

escudriñada por él con tan penetrantes ojos. Tal sentido tiene, á mi ver, el bucolismo suyo, como el de otros grandes ingenios de aquella centuria.

A la falsa idealización de la vida guerrera se había contrapuesto otra no menos falsa de la vida de los campos, y una y otra se repartieron los dominios de la imaginación, especialmente el de la novela, sin dejar por eso de hacer continuas incursiones en la poesía épica y en el teatro y de modificar profundamente las formas de la poesía lírica. Ninguna razón histórica justificaba la aparición del género bucólico: era un puro *diletantismo* estético, pero no por serlo dejó de producir inmortales bellezas en Sannazaro, en Garcilaso, en Spenser, en el Tasso. Poco se adelanta con decir que es inverosímil el paisaje, que son falsos los afectos atribuidos á la gente rústica, y falsa de todo punto la pintura de sus costumbres; que la extraña mezcla de mitología clásica y de supersticiones modernas produce un efecto híbrido y discordante. De todo se cuidaron estos poetas, menos de la fidelidad de la representación. El pellico del pastor fué para ellos un disfraz, y lo que hay de vivo y eterno en estas obras del Renacimiento es la gentil adaptación de la forma antigua á un modo de sentir juvenil y sincero, á una pasión enteramente moderna, sean cuales fueren los velos arcáicos con que se disfraza. La égloga y el idilio, el drama pastoral á la manera del *Aminta* y del *Pastor Fido*, la novela que tiene por teatro las selvas y bosques de Arcadia, pueden empalagar á nuestro gusto desdeñoso, y ávido de realidad humana, aunque sea vulgar, pero es cierto que embelesaron á generaciones cultísimas que sentían profundamente el arte, y envolvieron los espíritus en una atmósfera serena y luminosa, mientras el estrépito de las armas resonaba por toda Europa. Los más grandes poetas, Shakespeare, Milton, Lope, Cervantes, pagaron tributo á la pastoral en una forma ó en otra.

Tipo de este género de novelas fué la *Arcadia* del napolitano Sannazaro, elegante humanista, poeta ingenioso, artífice de estilo más paciente que inspirado. Su obra que es una especie de centón de lo más selecto de los bucólicos griegos y latinos, apareció á tiempo y tuvo un éxito que muchas obras de genio hubieran podido envidiar. Hasta el título de la obra tomado de aquella montuosa región del Peloponeso, afamada entre los antiguos por la vida patriarcal de sus moradores y la pericia que se les atribuía en el canto pastoril, sirvió para designar una clase entera de libros, y hubo otras Arcadias tan famosas como la de Sir Felipe Sidney y la de Lope de Vega, sin contar con la *Fingida Arcadia* que dramatizó Tirso.

Todas las novelas pastoriles escritas en Europa desde el Renacimiento de las letras hasta las postrimerías del bucolismo con Florián y Gessner, reproducen el tipo de la novela de Sannazaro, ó más bien de las novelas españolas compuestas á su semejanza, y que en buena parte le modifican, haciéndole más novelesco. Pero en todas estas novelas, cual más, cual menos, hay no sólo reminiscencias, sino imitaciones deliberadas de los versos y de las prosas de la *Arcadia*, que á veces como en *El Siglo de Oro* y en *La Constante Amarilis* llegan hasta el plagio. Aun en la *Galatea*, que parece de las más originales, proceden de Sannazaro la primera canción de Elicio («Oh, alma venturosa»), que es la de Ergasto sobre el sepulcro de Androgeo, y una parte del bello episodio de los funerales del pastor Meliso, con la descripción del valle de los cipreses. Si la prosa de Cervantes parece allí más redundante y latinizada que de costumbre, débese á la presencia del modelo italiano. Lo que Sannazaro había hecho con todos sus predecesores, lo hicieron con él sus alumnos poéticos, saqueándole sin escrúpulo. El género era artificial, y vivía de estos *hurtos honestos*, no sólo disculpados sino autorizados por todas las Poéticas de aquel tiempo.

Mucho más de personal hay en la obra de la vejez de Cervantes, en el *Persiles*, cuyo valor estético no ha sido rectamente apreciado aún, y que contiene en su segunda mitad algunas de las mejores páginas que escribió su autor. Pero hasta que pone el pie en terreno conocido, y recobra todas sus ventajas, los personajes desfilan ante nosotros como legión de sombras, moviéndose entre las nieblas de una geografía desatinada y fantástica, que parece aprendida en libros tales como el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada; y la noble corrección del estilo, la invención siempre fértil, no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción, vaciada en los moldes de la novela bizantina: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas. Dijo Cervantes mostrando harta modestia que su libro «se atrevía á competir con Heliodoro, si ya por atrevido no salía con las manos en la cabeza». No creo que fuese principalmente Heliodoro, sino más bien Aquiles Tacio leído en la imitación española de Alonso Núñez de Reinoso que lleva el título de *Historia de Clareo y Florisea*, el autor griego que Cervantes tuvo más presente para su novela. Pero de todos modos corta gloria era para él superar á Heliodoro, á Aquiles Tacio y á todos sus imitadores juntos, y da lástima que se empeñase en tan esteril faena. En la novela greco-bi-

zantina, lo borroso y superficial de los personajes se suplía con el hacinamiento de aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas, con impertinentes y prolijas descripciones de objetos naturales y artificiales, y con discursos declamatorios atestados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas. Cervantes sacó todo el partido que podía sacarse de un género muerto, estampó en su libro un sello de elevación moral que le engrandece, puso algo de sobrenatural y misterioso en el destino de los dos amantes, y al narrar sus últimas peregrinaciones, escribió en parte las memorias de su juventud, iluminadas por el melancólico reflejo de su vejez honrada y serena. Puesta de sol es el *Persiles*, pero todavía tiene resplandores de hoguera.

Y no hablemos más de lo que es accesorio en el arte de Cervantes, aunque no sea lícito tratarlo con el desdén é irreverencia que afectan algunos singulares cervantistas de última hora, para quienes la apoteosis del *Quijote* implica el vilipendio de toda la literatura española y hasta de la propia persona de Cervantes, á quien declaran incapaz de comprender toda la transcendencia y valor de su obra, tratándole poco menos que como un idiota de genio que acertó por casualidad en un solo momento de su vida. Todas las obras de Cervantes, aun las más débiles bajo otros respectos, prueban una cultura muy sólida y un admirable buen sentido. Nadie menos improvisador que él, excepto en su teatro. Sus producciones, son pocas, separadas entre sí por largos intervalos de tiempo, escritas con mucho espacio y corregidas con singular aliño. Nada menos que diez años mediaron entre una y otra parte del *Quijote*, y la segunda lleva huellas visibles de la afortunada y sabia lentitud con que fué escrita. De dos novelas ejemplares, el *Celoso Extremeño* y el *Rinconete*, tenemos todavía un trasunto de los borradores primitivos copiados por el licenciado Porres de la Cámara, y de ellos á la redacción definitiva, ¡cuánta distancia! Si alguna vez llegara á descubrirse el manuscrito autógrafo del *Quijote*, de fijo que nos proporcionaría igual sorpresa. La *genial precipitación* de Cervantes es una vulgaridad crítica, tan falta de sentido como otras muchas. No basta fijarse en distracciones ó descuidos de que nadie está exento, para oponerse al común parecer que da á Cervantes el principado entre los prosistas de nuestra lengua, no por cierto en todos géneros y materias, sino en la amplia materia novelesca, única que cultivó. La prosa histórica, la elocuencia ascética tienen sus modelos propios, y de ellos no se trata aquí. El campo de Cervantes fué la narración de casos fabulosos, la pintura de la vida humana, seria ó jocosa,

risueña ó melancólica, altamente ideal ó donosamente grotesca, el mundo de la pasión, el mundo de lo cómico y de la risa. Cuando razona, cuando diserta, cuando declama, ya sobre la edad de oro, ya sobre las armas y las letras, ya sobre la poesía y el teatro, es un escritor elegante, ameno, gallardísimo, pero ni sus ideas traspasan los límites del saber común de sus contemporáneos, ni la elocución en estos trozos que pudiéramos llamar triunfales (y que son por ende los que más se repiten en las crestomatías) tiene nada de peculiarmente cervantesco. Cosas hay allí que lo mismo pudieran estar dichas por Cervantes que por Fr. Antonio de Guevara ó por el maestro Pérez de Oliva. Es el estilo general de los buenos prosistas del siglo xvi, con más brío, con más arranque, con una elegancia más sostenida. Otros trozos del *Quijote*, retóricos y afectados de propósito ó chistosamente arcáicos, se han celebrado hasta lo sumo, por ignorarse que eran parodias del lenguaje culto y altisonante de los libros de caballerías, y todavía hay quien en serio los imita, creyendo poner una pica en Flandes: que á tal extremo ha llegado el desconocimiento de las verdaderas cualidades del estilo de la fábula inmortal, que son las más inasequibles á toda imitación por lo mismo que son las que están en la corriente general de la obra, las que no hieren ni deslumbran en tal ó cual pasaje, sino que se revelan de continuo por el inefable bienestar que cada lectura deja en el alma, como plática sabrosa que se renueva siempre con delicia, como fiesta del espíritu cuyas antorchas no se apagan jamás.

Donde Cervantes aparece incomparable y único es en la narración y en el diálogo; sus precursores, si los tuvo, no son los que comunmente se le asignan. La novela picaresca es independiente de él, se desarrolló antes que él, camina por otros rumbos: Cervantes no la imita nunca, ni siquiera en *Rinconete y Cortadillo*, que es un cuadro de género, tomado directamente del natural, no una idealización de la astucia famélica como *Lazarillo de Tormes*, ni una profunda psicología de la vida extra-social como *Guzmán de Alfarache*. Corre por las páginas de *Rinconete* una intensa alegría, un regocijo luminoso, una especie de indulgencia estética que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo, y sin mengua de la moral lo convierte en espectáculo divertido y chistoso. Y así como es diverso el modo de contemplar la vida de la hampa, que Cervantes mira con ojos de altísimo poeta y los demás autores con ojos penetrantes de satírico ó moralista, así es divergentísimo el estilo, tan bizarro y desenfadado en *Rinconete*, tan secamente preciso, tan acerbamente sobrio en el *La-*

zarillo, tan crudo y desgarrado, tan hondamente amargo, en el tétrico y pesimista Mateo Alemán, uno de los escritores más originales y vigorosos de nuestra lengua, pero tan diverso de Cervantes en fondo y forma, que no parece contemporáneo suyo, ni prójimo siquiera.

No de los novelistas picarescos, á cuya serie no pertenece, pero sí de la *Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda, recibió Cervantes la primera iniciación en el arte del diálogo, y un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazónada. Admirador ferviente se muestra tanto del Bachiller Fernando de Rojas, cuyo libro califica de divino si encubriera más lo humano, como del batihoja sevillano «varón insigne en la representación y en el entendimiento», cuyas farsas conservaba fielmente en la memoria desde que las vió representar siendo niño. Y en esta admiración había mucho de agradecimiento, que Cervantes de seguro hubiera hecho extensivo á otro más remoto predecesor suyo, si hubiera llegado á conocerle. Me refiero al *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, que es la mejor pintura de costumbres anterior á la época clásica. Este segundo Arcipreste, que tantas analogías de humor tiene con el de Hita, fué el único moralista satírico, el único prosista popular, el único pintor de la vida doméstica en tiempo de D. Juan II. Gracias á él, la lengua desarticulada y familiar, la lengua elíptica, expresiva y donairosa, la lengua de la conversación, la de la plaza y el mercado, entró por primera vez en el arte con una bizarría, con un desgarró, con una libertad de giros y movimientos que anuncian la proximidad del grande arte realista español. El instrumento estaba forjado: sólo faltaba que el autor de la *Celestina* se apoderase de él, creando á un tiempo el diálogo del teatro y el de la novela. Si de algo peca el estilo del Arcipreste de Talavera es de falta de parsimonia, de exceso de abundancia y lozanía. Pero ¿quién le aventaja en lo opulento y despilfarrado del vocabulario, en la riqueza de adagios y proverbios, de sentencias y *retraheres*, en la fuerza cómica y en la viveza plástica, en el vigoroso instinto con que sorprende y aprisiona todo lo que hiere los ojos, todo lo que zumba en los oídos, el tumulto de la vida callejera y desbordada, la locuacidad hiperbólica y exuberante, los vehementes apóstrofes, los revueltos y enmarañados giros en que se pierden las desatadas lenguas femininas? El Bachiller Fernando de Rojas fué discípulo suyo; no hay duda en ello; puede decirse que la imitación comienza desde las primeras escenas de la inmortal tragicomedia. La descripción que Pármeno hace de la casa, ajuar y laboratorio de *Celestina* parece un fragmento del *Corbacho*.

Cuando Sempronio quiere persuadir á su amo de la perversidad de las mujeres y de los peligros del amor, no hace sino glosar los conceptos y repetir las citas del Arcipreste. El *Corbacho* es el único antecedente digno de tenerse en cuenta para explicarnos de algún modo la perfecta elaboración de la prosa de la *Celestina*. Hay un punto, sobre todo, en que no puede dudarse que Alfonso Martínez precedió á Fernando de Rojas, y es en la feliz aplicación de los refranes y proverbios, que tan esquisito sabor castizo y sentencioso comunican á la prosa de la tragicomedia de *Calixto y Melibea*, como luego á los diálogos del *Quijote*.

Aquel tipo de prosa que se había mostrado con la intemperancia y lozanía de la juventud en las páginas del *Corbacho*; que el genio clásico de Rojas había descargado de su exuberante y viciosa frondosidad; que el instinto dramático de Lope de Rueda había transportado á las tablas, haciéndola más rápida, animada y ligera, explica la prosa de los entremeses y de parte de las novelas de Cervantes: la del *Quijote* no la explica más que en lo secundario, porque tiene en su profunda espontaneidad, en su avasalladora é imprevisita hermosura, en su abundancia patriarcal y sonora, en su fuerza cómica irresistible, un sello inmortal y divino. Han dado algunos en la flor de decir con peregrina frase que Cervantes no fué *estilista*; sin duda los que tal dicen confunden el estilo con el amaneramiento. No tiene Cervantes una *manera* violenta y afectada, como la tienen Quevedo ó Baltasar Gracián, grandes escritores por otra parte. Su estilo arranca, no del capricho individual, no de la excéntrica y errabunda imaginación, no de la sutil agudeza, sino de las entrañas mismas de la realidad que habla por su boca. El prestigio de la creación es tal que anula al creador mismo, ó más bien le confunde con su obra, le identifica con ella, mata toda vanidad personal en el narrador, le hace sublime por la ingenua humildad con que se somete á su asunto, le otorga en plena edad crítica algunos de los dones de los poetas primitivos, la objetividad serena, y al mismo tiempo el entrañable amor á sus héroes, vistos no como figuras literarias, sino como sombras familiares que dictan al poeta el raudal de su canto. Dígase, si se quiere, que ese estilo no es el de Cervantes, sino el de Don Quijote, el de Sancho, el del Bachiller Sansón Carrasco, el del caballero del verde gabán, el de Dorotea y Altisidora, el de todo el coro poético que circunda al grupo inmortal. Entre la naturaleza y Cervantes ¿quién ha imitado á quién? se podrá preguntar eternamente.

De intento he reservado para este lugar el hablar de los libros de caballerías, porque ningún género de novela está tan enlazado con el *Quijote*,

que es en parte antítesis, en parte parodia, en parte prolongación y complemento de ellos. Enorme fué, increíble aunque transitoria, la fortuna de estos libros, y no es el menor enigma de nuestra historia literaria, esta rápida y asombrosa popularidad, seguida de un abandono y descrédito tan completos, los cuales no pueden atribuirse exclusivamente al triunfo de Cervantes, puesto que á principios del siglo xvii, ya estos libros iban pasando de moda, y apenas se componía ninguno nuevo. Suponen la mayor parte de los que tratan de estas cosas que la literatura caballeresca alcanzó tal prestigio entre nosotros porque estaba en armonía con el temple y carácter de la nación y con el estado de la sociedad, por ser España la tierra privilegiada de la caballería. Pero en todo esto hay evidente error, ó, si se quiere, una verdad incompleta. La caballería heroica y tradicional de España, tal como en los *Cantares de gesta*, en las crónicas, en los romances y aún en los mismos cuentos de D. Juan Manuel se manifiesta, nada tiene que ver con el género de imaginación que produjo las ficciones andantescas. La primera tiene un carácter sólido, positivo y hasta prosaico á veces; está adherida á la historia, y aun se confunde con ella; se mueve dentro de la realidad y no gasta sus fuerzas en quiméricos empeños, sino en el rescate de la tierra natal y en lances de honra ó de venganza. La imaginación procede en estos relatos con extrema sobriedad, y aun si se quiere, con sequedad y pobreza, bien compensadas con otras excelsas cualidades que hacen de nuestra poesía heroica una escuela de viril sensatez y reposada energía. Sus motivos son puramente épicos; para nada toma en cuenta la pasión del amor, principal impulso del caballero andante. Jamás pierde de vista la tierra, ó, por mejor decir, una pequeñísima porción de ella, el suelo natal, único que el poeta conocía. Para nada emplea lo maravilloso profano, y apenas lo sobrenatural cristiano. Compárese todo esto con la desenfrenada invención de los libros de caballerías; con su falta de contenido histórico; con su perpetua infracción de todas las leyes de la realidad; con su geografía fantástica; con sus batallas imposibles; con sus desvaríos amorios, que oscilan entre el misticismo descarriado y la más baja sensualidad; con su disparatado concepto del mundo y de los fines de la vida; con su población inmensa de gigantes, enanos, encantadores, hadas, serpientes, endriagos y monstruos de todo género, habitantes de ínsulas y palacios encantados; con sus despojos y reliquias de todas las mitologías y supersticiones del Norte y del Oriente, y se verá cuán imposible es que una literatura haya salido de la otra, que la caballería mo-

derna pueda estimarse como prolongación de la antigua. Hay un abismo profundo, insondable, entre las *gestas* y las crónicas, hasta cuando son más fabulosas, y el libro de caballerías más sencillo que pueda encontrarse, el mismo *Cifar* ó el mismo *Tirante*.

Ni la vida heroica de España en la Edad Media, ni la primitiva literatura, ya épica, ya didáctica, que ella sacó de sus entrañas y fué expresión de esta vida, fiera y grave como ella, legaron elemento ninguno al género de ficción que aquí consideramos. Los grandes ciclos nacieron fuera de España, y sólo llegaron aquí después de haber hecho su triunfal carrera por toda Europa, y al principio fueron tan poco imitados, que en más de dos centurias, desde fines del siglo xiii á principios del xvi, apenas produjeron seis ó siete libros originales, juntando las tres literaturas hispánicas, y abriendo la mano en cuanto á alguno que no es caballeresco más que en parte.

¿Cómo al alborear el siglo xvi ó al finalizar el xv se trocó en vehemente afición el antiguo desvío de nuestros mayores hacia esta clase de libros, y se solazaron tanto con ellos durante cien años para olvidarlos luego completa y definitivamente?

Las causas de este hecho son muy complejas, unas de índole social, otras puramente literarias. Entre las primeras hay que contar la transformación de ideas, costumbres, usos, modales y prácticas caballerescas y cortesanas que cierta parte de la sociedad española experimentó durante el siglo xv, y aun pudiéramos decir desde fines del xiv: en Castilla desde el advenimiento de la casa de Trastámara: en Portugal, desde la batalla de Aljubarrota, ó mejor aún desde las primeras relaciones con la casa de Lancáster. Los proscritos castellanos que habían acompañado en Francia á D. Enrique el Bastardo: los aventureros franceses é ingleses que hollaron ferozmente nuestro suelo, siguiendo las banderas de Duguesclín y del Príncipe Negro: los caballeros portugueses de la corte del Maestre de Avis, que en torno de su reina inglesa gustaban de imitar las bizarrías de la *Tabla Redonda*, trasladaron á la Península, de un modo artificial y brusco sin duda, pero con todo el irresistible poderío de la moda, el ideal de vida caballeresca, galante y fastuosa de las cortes francesas y anglo-normandas. Basta leer las crónicas del siglo xv para comprender que todo se imitó: trajes, muebles y armaduras, empresas, motes, saraos, banquetes, torneos y paseos de armas. Y la imitación no se limitó á lo exterior, sino que trascendió á la vida, inoculando en ella la ridícula excla-

vidad amorosa y el espíritu fanfarrón y pendenciero: una mezcla de trivialidad y barbarie, de la cual el *paso honroso* de suero de Quiñones en la puente de Orbigo es el ejemplar más célebre, aunque no fué el único. Claro es que estas costumbres exóticas no trascendían al pueblo; pero el contagio de la locura caballeresca, avivada por el favor y presunción de las damas, se extendía entre los donceles cortesanos hasta el punto de sacarlos de su tierra y hacerles correr las más extraordinarias aventuras por toda Europa.

Los que tales cosas hacían tenían que ser lectores asíduos de libros de caballerías, y agotada ya la fruición de las novelas de la *Tabla Redonda* y de sus primeras imitaciones españolas, era natural que apeteciesen alimento nuevo, y que escritores más ó menos ingeniosos acudiesen á proporcionárselo, sobre todo después que la imprenta hizo fácil la divulgación de cualquier género de libros, y comenzaron los de pasatiempo á reportar alguna ganancia á sus autores. Y como las costumbres cortesanas durante la primera mitad del siglo xvi fueron en toda Europa una especie de prolongación de la Edad Media, mezclada de extraño y pintoresco modo con el Renacimiento italiano, no es maravilla que los príncipes y grandes señores, los atildados palaciegos, los mancebos que se preciaban de galanes y pulidos, las damas encopetadas y redichas que les hacían arder en la fragua de sus amores, se mantuviesen fieles á esta literatura, aunque por otro lado platonizasen y petrarquizasen de lo lindo.

Creció, pues, con viciosa fecundidad la planta de estos libros, que en España se compusieron en mayor número que en ninguna parte, por ser entonces portentosa la actividad del genio nacional en todas sus manifestaciones, aun las que parecen más contrarias á su índole. Y como España comenzaba á imponer á Europa su triunfante literatura, el público que esos libros tuvieron no se componía exclusiva ni principalmente de españoles, como suelen creer los que ignoran la historia, sino que casi todos, aun los más detestables, pasaron al francés y al italiano, y muchos también al inglés, al alemán y al holandés, y fueron imitados de mil maneras hasta por ingenios de primer orden, y todavía hacían rechinar las prensas cuando en España nadie se acordaba de ellos, á pesar del espíritu aventurero y quijotesco que tan gratuitamente se nos atribuye.

Porque el influjo y propagación de los libros de caballerías no fué un fenómeno español, sino europeo. Eran los últimos destellos del sol de la Edad Media, próximo á ponerse. Pero su duración debía ser breve, como

lo es la del crepúsculo. A pesar de apariencias engañosas no representaban más que lo externo de la vida social; no respondían al espíritu colectivo, sino al de una clase, y aun éste lo expresaban imperfectamente. El Renacimiento había abierto nuevos rumbos á la actividad humana; se había completado el planeta con el hallazgo de nuevos mares y de nuevas tierras; la belleza antigua, inmortal y serena, había resurgido de su largo sueño, disipando las nieblas de la barbarie; la ciencia experimental comenzaba á levantar una punta de su velo, la conciencia religiosa era teatro de hondas perturbaciones, y media Europa lidiaba contra la otra media. Con tales objetos para ocupar la mente humana, con tan excelsos motivos históricos como el siglo xvi presentaba ¿cómo no habían de parecer pequeñas en su campo de acción, pueriles en sus medios, desatinadas en sus fines, las empresas de los caballeros andantes? Lo que había de alto y perenne en aquel ideal, necesitaba regeneración y transformación; lo que había de transitorio se caía á pedazos, y por sí mismo tenía que sucumbir, aunque no viniesen á acelerar su caída ni la blanda y risueña ironía del Ariosto, ni la parodia ingeniosa y descocada de Teófilo Folengo, ni la cínica y grosera caricatura de Rabelais, ni la suprema y trascendental síntesis humorística de Cervantes.

Duraban todavía en el siglo xvi las costumbres y prácticas caballerescas, pero duraban como formas convencionales y vacías de contenido. Los grandes monarcas del Renacimiento, los sagaces y expertos políticos adocotrados con el breviario de Maquiavelo, no podían tomar por lo serio la mascarada caballeresca. Francisco I y Carlos V, apasionados lectores del *Amadis de Gaula* uno y otro, podían desafiarse á singular batalla, pero tan anacrónico desafío no pasaba de los protocolos y de las intimaciones de los heraldos, ni tenía otro resultado que dar ocupación á la pluma de curiales y apologistas. En España los duelos públicos y en palenque cerrado, habían caído en desuso mucho antes de la prohibición del Concilio tridentino; el famoso de Valladolid en 1522, entre D. Pedro Torrellas y D. Jerónimo de Ansa, fué verdaderamente *el postrer duelo de España*. Continuaron las juntas y torneos, y hasta hubo cofradías especiales para celebrarlos, como la de San Jorge en Zaragoza; pero aún en este género de caballería recreativa y ceremoniosa, se observa notable decadencia en la segunda mitad del siglo, siendo preferidos los juegos indígenas de cañas, toros y jineta, que dominaron en el siglo xvii.