la comedia francesas, concretamente en la obra de Corneille, Molière, Hardy, Rotrou, etc., etc. Todavía pueden repasarse y esquilmarse los repertorios franceses y aumentar la bibliografía de las traducciones y adaptaciones del teatro español que se representaron y

publicaron en Francia [124]. Pero, sobre todo, está aún por valorar esa tremenda aportación de la creación española, de la invención de tantos argumentos y personajes teatrales a la luz de los modernos estudios de investigadores franceses y norteamericanos que han tratado de quintaesenciar el clasicismo francés y han afinado sus observaciones sociológicas acerca de su público. Esto ayudaría a aclarar el proceso de asimilación en Francia de la «comedia» lopesca y del teatro de Calderón, y de su reelaboración y adaptación a la escena por el genio dramático de los autores franceses, así como su entendimiento y comprensión del espíritu de las obras españolas. La fuerza de atracción del teatro antiguo español sobre los escritores franceses parece seguir subsistiendo y buena prueba de ello es que representantes máximos del «existencialismo» actual, Sartre y Camus, han recurrido a algunas de sus obras para representar temas y problemas de su propio pensamiento filosófico: Ahí está *Le Diable et le Bon Dieu* de Jean Paul Sartre, trasunto temático de *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes, encarnación dramática de las relaciones del hombre con el absoluto [125]. Sartre ha encontrado en la lectura de la comedia cervantina sugerencias decisivas para su creación, aunque luego el existencialismo ateo se separe grandemente de los cauces de la obra cervantina. También Albert Camus había vuelto, al final de su vida, los ojos al teatro español: el origen materno, sus amistades de juventud en Argelia, su vivencia directa del paisaje y del pueblo español predeterminaban ya esa inclinación hacia España y los exponentes de su espíritu. Traduce *La devoción de la Cruz* de Don Pedro Calderón de la Barca, y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Su última obra dramática, *Don Juan,* al parecer, inconclusa y todavía inédita, es una vuelta a un

mito clásico español, el Don Juan, protagonista del famoso drama *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina [126]. Si hoy podemos adivinar algo de la significación que el malogrado Camus pudo dar a su *Don Juan* es porque, en un libro suyo, *Le Mythe de Sisyphe,* nos dejó unos ensayos en torno a «l'Homme absurde», en que se plantea, entre otras cosas, el problema de si Don Juan es un hombre triste: «Les tristes ont deux raisonss de l'être, ils ignorent ou ils espèrent. Don Juan sait et n'espère pas. Et c'est bien là le genie... Le fou est un grand sage...» [127] Esta versión y ejemplificación de «l'homme absurde» que actúa, no por *no saber,* sino precisa y exactamente *sabiendo,* que comete así un «pecado heroico», constituye una nueva interpretación más del mito de Don Juan que hubiera estado llamada a incorporarse imperecederamente a la galería dramática del personaje en el siglo XX.

En el capítulo de la novela, la recepción en Europa del *Quijote* es tema de excepcional importancia y que parece de forzada mención. Existen ya abundantes estudios de amplia visión y de indudable valía, muestra del interés continuado, en distintos países, por la difusión e influencia que la obra de Cervantes, y sus traducciones, pudieron tener en la orientación de la novela nacional en esos países y en las grandes creaciones de los escritores a los que el genio del libro cervantino reveló posibilidades y caminos que en él se iniciaban. Queda, sin embargo, por llevar a cabo el trabajo completo sobre la presencia en Europa del *Quijote,* desde las traducciones en el primer tercio del siglo XVII, y la huella que el texto de esas traducciones y del original dejó entre todos aquellos que lo leyeron, tradujeron e interpretaron. Mucho espacio y

mucho tiempo haría falta para valorar la gran deuda que la novela europea tiene contraída con el *Quijote* y para recoger todo lo que selectos espíritus vieron y apreciaron en la novela de Miguel de Cervantes. Me limito a señalar el largo proceso que se inicia con aquel recalcar la comicidad del *Quijote,* como «libro de burlas», en el siglo XVII, hasta la interpretación trascendental de la novela y mitificadora de sus personajes que se inicia en el siglo XVIII, hasta las consecuencias últimas en la gran obra creadora entre los novelistas universales europeos del siglo XIX y XX. Estudios monográficos recientes van llenando lagunas, matizando y ampliando el ancho campo que abarca el eco del *Quijote* desde tierras de ultramar en América hasta el norte y el este de Europa [128].

Muchas veces se olvidan géneros cuya chispa generadora en el Renacimiento se encuentra también en las formas de algunas obras de autores españoles que igualmente se abrieron camino en la literatura europea y que acabaron por cristalizar en un género literario. Hace unos años el profesor alemán, Peter M. Schon, señalaba la importancia de ciertos autores españoles en lo que él consideraba precedentes de los célebres *Essais* de Miguel de Montaigne. En un estudio sistemático de las formas que pueden emparentarse con los *Essais,* en Francia y en Europa, mencionaba los libros de Pero Mexía y de Fray Antonio de Guevara, autores españoles del siglo XVI. El gran especialista de Montaigne, y editor de los *Essais,* P. Villey, había señalado concretamente los préstamos de esos libros españoles en la obra francesa. Después de los eruditos preocupados por las fuentes librescas de los *Essais,* entre las que estaban la *Silva de varia lección* de Mexía y las

Epístolas familiares de Guevara, han venido los que han tenido clara intención en caracterizar la originalidad e intimidad de Montaigne y la diferencia que le separa de las lecturas que le sirvieran, muchas veces, de incentivo para escribir, poniendo de realce su psicología y una personalidad señera que trasciende constantemente en los *Essais.* Aunque estemos aquí tal vez más cerca de la realidad, un nuevo análisis a la luz de estudios modernos sobre las «formas» de los *Essais,* sobre el fondo anecdótico de muchos de ellos, y la manera de Montaigne de montar su discurso sobre citas de autores que fueron lecturas preferidas, tal vez nos obligue a tener más en cuenta esas «Vorformen», esos precedentes españoles del género, que, partiendo de materiales secundarios, se convirtió, en todos los países, en el más característico medio de expresión del intelecto europeo [129]. Y lo mismo podríamos decir de los aforismos o máximas morales que se hicieron tan comunes en ciertos períodos de la cultura europea. La tradición española, que culmina en Baltasar Gracián y en algún contemporáneo suyo, fue continuada por La Rochefoucauld y otros moralistas franceses del siglo XVIII y encontró su culminación en Schopenhauer y Nietzsche en la Alemania del XIX [130].

No me atrevo tampoco a abordar ahora, dentro del breve espacio de que dispongo, el eco, en otras literaturas, de un género del que suele suponerse resulta de difícil exportación y aclimatación en un mundo no español. Me refiero al de la poesía lírica. Y, sin embargo, sabemos que, dentro del impulso general de curiosidad y atracción hacia las letras españolas de los siglos XVI y XVII, hubo ingenios europeos que sintieron afición por la poesía castellana y

que se decidieron a correr la aventura de verter a su lengua materna las obras de unos poetas españoles con los que sentían afinidades. La disparidad y falta de conexión de los casos conocidos y la sutileza y variedad de los temas que caracterizan esas relaciones entre la poesía española y sus traductores de distintos países y épocas hace difícil reducir a un cuadro único o a líneas generales comunes lo que pudiéramos llamar acogida o adopción de la lírica castellana en las letras europeas. Ya hicimos alusión a las traducciones de Sir Philip Sydney de dos poemas de la *Diana,* y lo mismo podríamos referirnos a algunos traductores ingleses de poemas de Góngora en el siglo XVII. En su día llamó la atención el que William Drummond of Hawthorden hubiera traducido, entre otros, unos poemas de Garcilaso y de Boscán, y luego que Marino, Scarron y otros poetas extranjeros hubieran imitado a poetas españoles en el siglo XVII. Y también que poetas religiosos alemanes como Quirinus Kuhlman y Angelus Silesius tuvieran sus fuentes en San Juan de la Cruz y otros místicos españoles que igualmente influyeron, por otro lado, en algunos místicos franceses. Queda todavía pendiente la cuestión de las relaciones de autores españoles con el poeta inglés John Donne [131]. Nuevas perspectivas sobre las influencias de temas religiosos españoles en la poesía inglesa ha abierto la aparición, hace unos años, del libro *The Poetry of Meditation* de Louis Martz, en que se pone de relieve la importancia del espíritu ignaciano en muchas obras inglesas [132]. Recientemente, un gran especialista de Góngora, Walter Pabst, ha publicado un extenso estudio sobre la presencia de la obra del gran poeta cordobés en la poesía y la crítica alemana desde el siglo XVII hasta el siglo XX [133]. En este libro cabe encontrar muchos y poco conocidos detalles de la atención que escritores y eruditos

han prestado a Don Luis de Góngora a lo largo de los tiempos. Para quien busque la influencia de la poesía de Góngora en la poesía alemana antigua, la consideración de las fuentes y relación posible con el poeta español de algún soneto de Andreas Gryphius, célebre representante de la escuela silesiana, y también con otros poetas del Humanismo barroco del XVII, sigue siendo tema apasionante para los que persiguen las huellas lejanas de poetas españoles en Europa. Pero la poesía tiene muchos caminos y puede ejercer su influjo calladamente, y mucho tiempo después de haber sido escrita, en raras circunstancias, y cuando menos se espera su presencia, u otras veces, son distintas fuentes librescas, por complicadas sendas, las que alimentan la inspiración de los poetas. Casi en nuestros días encontramos a un gran poeta contemporáneo francés, Paul Valery, que descubre, en una antigua traducción francesa, a San Juan de la Cruz, y escribe un ensayo, en 1944, sobre él [134]. La sacudida debió de ser fuerte y pudo ser trascendental, aunque el poeta se confirme luego en su racionalismo y en la idea de su poesía, y rehuya otras consecuencias. Otro gran poeta, el alemán Rainer Maria Rilke, mezcló en su vena poética reminiscencias de un libro ascético español, el *Flos Sanctorum* del P. Pedro Ribadeneira, traducido por un jesuita alemán, P. Johanes Horning, a principios del siglo XVIII. Este libro, que obraba ya en poder de Rilke desde su juventud, está muy dentro de su creación literaria a partir de 1912, especialmente en lo que se refiere a célebres poemas «marianos» suyos, a la poesía escrita durante su estancia en Ronda y algunas de las célebres *Duineser Elegien* [135]. Vemos, pues, cómo la poesía de grandes escritores de otras naciones sigue, de manera casual, pero

con pertinacia, recurriendo a la eternidad de las fuentes españolas, tesoro de moral y de belleza.

No sé si los aspectos de la recepción y difusión de la lengua y la literatura española en Europa, que he expuesto y comentado brevemente, parcialmente, ante vosotros, pueden ser atisbo suficiente de lo que España y su cultura han supuesto para ese mundo en el que irrumpen, por derecho propio, con las obras de su espíritu, durante los siglos XVI y XVII, contribuyendo a forjar, al mismo tiempo, una unidad cultural. He tratado de señalar de algún modo, tal vez torpemente, y en lo que ha estado al alcance de mis limitados conocimientos, la presencia de lo español en la sociedad y cultura de la Europa del Renacimiento y la huella que entonces dejó, y que se ha mantenido luego, entrañada en su unidad, como elemento orgánico y necesario. He tratado de hacer justicia a esa contribución española que algunas veces se olvida indebidamente, y también a todos aquellos estudiosos, extranjeros y españoles, que se empeñaron en que esa presencia de España en Europa y en la literatura universal fuera conocida y reconocida.

CONTESTACIÓN

POR EL

Excmo. Sr. Don EMILIO GARCÍA GÓMEZ

Señores Académicos:

Cuando elegisteis por unanimidad para individuo de número de esta Corporación a don Carlos Clavería Lizana, de cuyo bello discurso, que acabáis de oír, me encargasteis la contestación, se trataba de cubrir el vacío dejado en nuestras filas por uno de los más gloriosos representantes de la ciencia española en nuestro siglo, y el único que murió entre nosotros centenario: don Manuel Gómez-Moreno. La sustitución no es, en estos casos, empresa fácil, y la Academia suele seguir el prudente criterio de cambiar de especialidad y de designar como sucesor del desaparecido a alguien que —lejos de comparaciones directas, siempre odiosas— en algo se le parezca y en algo no se parezca a él. De don Manuel Gómez-Moreno oí una vez a persona de altísimo rango intelectual esta definición, a mi juicio exacta: «Es el español que mejor conoce el mayor número imaginable de cosas españolas concretas». Casi igual podría decirse, en lo que a las «palabras» se refiere, de su sucesor en esta Casa, don Carlos Clavería. Ése es el punto de su máxima convergencia. Pero el extremo de su divergencia está en que, mientras Gómez-Moreno representa el paroxismo de la feroz independencia ibérica frente al extranjero, quitadas la Italia fraterna y la Roma madre, conocidas casi en la infancia, en cambio nuestro nuevo compañero simboliza

el summum de todas las relaciones posibles e imaginables entre un profesor español y los ambientes foráneos.

No faltan entre nosotros, empezando por nuestro ilustre Director, Académicos que han pasado ultrapuertos buena parte de su vida, difundiendo la cultura española o asimilándose las extrañas; pero no creo haya ninguno que, en este aspecto, pueda presentar la impresionante ejecutoria del Sr. Clavería. En circunstancias normales habría sido gala de este modesto discurso una enumeración de los lugares en que el nuevo Académico ha sembrado sus eficaces enseñanzas, pero insisto en que la abundancia se sale aquí de lo corriente, y, de hacerlo, os daría la impresión de estar leyendo el índice toponomástico de una obra de geografía, o el programa de una agencia de viajes. Desde el casi remoto 1931, cuando sólo tenía 22 años, hasta el recién pasado 1969, el Sr. Clavería ha profesado en cerca de una veintena de Universidades extranjeras, las más famosas y reputadas de Alemania, Suecia, Estados Unidos, Inglaterra y Holanda, y su magisterio ha ostentado los más variados marbetes: Lector de Español, Conferenciante especial, Encargado de Curso, Profesor Visitante, Profesor de Lengua Española, o de Lingüística Española, o de Lenguas Románicas. Incluso por dos veces ha sido Director de sendos Institutos de España en Munich y Londres. Naturalmente, en rincones de este revuelo, nuestra patria también ha sido sede de las lecciones de Clavería. Aparte sus intervenciones esporádicas en los Cursos para Extranjeros de Santander y en los organizados por Universidades norteamericanas en Madrid, ha sido Catedrático en nuestras Universidades de Murcia (1950-1953), Santiago de Compostela (1963) y Oviedo (desde 1963). Incluso durante dos años (1961-1963) había sido Redactor especial de nuestro incipiente

y enorme Diccionario Histórico de la Lengua Española, que se elabora en el Seminario de Lexicografía de esta Real Academia, al que ahora Clavería retorna. ¡Increíble tráfago, en el que nuestro nuevo compañero ha ido cosechando lenguas, experiencias, conocimientos, amistades! Y, a cambio de lo que se llevaba, iba dejando pespunteada una estela de admiraciones, que empalman con las que —según comentó, cuando su elección académica, Juan Ramón Masoliver— todavía le quedan en la Universidad de Barcelona, donde Clavería se formó científicamente, aun cuando su linaje sea aragonés y castellano. Apenas salido de esa Facultad, cuando era jovencísimo y cuando yo, recién regresado de mi pensión en El Cairo, tampoco era ningún carcamal, trabamos en Madrid una excelente amistad que, con los intervalos de nuestras andanzas respectivas, siempre ha perdurado incólume y culmina en este día solemne.

Mayor asombro todavía que la diseminación pedagógica y viajera de su actividad produce el hecho de que, durante ella, Clavería haya encontrado tiempo y vagar para llevar a cabo una obra de lingüística y de crítica e historia literaria, con predominio de la comparada, de verdadero primer orden, sin extrañar, no ya las lenguas, pues en este capítulo parece disponer de un pentecostés particular, sino —contra lo que suele ocurrir a la mayoría de los mortales— los cambios de clima, de aire, de despacho, de mesa y hasta de luz, que puede perturbar a muchos si entra por una ventana cuando se estaba habituado a que entrase por el lado contrario. Y no se trata de obras de creación literaria, sino de trabajos de menuda y meticulosa erudición; de rompecabezas históricos o lingüísticos

con infinitas y raras piezas bibliográficas, que Clavería ha venido ensamblando con desusada maestría en sus peregrinaciones, lo mismo en Uppsala que en Massachussetts, para componer dos tipos de dibujos: el de la influencia de nuestra literatura sobre las extranjeras, y, viceversa, el de las literaturas extranjeras sobre la nuestra; dibujos a veces llevados con escala tan diminuta, como para precisar los pormenores «sobre la traducción inglesa del Libre de l'Ordre de la Cavallería de Ramón Llull», o tocante a la influencia en Unamuno de la «enfermedad de Flaubert».

Son dos tendencias impetuosas en sentido contrario, que en algún punto de confluencia se remansan, para que este fino europeo que es Clavería estudie el decisivo papel de España en el momento meridiano de Europa. En este sentido, la obra más significativa del nuevo Académico es su libro titulado «'Le Chevalier Délibéré' de Olivier de La Marche y sus versiones castellanas del siglo XVI», publicado en Zaragoza (1950), con una adición en los «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», tomo VI, Madrid 1956, y un complemento titulado «En torno a la intimidad y el borgoñismo de Carlos V», aparecido en «Cuadernos Hispanoamericanos», n.° 113, 1959, con motivo de la celebración del Centenario de la muerte del Emperador. Se trata de un poema escrito por un paje de Felipe el Bueno, que acabó por ser maestresala de Felipe el Hermoso, y en ese poema vienen a reunirse, según el propio Clavería, «distintos elementos característicos de las producciones y géneros más destacados de la literatura borgoñona», con el propósito de hacer «la glorificación de los Duques de Borgoña, a quienes La Marche había servido con tanta devoción y cuya muerte llora en su poema con lágrimas de gratitud». Fue por todo ello obra predi-

lecta de Carlos V —podríamos decir que su libro de cabecera, incluso en Yuste—, y acaso el mismo César intervino en que lo vertiera a nuestra lengua Hernando de Acuña, con el título de «El caballero determinado». Posteriormente lo tradujo de nuevo Jerónimo de Urrea.

Este apasionante tema fue tratado por Clavería con erudición y penetración insuperables. Y poco más o menos a la misma época histórica se refiere alguna notilla sobre Erasmo y una visión de conjunto de los que llama «Humanistas creadores» (Guevara, Pero Mexía, los hermanos Valdés, Torquemada, Mal Lara, Huarte de San Juan). Lo curioso es que el nuevo Académico haya apenas dedicado ningún trabajo a otro momento esencial de la unidad espiritual de Europa: el siglo XVIII, que tan bien le habría ido a él y que, como tantas veces señaló Eugenio d'Ors, resultó para la cultura española muchísimo más fecundo de lo que comúnmente se cree.

Antes de dejar este punto, no resisto a la tentación de citar una interesantísima contribución del nuevo Académico a los «Studia Philologica» ofrecidos a Dámaso Alonso en 1960 (tomo I, págs. 357-372), que lleva por título «Reflejos del 'goticismo' español en la fraseología del Siglo de Oro». Nació acaso la idea de este trabajo en Suecia, como oportunísimo complemento a un libro de J. Nordström, ya que sabido es cómo, aparte la reina Cristina, es la pasión por los «godos» el mayor vínculo cultural que nos ata a los suecos. Exhaustivamente como suele y con su habitual penetración, analiza Clavería los pasajes de nuestros clásicos de la gran época que tratan de los «godos»; pasajes entre los cuales el más típico es la expresión proverbial «hacerse de los godos». La palabra «godos» y otras de ella derivadas fueron, en efecto, algunos de los recipientes de la tradicional «soberbia españo-

la», aunque a veces recibieran peores contenidos, y así «godeña» pasó a significar «ramera». El estudio es no sólo ejemplar para el calibre de los métodos de Clavería, sino típico asimismo para poner de resalto todo «lo que puede caber en una palabra». Desbordando en superabundancia de las fechas previstas para su trabajo, Clavería nos paseo desde las viejas y altisonantes «ascendencias godas», reivindicadas un día por tantos españoles y hoy sujetas a ruidosas polémicas, hasta el eco ridículo de los «niños góticos» en el teatro costumbrista madrileño de hace unas décadas.

La serie de escritos de Clavería que subraya el riego de la corriente española en otras tierras de Europa abarca: estudios, como uno sobre Goethe (1950); síntesis, como la publicada en los «Cahiers d'Histoire Mondiale» (1961); monografías, como la inserta en el «Homenaje a Salvador de Madariaga» (Brujas 1967); un libro entero como el que junta los deliciosos «Estudios Hispano-suecos» (Granada 1954), y culmina en el precioso discurso que acabáis de escuchar y sobre el cual, por ello mismo, no tengo necesidad de insistir. En esta misma dirección, fecundísima y necesaria, los trabajos de Clavería confluyen con los de algunos otros miembros de esta Casa, y no aludiré de entre ellos más que a algunos, admirables y resonantes, de nuestro Director. (Los míos no me atrevo ni a nombrarlos, por su modestia, y porque yo he tomado siempre las cosas aguas mucho más arriba.)

Tocante a la serie contraria, que muestra influjos extranjeros en las letras hispanas, abarca estudios de Clavería casi todos referente a escritores modernos o contemporáneos: influjos de Flaubert y de Renan sobre Clarín;

de Flaubert y Carlyle sobre Unamuno, etc. Por lo demás, con o sin puntualización de improntas forasteras en nuestra literatura, el nuevo Académico ha dedicado fructuosa y lúcida actividad a la elucidación de aspectos de bastantes de nuestros mejores escritores a partir del siglo XIX: Galdós, Azorín, Baroja, Antonio Machado, Santayana, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala. Los más importantes son acaso los referentes al genial Galdós, todavía dispersos, y los relativos a Unamuno, cinco de los cuales (luego hay algunos más) fueron reunidos en volumen el año 1953. De ellos es curiosísimo el que se titula «Don Miguel y la luna». En cuanto al que versa «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno», Juan Marichal ha subrayado cómo abre pistas interesantes para la triste historia de la «envidia hispánica», lo mismo individual que social, y cómo está el tema unamuniano transido de dolorosas vivencias autobiográficas. También aquí es curioso que Clavería no haya dedicado ningún estudio a escritor que tanto lo hubiera merecido como Ramón Gómez de la Serna, con cuya familia convivía estrechamente la suya durante los veranos, en Cadalso de los Vidrios. Pero quizá es estudio que vendrá algún día.

Si, en esta perspectiva caballera, nos salimos de las lindes de la literatura, daremos un poco de lado los trabajos dispersos sobre cuestiones catalanas, y alguno sobre tema tan recóndito como la literatura de los lapones, y resbalaremos sobre los ocho libros traducidos, todos de primer orden y vertidos con escrupulosa pulcritud, para detenernos exclusivamente en la lingüística. Más aún: a la escala a que venimos trazando el mapa de los estudios de Clavería, habrá que prescindir de algunas raras y pre-

ciosas notillas, para centrarnos, con sus aledaños, en su obra más conocida y famosa (esa obra que, con razón o sin ella, en este caso probablemente con razón, se convierte en etiqueta de un escritor): sus «Estudios sobre los gitanismos del español», publicados el año 1951 como Anejo 53 a la «Revista de Filología Española».

Se reúnen en este volumen trece artículos, publicados antes aparte, y que en una nueva edición habrán de ser más, pues el autor, como es lógico, no ha dejado de seguir interesándose por el tema y de ahondar en él. Recuerdo que una vez me dijo Clavería haber compilado este tomo con la esperanza de llamar la atención y el comentario de una autoridad mundial como Max Leopold Wagner. Hay que decir que lo logró: Wagner dedicó al libro una larga y entusiasta reseña en la «Romance Philology». Pero el gran filólogo no era más que el corifeo de un asenso y de una admiración unánimes. El libro de Clavería sobre los «gitanismos» sigue siendo la máxima autoridad y teniendo total actualidad en la materia.

Añadamos que tanto la actualidad como la autoridad las tiene bien merecidas. Sin salir de la pura lingüística, el profano que lee u oye pronunciar la palabra «gitanismo», no se da perfecta cuenta de hasta qué punto el léxico gitano, aunque sea en cantidad relativamente minúscula, ha calado en nuestra lengua española, y por qué conductos capilares ha subido a lo más alto (uno de los estudios de Clavería es «en torno a una frase en 'caló' de don Juan Valera», el elegantísimo don Juan Valera, aunque éste la ponga en la ruda boca de Antoñona). Cosa así no ha ocurrido con el caló en ningún otro idioma. Pero, además, si nos evadimos de la lingüística, ¡cómo destiñen esas palabras sobre su contexto español, y qué resonancias no despiertan en nuestro conocimiento de la vida literaria,

artística, social y cultural de nuestro pueblo! Ahí es nada, lo gitano. Inmediatamente surge la relación con «lo flamenco», con «lo jondo», o directamente con «lo andaluz», o nada menos que con «lo popular». ¡Cuántos entresijos por escudriñar, de la existencia española! Y, a la vista, el despeñadero hacia el plebeyismo o aplebeyamiento, en el mejor o en el peor sentido, que de ambas maneras puede tomarse, de la vida hispánica. Pero, tate, no nos metamos hoy en ese avispero. Permanezcamos fuera. Solamente cedo a la tentación de citar un hecho que precisamente estos mismos días se me ha puesto ante los ojos. Estudiando el mundo —también insondable— de las onomatopeyas de Ben Quzmán, he encontrado en el siglo XII la de «dina, dan, dan». Me sonaba, y la hallé en seguida en Lope y en Góngora: la «dina, dana», la «dana, dina». ¡Extraña coincidencia! Pero mi docto amigo el arabista Elías Terés, con su excepcional conocimiento suplementario del cante y del baile andaluz, me trajo, apenas le advertí, un gran repertorio de «dina, dana» y de «dana, dina» en letrillas, mojigangas, villancicos y bailes, todos «de gitanos». ¿Por qué «de gitanos»? ¿Qué relación puede haber entre el Ben Quzmán del siglo XII y nuestros gitanos del siglo XVI? Quede eso ahí. No es posible ahora seguir adelante, sino simplemente sugerir la oportunidad con que Clavería en sus «gitanismos» pone el dedo sobre una de las venillas más palpitantes de nuestra lengua y de nuestra historia.

Recojamos el hilo. Carlos Clavería no es inglés, ni ha corrido España vendiendo biblias, que ya no se llaman protestantes, como don Jorgito Borrow, quien, por cierto, a lo que dicen los que saben, se acercó al «caló» con

más curiosidad que competencia. No es tampoco un filólogo celtíbero como don Julio Cejador, del que cuentan que a veces hostigaba a los gitanos acampados en las afueras de algunas ciudades castellanas para provocar —y papeletear— sus insultos, y, cuanto más le injuriaban, tanto más disfrutaba y más de prisa escribía en sus papeles. Carlos Clavería ha estudiado asépticamente los «gitanismos», desde lejos, colocándolos uno a uno, con pinzas, sobre la platina de los microscopios filológicos en las mejores Universidades del mundo. ¿Y qué ha podido mover a este redomado europeo, a este filólogo itinerante, a estudiar los «gitanismos»? No iba a ser sólo por emular a Max Leopold Wagner. Sin duda, por su certero instinto de abordar con éxito seguro un tema apasionante. Sin duda también, por compensar con un asunto tan castizo sus devaneos de extranjería. Pero, si hubiésemos de buscar todavía otro móvil espiritual, quizá lo hallaríamos en lo único que puede unir a los gitanos con Clavería: el «nomadismo». Carlos Clavería ha sido un nómada. Antes no lo hemos subrayado lo suficiente, pero ¿qué otra cosa sino el nomadismo podía moverle a abandonar Universidades o puestos donde trabajaba con pleno rendimiento y rodeado de admiraciones, rompiendo cruelmente amistades y rutinas, para ir acaso a otra Universidad o puesto, lejano y de menor monta?

Lo mismo, sin embargo, que la mejor rama de los gitanos españoles se ha sedentarizado hace tiempo, a Carlos Clavería le ha llegado tal vez la sazón de sedentarizarse. Así lo ha creído la Academia cuando le eligió, y buena esperanza de ello es el celo con que el nuevo Académico ha acelerado su ingreso. Este discurso mío, por esa feliz razón, se ha escrito con prisa. Bien que mal —tratándose de mí, más mal que bien— fue así compuesto, y

ya está leído. Dentro de unos momentos, tras este parabién oficial, Carlos Clavería, entre las enhorabuenas de sus colegas, ya colgada de su cuello por nuestro Director la medalla, alcanzará el pleno ejercicio de su cargo, en el que tan excelente trabajo ha de rendir. Todos hacemos votos de que —para siempre— se quede.

NOTAS

[1] «Les mythes et les thèmes espagnols dans la litterature universelle», *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, págs. 969 y ss. A los estudios de carácter general citados allí sobre la influencia de las letras españolas en las literaturas europeas y los repertorios bibliográficos de obras y traducciones impresas en el extranjero, puede añadirse J. García Morales, «El libro español en las tipografías de Europa en el momento de la creación de la Biblioteca de El Escorial», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* LXXI, 1963, págs. 425 y ss.

[2] Véase C. Claverría, «En torno a la 'universalidad' española» *Salvador de Madariaga Liber Amicorum,* Collège d'Europe, Bruges, 1968, págs. 307 y ss.

[3] Véase R. Wellek & A. Warren, *Theory of Literature,* Nueva York, 1942 (trad. española *Teoría de la Literatura,* Madrid, 1966); C. Pichois & A.-Rousseau, *La Littérature Comparée,* París, 1967 (trad. española *La Literatura Comparada,* Madrid, 1969); A. Cioranescu, *Principios de Literatura Comparada,* La Laguna, 1964; R. Wellek, *Concepts of Criticism, New* Haven, 1963 (trad. española *Conceptos de Crítica Literaria,* Caracas, 1968, especialmente págs. 211 y ss.: «La crisis de la Literatura Comparada»).

[4] Véase sobre ello los datos aportados por H. Tiemann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissanse bis zur Romantik* («Iberoamerikanische Studien», 6), Hamburgo, 1936, págs. 60 y ss.

[5] Véase R. Lebégue, «Contacts français avec la literature

espagnole pendant la première moitié du XVIe siècle», en *Charles-Quint et son temps,* París, 1959.

[6] «Comment la France a connu et compris l'Espagne, depuis le Moyen Âge jusq'a nos jours», *Études sur l'Espagne,* Première Serie, París, 1888, págs. 1 y ss. Véase también la bibliografía de G. Suárez Gómez, «Avec quels livres les espagnols apprenaient le français (1520-1850)», *Revue de Litterature Comparée,* XXXV, 1961, págs. 158 y ss.; los diccionarios reseñados sirvieron también a los franceses para aprender español.

[7] Véase A. MOREL-FATIO, *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII* («Bibliothèque Espagnole», I), París, 1901; en págs. 85 y ss. se incluye todo un capítulo titulado: «La Grammaire et la Lexicographie espagnole en France au commencement du dixseptième siècle».

[8] Véase L. CARDIM, *Gramaticas anglo-castelhanas o castelhano-anglicas (1586-1878),* Coimbra, 1931; y R. J. STEINER, *Two Centuries of Spanish and English Bilingual Lexicography 1590-1800,* The Hague 1970, y la bibliografía allí indicada. S. MARTÍN-GAMERO, *La enseñanza del inglés en España (desde la Edad Media hasta el siglo XIII),* Madrid, 1961, proporciona abundantes datos sobre diccionarios y gramáticas que pudieran ser aprovechadas por ingleses para el aprendizaje del español.

[9] *The Golden Tapestry. A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657),* Durham N. C. 1963, especialmente págs. 22 y ss., y Apéndices A y B.

[10] Véase A. M. GALLINA, «Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel secolo XVI: Alfonso de Ulloa», *Quaderni Ibero-Americani,* III, 1955-56, págs. 4 y ss. y 104 y ss.; E. SCOLES, «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», *Studi Romanzi,* XXXVIII, 1961, págs. 151 y ss.; A. M. GALLINA, «L'attività editoriale a Venezia nella prima metà del '500'», en «*Studi Ispanici*», *I (Università degli Studi di Pisa: Studi di Filologia Moderna),* Milano, 1962, págs. 69 y ss.; M. DE RIQUER, «La obra del hispanista Lorenzo Franciosini, primer traductor del *Don Quijote* al italiano», *Revista Nacional de Educación,* II, n.° 21, 1942, págs. 21 y ss.; B. PERIÑÁN, «La *Gramática* de Lorenzo Franciosini», *Prohemio,* I, 1970, págs. 225 y ss.; E. ARAGONE, «Barezzo, stampatore e ispanista del Seicento», *Rivista di Letteratura*

Moderna e Comparata, XIV, 1961, págs. 284 y ss.; y, por último, el completo libro de A. M. GALLINA, *Contributi alla Storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII (Biblioteca dell' «Archivum Romanicum»*, I: 58), Firenze, 1959.

[11] B. CROCE, *La lingua spagnola in Italia,* Roma, 1915; y *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* Bari, 1917; y E. MELE, «*Tra grammatici, maestri di lingua spagnola e recoglitori di proverbi spagnoli in Italia*», *Studi di Filologia Moderna,* VII, 1914, págs. 13 y ss.

[12] Véase W. F. J. DE JONGH, *Western Language Manuals of the Renaissance («University of New Mexico Publications in Language and Literature»*, 1), Albuquerque, 1949, en que se reseñan, entre otros, los manuales de gramática, desde mediados del XVI, de Giovani Miranda, Sotomayor, Perceval, etc., para italianos, franceses, e ingleses, y hace, en págs. 30 y ss., referencias a la educación lingüística de la nobleza europea. Véase asimismo la lista de diccionarios españoles para extranjeros reseñada por S. GILI GAYA, *Tesoro Lexicográfico 1492-1720,* Fasc. I, Madrid, 1947, págs. XVII y ss.; véase también L. KUKENHEIM, *Contributions à l'Histoire de la Grammaire italienne, espagnole et française à l'époque de la Renaissance,* Amsterdam, 1932; en páginas 207 y ss. hay un capítulo sobre «Les Grammairiens et la haute société».

[13] Véase un ejemplo contemporáneo significativo de valorar la fraseología coloquial de un idioma en R. LADO y CH. FRIES, *English Pattern Practice. Establishing the Patterns as Habits* (11th Printing), Ann Arbor, Mich. 1969. Compárese la importancia de la «situación» en los diálogos para la enseñanza práctica de los idiomas modernos en R. O'NEIL, *English in Situations,* Oxford, 1970.

[14] «Diálogos de Antaño», *Revue Hispanique,* XLV, 1919, páginas 34 y ss.

[15] Véase sobre el *Miroir Géneral de la Grammaire* de Salazar, cuya primera edición es de Rouen 1615, el citado libro de A. MOREL-FATIO, *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII.* He manejado el *Espejo General de la Gramática en Diálogos,* Rouen, 1627.

[16] Véase C. B. BOURLAND, «*The Spanish Schoole-Master* and

the Polyglot Derivatives of Noel de Berlaimont's *Vocabulare*», *Revue Hispanique,* LXXXI, 1.ª parte, 1933, págs. 288 y ss. Sobre la suerte del *Vocabulare* y sus múltiples ediciones, véase un capítulo del moderno estudio citado de R. M. GALLINA, *Contributi alla Storia,* págs. 75 y ss.; véase también sobre ese libro lo que dice la obra citada de S. MARTÍN-GAMERO, *La enseñanza del inglés en España,* págs. 58 y ss.

[17] Véase J. HERBILLON, «Elements espagnoles en wallon et dans le français des anciens Pays Bas», *Memoires de la Commision Royale de Toponimie et de Dialectologie* («*Section Wallone*», 10), Liége, 1961, recoge el «juron» *contra Dios!;* también *donner la bonne heure.* Se trata precisamente de una zona en que, pese a la larga unión política con España, la influencia lingüística española es muy tenue y superficial.

[18] *Spanien und das elisabethanische Drama (Hamburgische Universität, «Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde»,* 4), Hamburg 1920.

[19] Véase la bibliografía citada por R. LAPESA, *Historia de la Lengua española* (7.ª ed.), Madrid, 1968, pág. 197 y s., nota 3, sobre los hispanismos en distintas lenguas europeas.

[20] Véase H. JANNER, «La lengua española en Alemania durante la época de Carlos V», *Cuadernos Hispano-Americanos,* número 116-117, 1959, págs. 82 y ss. Janner se refería concretamente a las palabras castellanas y catalanas usadas, en su vocabulario, por los comerciantes de una pequeña ciudad del Sur de Alemania, cerca del Lago de Constanza, estudiadas por K. KRIEGER, *Die Sprache der Ravensburger Kaufleute um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts,* Heidelberg 1933. No puede extrañar la presencia de esos hispanismos cuando hay puebas de la existencia de elementos constituyentes extraños en otros casos de lenguaje comercial europeo; compárese E. BENITO RUANO, *La Banca toscana y la Orden de Santiago en el XIII* («*Estudios y Documentos*», 19), Madrid, 1961, en que se reseñan y documentan palabras de origen bretón o germanismos e italianismos en el lenguaje de mercaderes y banqueros italianos y franceses.

[21] *A History of Foreign Words in English* (3.ª ed.), London, 1962. También H. JANNER, en su citado estudio, insiste en la importancia de las voces americanas, que llegan al alemán a

través del español, estudiadas en los libros de P. M. PALMER, *Der Einfluss der Neuen Welt auf den deutschen Wortschatz,* Heidelberg 1933; y *Die Neuweltwörter im Deutschen,* Heidelberg 1939.

[22] *Spagnolo e Spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento (Università di Torino, «Filologia Moderna»,* II), Torino 1968.

[23] Véase R. RUPPERT, *Die spanischen Lehn- und Fremdwörter in der französischen Schriftsprache aus Heereswesen und Politik.* München 1915; F. SCHMIDT, *Die spanischen Elemente im französischen Wortschatz (Beihefte der Zeitschrift für romanische Philologie,* 59), Halle 1914; R. GROSSMANN, *Spanien und das elizabethanische Drama,* págs. 69 y ss.; P. SCHEID, *Studien zum spanischen Sprachgut im Deutschen («Deutsches Wenden»,* 4), Greifswald 1934; y sobre el estudio de Scheid, las observaciones de E. OHMANN, «Zum spanischen Einfluss auf die deutsche Sprache», *Neuphololoqische Mittoilungen,* XLI, 1940, págs. 35 y siguientes; y M. WIS, «Über den ältesten Einfluss des Spanischen auf die deutsche Sprache», *Neuphilologische Mitteilungen,* LXVI, 1965, páginas 619 y ss.

[24] L. DEROY, *L'emprunt linguistique («Bibliothéque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège»,* CXII), París 1956.

[25] Véanse las pertinentes observaciones en la colección de estudios de B. E. VIDOS, *Prestito, espansione e migrazione dei termini tecnici nelle lingue romanze e non romanze. Problemi, metodo e risultati (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»* II: 31), Firenze, 1965.

[26] Véase C. BERNIS, «Modas españolas en el Renacimiento europeo», *Waffen- und Kostümkunde,* I y II, 1959-60, págs. 27 y ss. y págs. 94 y ss. Véase el Glosario de C. BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V,* Madrid 1962, págs. 74 y ss.

[27] *The Literature of Roguery («The Types of English Literature»,* ed. by W. A. NEILSON), I y II vols., Boston 1907. Su tesis doctoral, presentada a la Universidad de Columbia, en 1899, *Romances of Roguery. An Episode of the History of the Novel. The Picaresque Novel in Spain,* se ha reimpreso en Nueva York, 1961 (hay trad. española publicada por «La España Moderna»

de O. A. MARTÍN ROBLES, *La novela picaresca en España,* Madrid, s. a.).

[28] *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo.* Firenze, 1957 (hay trad. española, *Itinerario de la novela picaresca española,* Barcelona, 1971).

[29] *The Picaresque Novel,* Cleveland, Ohio, 1967.

[29 bis] El libro lleva el título siguiente completo: *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe 1599-1753,* Edimbourgh, 1967.

[30] *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain,* The Hague & New York, 1903.

[31] Véase J. VAN PRAAG-CHANTRAINE, «El pícaro en la novela española contemporánea», *Revista Hispánica Moderna,* XXIX, 1963, págs. 23 y sigs.

[32] J. FRUTOS DE LAS CORTINAS, «El antihéroe y su actitud vital (Sentido de la novela picaresca)», *Cuadernos de Literatura,* VII, 1950 y págs. 97 y sigs.; R. BENÍTEZ CLAROS, *Existencialismo y picaresca,* Madrid, 1958; D. PÉREZ MINIK, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX,* Madrid, 1957, págs. 9 y sigs., y 33 y sigs.; y J. GOYTISOLO, *Problemas de la novela,* Barcelona, 1950, págs. 88 y sigs.

[33] Véanse las recientes observaciones de R. M. CABRERA, «El pícaro en las literaturas hispánicas», *Actas del Tercer Congreso de Hispanistas,* México, 1970, pág. 162.

[34] Véase, por ejemplo, J. T. SHIPLEY, *Dictionary of World Literature,* Patterson, N. J., 1962, pág. 300; y G. VON WILPER, *Sachwörterbuch der Literatur,* Stuttgart, 1961, págs. 547 y sigs. Véase también A. ZAMORA VICENTE, *Qué es la novela picaresca,* Buenos Aires, 1962; y S. GILI GAYA, «Picaresca», en *Diccionario de Literatura Española* (2.ª ed.), Madrid, 1953, págs. 562 y siguientes.

[35] Véase sobre estas cuestiones, C. GUILLÉN, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», *Homenaje a Rodríguez Moñino,* I, Madrid, 1966, págs. 221 y sigs.; J. CASALDUERO, «La creación literaria en el Quijote de 1605», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso,* I, Madrid, 1960, pág. 310; G. SOBEJANO, «De la intención y valor del

Guzmán de Alfarache», en *Forma literaria y sensibilidad social,* Madrid, 1907, págs. 9 y sigs.; F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, 1970, págs. 108 y sigs.; F. LÁZARO CARRETER, «Para una revisión del concepto 'novela picaresca'», *Actas del Tercer Congreso de Hispanistas,* México, 1968, México, 1970, págs. 27 y sigs.; A. RAIMUNDO HERNÁNDEZ, *El Guzmán de Alfarache (Universidad de Barcelona, Estudio General Luliano, Lección inaugural Curso 1970-71),* Palma de Mallorca, 1970; F. LÁZARO CARRETER, «Originalidad del Buscón», *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso,* II, Madrid, 1961, páginas 319 y sigs.

[36] Véase D. MCGRADY, «Tesis, réplica y contrarréplica en el *Lazarillo,* el *Guzmán* y *El Buscón*», *Filología,* XIII, 1968-69, páginas 237 y ss.; véase también F. LÁZARO CARRETER, *Tres historias de España. Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache y Pablos de Segovia,* Salamanca, 1960; F. AYALA, *Experiencia e invención,* Madrid, 1960, especialmente págs. 127 y sigs., los capítulos «Formación del género novela picaresca: *El Lazarillo*» y «Observaciones sobre el *Buscón*»; y G. DE TORRE, *Del 98 al Barroco,* Madrid, 1969, págs. 334 y sigs., el capítulo sobre «El mundo de la novela picaresca».

[37] C. GUILLÉN, «Toward a Definition of the Picaresque», *Actes du IIIe Congrès de l'Association Internationale de Litterature Camparèe,* Utrecht, 1961, S.-Gravenhaguen, 1962, págs. 252 y sigs.

[38] W. H. FROHOCK, «The Idea of the Picaresque», *Yearbook of Comparative and General Literature,* XVI, 1967, páginas 48 y sigs.

[39] *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origin and the Nature of Picaresque Literature,* Cambridge, Mass., 1953; véase también el artículo anteriormente citada de C. Guillén en nota 37 y la introducción a su edición de *Lazarillo de Tormes and El abencerraje* («*The Laurel Language Library*»), New York, 1966.

[40] R. ALTER, *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque* («*Harvard Studies in Comparative Literature,* 26), Cambridge, Mass., 1964.

[41] «Wiederkehr der Schelme», *Publications of the Modern*

Language Association of America, LXXI, 1966, págs. 467 y siguientes. Síntomas de ello en la literatura moderna quedan apuntadas por H. C. HOLTHUSEN, *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur,* München, 1952, págs. 17 y sigs., y 122 y sigs.

[42] *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelmens bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass,* Stuttgart, 1967. Compárense las observaciones de H. GÜNTHERR, «Der ewige Simplizisimus. Gestalt und Wandlungen des deutschen Schelmenromans», *Welt und Wort,* IX, 1955, págs. 1 y sigs.

[43] Véase G. S. ALVAREZ-PÉREZ, *Twee jongens in een vijande omgeving,* Utrecht, 1971.

[43 bis] Véase G. GUILLÉN, «Toward a definition of the Picaresque», págs. 263 y sigs.

[44] *The Picaresque Saint. Representative Figures in Contemporary Fiction,* London, 1960; especialmente págs. 31 y ss., y páginas 150 y sigs.

[45] Véase sobre la autobiografía como necesidad interna y otras cuestiones relacionadas con ella, F. LÁZARO CARRETER, «La ficción autobiográfica en el *Lazarillo*», *Litterae Hispanae et Lusitanae,* München, 1968, págs. 195 y sigs. Compárese C. GUILLÉN, *The Anatomies of Roguery,* págs. 425 y sigs., sobre «The First-Person Narrative»; cita el estudio de K. FORTSTREUTER, *Die deutsche Icherzählung,* Berlín, 1924, págs. 17, sobre la influencia decisiva de la traducción del *Guzmán* para la forma autobiográfica en la literatura alemana.

[46] Véase H. R. JAUSS, «Ursprung und Bedeutung der Ich-Form in *Lazarillo de Tormes*», *Romanitisches Jahrbruch,* VIII, 1957, págs. 290 y sigs. También P. LAUMANN, «Der *Lazarillo de Tormes,* eine Travestie der Augùstinischen *Confesiones*», *Romanistisches Jahrbuch,* X, 1959, págs. 285 y sigs.; compárese también el capítulo sobre «The Picaresque Confession», en C. GUILLÉN, *The Anatomies of Roguery,* págs. 431 y sigs.

[47] Véase J. CAÑEDO, «El curriculum vitae del pícaro», *Revista de Filología Española,* XLIX, 1966, págs. 125 y sigs.

[48] Véase, sobre todo, el libro ya citado de F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista,* especialmente págs. 93 y sigs.;

D. McGradi, *Mateo Alemán,* New York, 1968, hace, en su biografía del autor del *Guzmán,* frecuentes referencias a la identificación íntima y literaria de autor con el protagonista en la novela.

[49] Véase el moderno comentario de R. Specht, «Turm über dem Menschenleben, Zu Mateo Alemáns vergessenem Schelmenroman», *Hochland,* XLIX, 1956-57, págs. 252 y sigs.

[50] Véase J. Blanco Amor, «El *Lazarillo de Tormes,* espejo de disconformidad social», *Cuadernos del Idioma,* II, n. 9, 1968, páginas 87 y sigs.

[51] C. Guillén, «Toward a Definition of the Picaresque», página 266.

[52] J. Prados Arrarte, *Síntesis y crítica de «El Capital» de Marx. La opinión de los economistas del presente,* Madrid, 1967. G. Skyes, *Alienation. The Cultural Climate of our Time,* Nueva York, 1964; Rieser, Seeman, Vidal, Kon, Amiot & Touraine, *La alienación como concepto sociológico.* Buenos Aires, 1970, y B. Ollmann, *Alienation. Marx's Conception of Man in Capitalist Society,* Cambridge, 1971.

[52 bis] A. Castro, en *La realidad histórica de España, De la Edad conflictiva,* y otros escritos suyos, ha puesto de relieve la relación entre la crítica en la novela picaresca y los vejámenes de los cristianos viejos a los descendientes de judíos; véase un resumen sistematizado de Castro en M. Bataillon, en el capítulo dedicado a «Los cristianos nuevos en el auge de la 'novela picaresca'», en su libro *Pícaros y picaresca,* Madrid, 1969, páginas 215 y sigs. A. Soon, «*El paradigma hermético* y el carácter de Guzmán de Alfarache», en su libro *Ficción y comedia en el Siglo de Oro,* Madrid, 1967, págs. 7 y sigs., que viene a concluir: «Pero Guzmán, ese personaje inventado, después de trasladado desde la ficción al plano de la meditación religiosa, parece corresponderse con el elemento de aparente maldad necesario de las Repúblicas... Y en la ciudad muy imperfecta de la sociedad, el delincuente Guzmán de Alfarache tiene de justicia su morada».

[53] Véase el libro de Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans,* Amsterdam, 1949; y la fundamental monografía, sobre este específico tema, de K. Hermsdorf, *Thomas Mann Schelme. Figuren und Strukturen des Komischen,* Berlín, 1968.

[54] Me refiero a *Überfahrt mit Don Quixote,* publicado distintas veces; véase la versión española «A bordo con *Don Quixote*», *Revista de Occidente,* XIII, n.os 142-3, 1935.

[55] T. OELLMANN, «Thomas Mann's *Felix Krull* and *Lazarillo*», *Modern Language Notes,* LVI, 1951, págs. 445 y sigs.; O. Seidlin, «Pikareske Züge im Werke Thomas Manns», *Germanish-Romanische Monatscrift,* XXXVI, 1955, pág. ...; y R. B. HEILMANN, «Variationen über das Pikareske (*Felix Krull*)», en *Pikarische Welt. Schriften zum europäsichen Schelmenroman herausgegeben von H. Heidenreich,* Darmstadt, 1969, págs. 278 y sigs.

[56] Véase J. L. LAURENTI, *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española. Años 1554-1964* («*Cuadernos Bibliográficos*», XXIII), Madrid, 1968.

[57] G. LAPLANE, «Les anciennes traductions françaises du *Lazarillo de Tormes* (1560-1700)», *Hommage à Ernest Martinenche,* París, 1937, págs. 143 y sigs.

[58] G. ALVAREZ & J. LECKER, «Una transmisión del *Lazarillo* a la comedia holandesa», *Revista de Filología Española,* XLV, 1962, págs. 293 y sigs.

[59] G. M. BERTINI, «*Un Lazarillo de Tormes* in italiano inedito», *Quaderni Ibero-Americani,* VI, 1946, págs. 3 y sigs.

[60] K. P. CHAPMAN, «Lazarillo de Tormes, a Jestbook and Benedik», *Modern Language Review,* LV, 1960, págs. 565 y sigs.

[61] Véanse los recientes estudios de C. RIPOLL, «El Tratado VIII del *Lazarillo*», en *La Celestina a través del Decálogo y otras notas sobre la Literatura de la Edad de Oro,* New York, 1969, págs. 125 y sigs.; P. E. ZWEZ, *Hacia la revalorización de la «Segunda Parte del Lazarillo»* (1555), Madrid, 1970; y J. L. LAURENTI, «*La Segunda Parte de la Vida del Lazarillo de Tormes* de JUAN DE LUNA (1620)», en *Estudios sobre la novela picaresca española* (*Anejos de «Revista de Literatura»*, 29), Madrid, 1970, páginas 65 y sigs. La fortuna en el extranjero de alguno de estos episodios y la independencia de las aventuras de estas «Continuaciones», que se tradujeron también mucho, puede comprobarse, por ejemplo, en J. M. NAVARRO DE ADRIAENSENS, «La continuación del *Lazarillo* de Luna, y la aventura del lago Mummel en el *Simplicisimus*», *Romanistisches Jahrbuch,* XII, 1961, pá-

ginas 424 y sigs.; sobre el éxito de la traducción del *Lazarillo* de Luna en Inglaterra como obra independiente, véase la obra citada de D. B. J. RANDALL, *The Golden Tapestry,* págs. 184 y sigs.

[62] Véase C. CLAVERÍA, «Libros españoles en un poema sueco del siglo XVII», en *Estudios Hispano-Suecos* («*Colección Filológica*», IX), Granada, 1954, págs. 55 y sigs.

[63] Son someramente descritas por J. L. LAURENTI, *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española,* págs. 42 y siguientes, núms. 375, 376, 377 y 378.

[64] E. R. SIMS, «An Italian Translation of *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review,* III, 1935, págs. 331 y sigs.; se hace notar la «extraneous matter» que contiene este libro, como la de la obra de GIRALDI CINTIO. E. CROS, *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du recit picaresque dans Guzmán de Alfarache,* París, 1967, págs. 118 y sigs., llama la atención sobre el carácter misceláneo y «moralizante» y práctico de esta obra de BAREZZI, que tiene como núcleo principal la traducción italiana del *Lazarillo.*

[65] Véase E. CROS, *Protée et le Gueux,* págs. 99 y sigs.

[66] Véase el estudio de los prólogos de las traducciones francesas, en R. GREIFELT, «Die Uebersetzungen des spanischen Schelmenromans in Frankreich im 17, Jahrundert», *Romanische Forschungen,* I, 1936, págs. 51 y sigs.

[67] Véanse las referencias bibliográficas que da C. GUILLÉN, *The Anatomies of Roguery,* págs. 102 y sigs.

[68] *Leben und Wandel Lazaril von Tormes: Und beschreibung was derselbe für unglück vud widerwertigkeiten ausgestanden hat. Verdeutzsch 1614. Nach der Handschrift herausgegeben und mit Nachwort, Bibliographie und Glosar versehen von Hermann Tiemann,* Maximilian-Gesellschaft, Hamburg, 1951; véase especialmente en págs. 115 y sigs. las observaciones de H. TIEMANN sobre la «rueda de la Fortuna». Compárese la reseña de H. SCHNEIDER, «La primera traducción alemana del *Lazarillo de Tormes*», *Clavileño,* IV, núm. 22, 1958, págs. 56 y sigs.

[69] C. GUILLÉN, *The Anatomies of Roguery,* págs. 435 y sigs., señala el papel de la Fortuna como adversidad y cambio en todas las novelas que siguen las huellas del Lazarillo. S. MILLER, *The*

Picaresque Novel, págs. 28 y sigs., insiste en la «Fortune pattern» que se hace sentir en el *Guzmán* y en el *Buscón,* y también en la posterior tradición picaresca extranjera. Así, en *The Unfortunate Traveller, Gil Blas, Moll Flanders* y *Roderich Phanthom.*

[70] Véase sobre esto el citado libro, de significativo título, de E. CROS, *Protée et le Gueux,* págs. 88 y sigs. S. MILLER, *The Picaresque Novel,* págs. 70 y sigs., dedica un capítulo a comentar la «protean form» del protagonista en algunas novelas picarescas españolas, en el *Simplicissimus* y el *Gil Blas.*

[71] Véase A. A. PARKER, *Literature and the Delinquent,* páginas 75 y sigs., los dos capítulos «Germany and the Thirty-Lears War» y «The Picaresque Tradition in England and France».

[72] Se cita siempre, como punto de partida, el viejo estudio de K. VON REINHARDSTÖTTNER, «Aegidius Albertinus, Vater der deutschen Schelmenromans», *Jahrbuch für Münchener Geschichte,* II, 1888. Véanse también, aparte del capítulo especial dedicado a Alemania de la citada obra, A. A. PARKER y las referencias a Albertinus en la obra de W. BECK, la bibliografía citada en C. CLAVERÍA, «Mythes et thèmes de la literature espagnole», página 971, nota 9, sobre la obra y personalidad de AEGIDIUS ALBERTINUS; y pág. 975, nota 25, sobre ALBERTINUS y sus traducciones de Antonio DE GUEVARA. Hay también observaciones de interés en la tesis de F. P. VARAS-REYES, que se menciona posteriormente.

[73] Aparte de la bibliografía reciente citada por A. A. PARKER, véase, para una valoración de los estudios de los germanistas sobre el *Simplicissimus* hasta la fecha, G. HERBST, *Die Entwicklung des Grimmelhausensbildes in der wissenschaftlichen Literatur* («*Bonner Arbeiten zu deutscher Literatur*», 2), Bonn, 1957. La influencia de la veta picaresca francesa sobre el *Simplicissimus* ha sido puesta de relieve recientemente de nuevo por M. KOSCHLIG, *Des Lob der «Francion» bei Grimmelshausen,* Stuttgart, 1957.

[74] Véanse la bibliografía, antigua y moderna, recogida en C. CLAVERÍA, «Mythes et thèmes espagnols», pág. 971, nota 9, y muy especialmente W. BECK, *Die Anfänge des deutschen Schelmenromens. Studien zur frühbarocken Erzählung* («*Zürcher Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte*», 8), Zürich, 1957.

[75] Véase R. ALEWYN, *Johann Beer, Studien zum Roman des 17.Jahrhunderts* («*Palestra*», 181), Leipzig, 1932.

[76] JOHANN BEER, «*Das Narren-Spital*» *sowie Jucundi Jucundissimi wunderliche Lebens-Beschreibung*» («*Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft*»), Hamburg, 1957. La edición fue preparada por R. ALEWYN, y va provista de un epílogo, «Zum Verständnis der Werke», y de una breve bibliografía; se conservan ejemplares antiguos de las obras en Berlín, Munich, Koenigsberg y Wolfenbüttel.

[77] Se trata de la tesis, aún inédita, presentada, hace algunos años, a la Universidad de Salamanca, por F. PÉREZ VARAS-REYES, *Estudios sobre la literatura alemana del siglo XVII. Las novelas picarescas de Johann Beer,* Salamanca, 1962. Sólo se han publicado unas breves «Notas a dos novelas de J. Beer», *Filología Moderna,* III, 1962, págs. 101 y sigs. VARAS-REYES, en su tesis, partiendo de los estudios fundamentales de W. BECK y R. ALEWYN sobre Beer, y de un amplio conocimiento de la literatura alemana del siglo XVII y sus problemas, replantea, en su estudio, muchos puntos de la influencia española en Alemania durante ese período, no limitándose únicamente a la picaresca.

[78] Véase el citado estudio de G. LAPLANE, «Les anciennes traductions françaises du *Lazarillo de Tormes*», pág. 155, aparte de un breve capítulo en el libro de CHANDLER, I, págs. 15 y sigs.; véase también el artículo de P. VERDEVOYE, «La novela picaresca en Francia», *Clavileño,* VI, núm. 35, 1955, págs. 30 y sigs.

[78 bis] Véanse las observaciones de J. Setaro, «*Francion* dans la vie et dans l'oeuvre de Charles Sorel», *Revue des Langues Vivantes,* XXVIII, 1962, págs. 134 y sigs., sobre las características diferenciales que apartan la obra de Sorel de la estructura de la «picaresca» y sobre la cristalización, como género francés, del «roman de moeurs».

[79] Véanse las obras citadas y la bibliografía allí aducida de R. ALTER, págs. 11 y sigs.; A. A. PARKER, págs. 180 y sigs., y la tesis doctoral, presentada a la universidad de Zürich, de F. BRUN, *Strukturwandlungen des Schelmenromans. Lesage und seine spanischer Vorgänger,* Bern, 1962. Hay un trabajo posterior y complementario de F. BRUN, «Pour une interpretation sociologique du roman picaresque (Lesage et les romans espagnols)», en *Litte-*

rature et Societé. Problemes de sociologie de la litterature. Coloque organisé par l'Institute de Sociologie de l'Université Libre de Bruselles, Bruxelles, 1967, págs. 527 y sigs.

[80] Véase, por ejemplo, A. A. PARKER, *ob. cit.,* págs. 126 y siguientes, sobre la influencia de la obra de LESAGE en SMOLLET y DEFOE, con bibliografía especial en las notas. J. STRIEDTER, *Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol* («*Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, Slawistische Veröffentlichungen*», 21), Berlín, 1931, hace frecuentes referencias a las traducciones e influencia de la obra de LESAGE en la formación de la novela rusa. Las primeras traducciones son de 1754, 1760 y 1768; existe un «Gil Blas Ruso», original de V. T. NAROZNYJ, *Rossijskij Zilblaz,* que empezó a imprimirse en 1814, y cuya publicación fue interrumpida por la censura, etc.

[81] Véase F. W. CHANDLER, *ob. cit.,* I, págs. 192 y sigs.; y II, págs. 285 y sigs.; F. T. BOWERS, «Thomas Nash and the Picaresque Novel», *Humanistic Studies in Honnor of J. C. Metcalf* («*University of Virginia Studies*», 1), Charlotesville, Va., 1951, páginas 12 y sigs.; U. HABEL, *Die Nachwirkungen des pikaresken Romans in England (von Nash bis Fielding und Smollet)* («*Sprache und Kultur der germanisch-romanischen Völker*», A: IV), Breslau, 1930; H. C. CROCKETT, *The Picaresque Tradition in English Fiction to 1770, wich Particular Attention to Fielding and Smollet,* Urbana, Ill., 1954; y F. MACCOMBIE, «Count Fathom and *El Buscón*», *Notes and Queries,* CCV, 1960, páginas 297 y sigs.

[82] Véase D. ALONSO, «The Spanish Contribution to the Modern European Novel», *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, páginas 478 y sigs. (hay versión española reciente: «La novela española y su contribución a la novela realista moderna», *Cuadernos del Idioma,* I, núm. 1, 1965, págs. 18 y sigs.); y A. A. PARKER, «Fielding and the Structure of *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXIII, 1956, págs. 1 y sigs.

[83] Véase I. WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding,* London, 1967, págs. 93 y sigs.

[84] Véanse los eruditos artículos de E. SCOLES, «Note sulla prima traduzzione italiana della *Celestina*», *Studi Romanzi,*

XXXIII, 1961, págs. 157 y sigs.; y «La prima traduzione della *Celestina.* Repertorio bibliográfico», *Studi di Letteratura Spagnola,* Roma, 1964, págs. 10 y sigs.

[85] Véanse las observaciones que hace, en la obra ya citada, D. B. J. RANDALL, *The Golden Tapestry,* págs. 165 y sigs.

[86] Véanse las indicaciones para la literatura italiana e inglesa, respectivamente, en el citado trabajo de E. SCOLES, «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», págs. 161 y sigs.; G. UNGERER, «The Influence of the *Celestina* in 16th Century England», en su libro *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature* («*Schweizer Anglistische Arbeiten*», 38), Bern, 1956, págs. 33 y sigs.; G. J. BRAULT, «English Translations of the *Celestina* in the Sixteenth Century», *Hispanic Review,* XXVIII, 1960, páginas 301 y sigs.; y P. E. RUSSELL, «English Seventeenth Century Interpretations of Spanish Literature», *Atlante,* I, 1953, páginas 72 y sigs.

[87] Véase H. HAAG, *Der Gestaltwandel der Kupplerin in der franzosischen Literatur des 16. und 17.Jahrhunderts,* («*Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*», 22), Marburgo, 1936. Todavía tienen validez las notas, sobre *La Celestina* en Francia y sus traducciones en el siglo XVI, de G. REYNIER, *Les origines du roman realiste,* París, 1912, págs. 282 y sigs.; no he podido ver «*Celestine*». *A Critical Edition of the First French Traslation (1527) of the Spanish Classic La Celestina with an introduction and notes by G. J. Brault,* Detroit, 1963.

[88] Compárese el breve artículo de A. S. W. ROSENBACH, «The Influence of the *Celestina* in the English Early Drama», *Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft,* XXXIX, 1903.

[89] Véase P. E. RUSSELL, «A Stuart Hispanist: James Mabbe», *Bulletin of Hispanic Studies,* XXX, 1953, págs. 75 y sigs.

[90] Compárese H. P. HOUCK, «Mabbe's Paganization of the *Celestina*», *Publications of the Modern Language Association of America,* LIV, 1939, págs. 422 y sigs.

[91] F. WOLF, «Ueber das spanische Drama *La Celestina* und seine Uebersetzungen», recogido en su libro *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur,* Wien, 1846, págs. 278 y sigs.

[92] Véase la tesis doctoral de W. FEHSE, *Christof Wirsungs deutsche Celestina übersetzungen,* Halle, 1902, en que se estudia la personalidad del traductor alemán y se comparan las dos versiones de *La Celestina.*

[93] Véase una revisión de estas cuestiones y de la bibliografía sobre el género y obras más características en dos estudios recientes, compuestos por caminos distintos: C. SAMONÀ, *Studi sul romanzo sentimentale nella letteratura spagnola del Quatrocento,* Roma, 1960; y J. L. VARELA, «La novela sentimental y el idealismo cortesano», recogido en su libro *La transfiguración literaria,* Madrid, 1970, págs. 3 y sigs.

[94] Véanse W. G. CRANE, «Lord Berner's Translation of Diego de San Pedro's «Cárcel de Amor», *Publications of the Modern Language Association of America,* XLIX, 1934, págs. 1032 y sigs., y A. KOSZUL, «La Première traduction d'Arnalte et Lucenda et les débuts de la nouvelle sentimentale en Anglaterre», *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg,* 105, París, 1940, págs. 151 y sigs.

[95] Véanse G. REYNIER, *Le roman sentimental avant «L'Astrée»*, París, 1908; C. E. KANY, *The Beginning of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain (University of California, Publications in Modern Philology,* 21:1), Berkeley, 1921; JUAN DE SEGURA, *Proceso de Cartas de Amores. A Critical and Annotated Edition of the First Epistolary Novel (1548) together with an English Translation by E. B. Place,* Evanston, Ill., 1950; y D. D. J. RANDALL, *The Golden Tapestry,* págs. 43 y sigs.

[96] B. MATULKA, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in Comparative Literature,* Nueva York, 1931.

[97] J. MERLANT, *De Montaigne à Vauvenargues. Essais sur la vie intérieure et la culture du moi,* París, 1914, págs. 156 y siguientes.

[98] Otro texto, también muy invocado, es el de la *Bibliothêque des Romans,* vol. 1, julio 1776, en que se reconoce que, en lo que concierne a la novela amorosa, «les Espagnols nous ont fourni des modeles: il est vrai que nous les avons surpassés. Cet amour délicat, circonspect, qui chemine si lentement qu'il n'arrive a ses fins que par une longue suite d'évènements extraordinai-

res, ces jalousies raffinées, ces trecasseries sans fondement, tout celà nous est venu des Espagnols» (citado, entre otros, por ejemplo, por M. MAGENDIE, *Le roman français au XVIIe siècle de «L'Astrée» au «Grand Cyrus»*, París, 1932, pág. 52).

[99] Véanse los capítulos introductivos de J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española,* Madrid, 1959; y M. J. BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1580),* Madrid, 1959.

[100] Véase F. TORRACA, *Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro,* Roma, 1882. Véase también un libro que no he podido consultar recientemente: H. GENOUY, *L'«Arcadia» de Sydney dans ses rapports avec l'«Arcadia» de Sannazaro et la «Diana» de Montemayor,* Montpellier, 1928.

[101] G. SCHÖNHERR, *Jorge de Montemayor. Sein Leben und sein Schäferroman dic «Siete Libros de la Diana»*, Halle, 1886.

[102] Véanse los interesantes ensayos de H. BENAC, «Humanité de la pastorale», *Lettres d'Humanité,* V, 1046, págs. 234 y siguientes; y R. POGGIOLI, «The Oaten Flute», *Harvard Library Bulletin,* XI, 1957, págs. 147 y sigs.

[103] *Essai d'analyse litteraire de la pastorale dans les litteratures italienne, espagnole et française,* Amsterdam, 1950, páginas 100 y sigs.

[104] M. I. GERHART, *ob. cit.,* pág. 180.

[105] Véase J. MARSAN, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVIIe siècle,* París, 1905, págs. 124 y 69 y sigs.

[106] Véase la tesis doctoral de V.-L. SAULNIER, *Maurice Scève (ca. 1500-1560),* París, 1948, págs. 49 y sigs.; en pág. 67 alude a la inspiración que procede de BOCCACCIO, de JUAN DE FLORES y de la *Diana* y que es «un nouvel art d'aimer».

[107] Véase M. I. GERHART, *ob. cit.,* págs. 222 y sigs., y 249 y siguientes.

[108] J. MARSAN, *ob. cit.,* pág. 124.

[109] Véanse, además de la obra citada del autor, los libros de M. MAGENDIE, *De nouveau sur l'Astrée,* París, 1927; y *L'Astrée d'Honoré d'Urfé,* París, 1928.

[110] Véase la tesis doctoral, presentada en la Universidad de

Yale, de J. EHRMANN, *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans «L'Astrée»*, New Haven, Conn. y París, 1963, con prólogo de J. STAROBINSKI.

[111] Véase sobre todo ello el capítulo «The *Diana* de Jorge de Montemayor in England», en el citado libro de G. UNGERER *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature;* y las páginas dedicadas a «The Pastoral Romance» en el también citado libro de D. E. J. RANDALL, *The Golden Tapestry,* págs. 68 y sigs.

[112] Véase la bibliografía sobre fuentes de la *Arcadia* aducida por G. UNGERER, *ob. cit.,* pág. 70, nota 73, y B. D. J. RANDALL, *ob. cit.,* pág. 80; y puede añadirse la erudita introducción de J. M. KENNEDY a su *A Critical Edition of Jong's Translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana,* Oxford, 1968.

[113] Véase toda la documentación estudiada por F. S. BOAS, *Sir Phillip Sydney, Representative Elizabethan. His Life and Writings,* London, 1955, págs. 77 y sigs., en los capítulos titulados «The Old *Arcadia*», «The Manuscripts and the 1593 *Arcadia*» y «The New *Arcadia*».

[114] Véase S. GILI GAYA, *Amadís de Gaula* (*Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Milá y Fontanals*), Barcelona, 1956; y E. B. PLACE, «The *Amadís* Question»), *Speculum,* XXV, 1950, págs. 257 y sigs.; y del mismo autor, «Fictional Evolution: The Old French Romance and the Primitive *Amadís* Reworked by Montalvo», *Publications of the Modern Language Association,* LXXI, 1956, págs. 521 y sigs.; también la edición de *Amadís de Gaula,* con prólogos y notas de E. B. PLACE, I-IV, Madrid, 1959-64.

[115] Véanse E. BARET, *De l'Amadís de Gaule et de son influence sur les moeurs et la litterature au XVIe et au XVIIe siècle,* París, 1873; y E. BOURCIEZ, *Les moeurs polies et la litterature de cour sous Henri II,* París, 1886 (hay reimpresión de Genève, 1967).

[116] Véase H. VAGANAY, *Amadis en français (Livres I-XII). Essai de bibliographie et d'iconographic,* Firenze, 1906. Compárese E. B. PLACE, «Bibliografía descriptiva de las ediciones y traducciones del *Amadís*», nota del Tomo I de su edición, Madrid, 1959, págs. XIII y sigs.

[117] Véase E. B. PLACE, «El Amadís de Montalvo como manual de cortesanía en Francia», *Revista de Filología Española,* XXXVIII, 1954, págs. 151 y sigs.

[118] W. KÜCHLER, «Empfindsamkeit und Erzählungskunst im Amadisroman», *Zeitscrift für französische Sprache und Literatur,* XXXV, 1910, págs. 158 y sigs. Recientemente P. LE GENTIL, «Pour l'interpretacion de l'*Amadis*», *Melanges à la memoire de Jean Sarrailh,* II, París, 1966, pág. 47, ha hecho observaciones sobre el *Amadís* español que resume así: «Mais il introduit aussi et surtout des resonances particulieremente neuves dans les descriptions de l'amour et de la prouesse. Il traduit donc un effort reussi de modernisation qui ne pouvait manqué d'être un facteur de succès».

[119] Véase P. MEISSNER, «Mittelalterliches Lebensgefühl in der englischen Renaissance», *Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XV, 1937, págs. 433 y sigs.; véanse datos complementarios, en torno a la actividad impresora de William CAXTON, en C. CLAVERÍA, «Sobre la traducción inglesa del Libre del Orde de Cavalleria de Ramon Lull», *Analecta Sacra Tarraconensia,* XV, 1942, págs. 65 y sigs.

[120] *«Amadis de Gaule» and its Influence in Elizabethan Literature.* New Brunswick, N. J., 1969. H. THOMAS, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry,* Cambridge, 1920, págs. 180 y sigs. y 242, prestó, en temprana fecha, atención a la influencia de los libros de caballerías españolas en Europa y especialmente en Inglaterra.

[121] Véase R. C. STRONG, «Queen Elizabeth I as Oriana», *Studies in the Renaissance,* VI, 1959, págs. 251 y sigs. H. THOMAS, *ob. cit.,* págs. 272 y sigs., llamó la atención sobre el ocasional «disfavour of the name Oriane with Queen Elizabeth».

[122] C. TURNER, *Anthony Mundy, an Elizabethan Man of Letters* (*«University of California Publications in English»*, vol. 2, núm. 1), Berkeley, 1928. H. THOMAS, *ob. cit.,* págs. 311 y sigs., había destacado la personalidad de ANTONY MUNDY.

[123] Véanse M. PATCHELL, *The Palmerin Romances in Elizabethan Prose Fiction,* Nueva York, 1948; A. FREER, «Palmerin de Olivia in Francia» y G. GALIGANI, «La versione inglese del Palmerin de Olivia», estos dos ensayos recogidos en *Studi sul «Palmerin de Olivia», III, Saggi e ricerche (Istituto di Lettera-*

tura Spagnola e Ispano-Americana della Università di Pisa, «*Collana di Studi*», 13), Pisa, 1966, págs. 177 y sigs. y págs. 239 y sigs., respectivamente.

[124] Véase M. HORN-MOUVAL, *Repertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises de theàtre étranger du XVe siècle à nos jours,* IV, I. *Theatre espagnol...*, París, 1961.

[125] Véanse A. SÁNCHEZ, «Conexiones temáticas de la comedia cervantina *El rufián dichoso*», *Filología y Crítica Hispánica* (*Homenaje al Profesor F. Sánchez Escribano),* Madrid, 1969, páginas 121 y sigs.

[126] Véase M. DURÁN, «Camus and the Spanish Theatre», *Yale French Studies,* núm. 25, Juin 1959, págs. 196 y sigs.; véase también J. E. WADE, «Camus' Absurd Don Juan», *Romance Notes,* I, 1960, págs. 52 y sigs., y A. SERRANO PLAJA, «El absurdo en Camus y Calderón de la Barca», *Melanges à la memoire de Jean Sarrailh,* II, París, 1966, págs. 381 y sigs.; *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, pág. 968, nota 58.

[127] A. CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* («*Les Essais*», XIII), NRF, París, 1942, págs. 97 y sigs.

[128] Véase la bibliografía seleccionada que di en mi artículo de *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, págs. 983 y sig., notas 32, 33, 34 y 35: Pueden añadirse, entre otros, los siguientes estudios: J. FREDÉN, *Don Quijote en Suecia,* Madrid, 1965; S. T. WILLIAMS, *The Spanish Background of American Literature,* I-II, New Haven, Conn., 1953-55; H. LEVIN, «*Don Quixote and Moby Dick*», en *Cervantes Across the Centuries,* New York, 1948, páginas 217 y sigs.; A. SERRANO PLAJA, *Realismo «mágico» en «Don Quijote»* (*visto desde «Tom Sawyer»* y «*El Idiota*»), Madrid, 1966, etc.

[129] Sobre MEXÍA y GUEVARA como fuentes de Montaigne, cité en mi contribución «Humanistas Creadores» a la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (ed. por G. DÍAZ-PLAJA), II, págs. 437 y sigs., los libros de P. VILLEY, *Les sources des «Essais»*, Burdeos, 1920; y de F. BILLESKOV-JANSEN, *Sources vives de la pensée de Montaigne. Essai sur les fondements psychologiques et biographiques des «Essais»*, Kjøbenhavn, 1935. En la bibliografía de *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, página 972, nota 11, mencionaba el libro de P. M. SCHON, *Vorfor-*

men des Essays in Antike und Humanismus; ein Beitrag zur Entsthehungsgeschichte der «Essais» von Montaigne («*Mainzer Romanistische Arbeiten,* I), Wiesbaden, 1954. Véase respecto a las nuevas orientaciones críticas sobre el «ensayo» en Montaigne: E. WITTKOVER, *Die Form der «Essais» von Montaigne,* Basel, 1935; E. H. EICKERT, *Die Anekdote bei Montaigne,* Erlangen, 1937; M. METSCHIES, *Zitat und Zitierkunst in Montaignes «Essais»* («*Kölner Romanistische Arbeiten*», N. F., 37), Genève, 1966.

[130] Véase la bibliografía recogida en *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, pág. 975, nota. 27.

[131] Véase sobre todo ello la bibliografía citada en mi artículo de *Cahiers d'Histoire Mondiale,* VI, 1961, pág. 976, notas 29 y 30.

[132] L. MARTZ, *The Poetry of Meditation,* New Haven, Conn., 1956.

[133] W. PABST, *Luis de Góngora im Spiegel der deutschen Dichtung und Kritik (17.bis 20.Jahrhundert)* («*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*», 3. Folge, 1), Heidelberg, 1967.

[134] Véase H. HATZFELD, «Paul Valery descubre a San Juan de la Cruz», en *Estudios Literarios sobre Mística Española* (2.ª ed.), Madrid, 1968, págs. 324 y sigs.

[135] Véase J. FERREIRO ALEMPARTE, *España en Rilke,* Madrid, 1966, págs. 53 y sigs.