



Alberto Lista y Aragón

# Lecciones de literatura española

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Alberto Lista y Aragón**

# **Lecciones de literatura española**

## **Introducción**

Habiendo sido honrado en 1822 por el Ateneo con el título de Profesor de Literatura Española, serví esta cátedra hasta mayo de 1825 en que la invasión francesa acabó con aquella sabia y utilísima corporación, así como con otras muchas cosas. Nombrado ahora por el nuevo Ateneo español para la misma clase, puedo al continuar mis lecciones decir como el ilustre Luis de León, cuando saliendo de las cárceles de la inquisición, subió por la primera vez a su cátedra de Teología: dijimos en la lección de ayer... Esta coincidencia con aquel grande hombre me sería sumamente lisonjera, si yo solo, y no toda la nación, hubiese participado de la terrible catástrofe de 1823.

Me parece oportuno, antes de dar principio a este nuevo curso, hacer una ligera reseña de las materias que se trataron en el anterior.

Empezamos nuestras explicaciones por la poesía, y recorrimos todos sus ramos, excepto la dramática, desde los orígenes más remotos de la lengua castellana hasta nuestros días. Observamos aun en composiciones informes, como el poema del Cid, el de Alejandro y en los Berceos la lucha perpetua entre un idioma todavía inculto y bárbaro, y el genio de la inspiración, que pugnaba por dominarlo y plegarlo a sus movimientos. Esta lucha fue ya menos terrible en las composiciones del arcipreste de Hita, y aún menos en las de los poetas del siglo XV. No olvidamos la atrevida empresa del genio español Juan de Mena, de crear en nuestra versificación un lenguaje poético y exclusivo. En fin, llegamos al siglo de Garcilaso, expusimos los progresos rápidos de la poesía y del idioma, notamos las causas de su decadencia espantosa hasta mediados del siglo XVIII, y de su restauración en el último tercio de este siglo, debida a los Luzanes, a los Moratines y a los Meléndez.

Numerosas aplicaciones se hicieron, ya por mí, ya por los discípulos de la clase, de los principios generales de la poesía épica, lírica y elegiaca, a las mejores composiciones, que

fueron analizadas, de los poetas del siglo XVI y de los de la restauración a fines del XVIII. De modo que cuando se abolió el Ateneo, estaba casi concluido el curso de poesía que me había propuesto explicar.

Pero en todo él nada se dijo de nuestra poesía dramática: materia inmensa, en la cual hemos sido creadores de un género particular, y que merece ella sola un año entero, así por lo poco conocida que es, como por el espíritu de sistema con que se ha juzgado y condenado sin apelación nuestro teatro del siglo XVII. Éste, pues, será el objeto de las explicaciones en el presente curso.

Pero antes de dar principio a ellas, no podemos desentendernos de la gran cuestión que divide en el día la literatura europea, acerca de la preferencia que reclaman unos a favor de la literatura clásica, y otros a favor de la romántica; cuestión que no ha faltado quien quiera darle un barniz político asimilando los clásicos a los absolutistas, y los románticos a los liberales: como si el liberalismo consistiera en el desprecio de toda ley y norma de conducta, desprecio que suelen afectar algunos que toman el nombre de románticos, con respecto a las reglas y leyes del arte.

Pero empecemos por definir las voces, porque es imposible raciocinar sobre cosas que no están bien definidas, o no se saben lo que son.

La palabra clásico siempre ha significado lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo a todos los que quieran emprender la misma carrera. Shakespeare es un escritor clásico para los dramáticos ingleses, a pesar de que se le mira como el jefe del drama romántico.

Tomada la palabra clásico en este sentido, claro es que debe comprender lo que sea superior en todos los géneros, incluso el que se llama romántico. El Otelo de Shakespeare, El médico de su honra de Calderón, El desdén con el desdén de Moreto, son composiciones clásicas, tomada la voz en este sentido.

La palabra romántica, inglesa en su origen, si atendemos a éste, significa todo lo que se semeja al mundo ideal que se finge en la novela (roman). Aventuras, lances imprevistos, nigrománticos y apariciones, trasgos, vestiglos y gigantes son los elementos de la novela, definida en su totalidad. Este género, muy poco cultivado en la antigüedad griega y romana, fue sin embargo la literatura favorita de los siglos medios. Después de la restauración de las letras, se modificó según las ideas y costumbres nuevas, y continuó siendo la diversión de las personas que no tienen pretensiones en literatura. Sin embargo, sería una insigne necedad despreciarlo: a él pertenece la inmortal obra del Quijote.

Nosotros no podemos creer como algunos, que el género clásico sea aquel en que se observan las reglas, y romántico en el que se desprecian entregándose el poeta a todos los desvaríos de la imaginación. La poesía es un arte, y no hay arte sin reglas, deducidas de la observación de la naturaleza y de los modelos.

De lo dicho hasta aquí se infiere que no hay más que dos géneros, uno bueno y otro malo, así en literatura como en las demás artes y ciencias. Las composiciones que exciten

un grande interés, serán buenas a pesar de algunos defectos. Las que nos causen sueño, fastidio o risa por los delirios del autor, serán malas a pesar de algunas bellezas.

Sólo hay un sentido en el cual las palabras clásico y romántico tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y de observar, y es entendiendo por literatura clásica la de la antigüedad griega y romana, y por literatura romántica la de la Europa en los siglos medios. Bajo este aspecto la cuestión se presenta en un punto de vista más elevado, y merece llamar la atención del humanista, del historiador y del filósofo.

En efecto, si la literatura de cualquier nación ha de ser una pintura fiel de sus ideas, costumbres y sentimientos, claro es que la de los griegos y romanos debió ser muy diversa de la de los pueblos de la edad media. Los primeros vivieron, por decirlo así, en el foro; su religión era la de los sentidos y de la imaginación, con poca o ninguna influencia en la moral: así su literatura debía ser esencialmente la de las imágenes, que embellecen la naturaleza, y la de los sentimientos comunes y conocidos de la humanidad. No había entre ellos poderes sobrenaturales desconocidos y misteriosos, porque sus dioses, a pesar de la multitud de ellos que poseían, tenían señalados los círculos de sus atribuciones, así como los magistrados de sus repúblicas. No había pasiones ni afectos que tuviesen una fisonomía individual, porque la comunicación continua de los ciudadanos entre sí asimilaba todos los afectos políticos y sociales. Las fiestas religiosas eran públicas, solemnes, llenas de pompa; mas ningún recogimiento, ninguna reflexión sobre sí mismo, ningún resultado moral exigían del particular que asistía a ellas, sino el principio general de que se deben venerar y temer los dioses y obedecer las leyes.

La vida social de los pueblos de la edad media era enteramente contraria. Los gobiernos monárquicos y feudales aislaron los hombres y las familias en los castillos y en las casas. Los gozes y aflicciones de la vida doméstica se sustituyeron a los movimientos de las plazas públicas. Las pasiones individuales adquirieron mayor energía, no templadas ni modificadas por el trato de la vida común. Pero estas diferencias, aunque muy grandes, aparecen pequeñas en comparación de las que produjo el principio religioso del cristianismo. El hombre puesto en íntima comunicación con el Ser Supremo, infinito, inmenso e indefinible, y obligado a merecer su amor, a temer su justicia, debió dar a sus deseos e inspiraciones religiosas aquella vaguedad sublime, aquella dirección indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad; y volviendo después sobre sí mismo y examinando los senos más profundos del corazón, descubrir los dos hombres contrarios que en él existen en lucha perpetua: uno sometido a la razón; otro que quiere romper el freno y abandonarse al arbitrio de las pasiones. Éstas tomaron un carácter particular, no sólo porque era necesario dominarlas, sino también porque en cada individuo eran más o menos poderosas según la resistencia.

Basta lo que hemos dicho para demostrar cuán diversa debía ser la literatura de dos épocas tan diversas en posición social y religiosa. La primera daba margen a describir pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general: la segunda, hombres aislados, los afectos luchando contra el deber y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primera literatura debió pintar al hombre exterior: la segunda al interior; y esta diferencia es tan notable, que hubo de modificar las mismas reglas de

convención, porque para describir el general un afecto, como el amor, los celos o la ambición, no se necesita un cuadro tan extenso como para describirlo en un individuo que lucha contra él, y unas veces es vencido, otras vencedor.

Un solo hecho basta para demostrar que ésta no es una teoría forjada arbitrariamente, sino deducida de la misma naturaleza de las cosas. Regístrese todo el teatro, toda la literatura griega y romana, y no se hallarán ejemplos de esta lucha entre la pasión y el deber, aunque algunas veces se encuentre entre dos o más pasiones. El contraste, la lid entre el hombre de la razón y el hombre de los sentidos es característico y exclusivo de la literatura de los pueblos cristianos.

Una y otra carrera están abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender, con tal que agrade, que interese, y sobre todo, que respete la moral. Jamás debe olvidar el poeta que la descripción del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta e indeclinable en las costumbres, y que esta influencia ha de ser buena o mala. Ahora bien, la belleza es incompatible con la inmoralidad. Yo sigo con terror, pero con mucho interés, a Lope de Almeida en la comedia de A secreto agravio secreta venganza, de Calderón. Observo sus primeras sospechas, su solicitud para ocultarlas de su esposa, la certidumbre que adquiere de su agravio, su juramento de vengarle, su cuidado en preparar los medios de venganza de modo que no le deshonor la publicidad misma del desagravio. Poco me importa que se varíe el lugar de la escena, que pase más tiempo que el de la representación; porque a nada atiendo sino a las convulsiones y tormentos de aquel corazón noble, ofendido y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza.

Pero cuando veo al autor del Angelo pugnar por hacer interesante y respetable una mujer prostituida, al de Antony no sólo disculpar, sino ennoblecer el adulterio y el asesinato; cuando se me presenta en la Torre de Nesle a las princesas de la casa real de Francia entretenidas en arrojar al Sena al rayar el alba los amantes con quienes habían pasado la noche, me escapo con indignación de aquel estercolero moral, y me refugio a leer una tragedia de Racine o una comedia de Moreto, donde estoy seguro de no encontrar esas monstruosidades ridículas, al mismo tiempo que atroces, de la naturaleza humana.

## 1ª lección

### Literatura dramática

La naturaleza de las materias que me he propuesto tratar en este curso, no permite que emplee mucho tiempo en la exposición general de los principios y reglas de la poesía dramática; porque no tratamos ahora de la literatura en general, sino sólo de la española. Por otra parte, yo debo suponer que todos los que me honran con su atención han hecho ya, o a lo menos se hallan en estado de hacer por sí mismos el estudio de las teorías pertenecientes a la tragedia, a la comedia, a la ópera, y a las demás especies de poesía dramática. Por esta razón me limitaré a dar una idea sucinta, pero filosófica, de dichas

teorías. Los que deseen verlas con más extensión pueden consultar la poética de Luzán, que es el escritor español que ha desenvuelto mejor los principios de Aristóteles en esta materia.

Drama es la representación poética de una acción humana; representación que tiene por objeto interesar y complacer a los espectadores. De esta definición deben deducirse naturalmente todas las reglas del género dramático.

Si es una representación, nunca debe verse en ella al poeta, sino a los personajes que introduce. El plaudite con que concluían las comedias romanas, y el pedir aplausos y perdón de las faltas, tan común en las españolas, son una infracción de esta regla, bastante disimulable, pues al fin de la pieza se puede ya dar por concluida la representación, y suponer que los actores hablan en su propio nombre o en el del poeta, así como en el prólogo. Mayor defecto nos parece el de la Aulularia de Plauto, cuando Euclión fuera de sí porque le habían robado la olla en que tenía su tesoro, se dirige a los espectadores, les pide que le descubran al ladrón se desespera de verlos reír, y exclama desesperado:

Novi omnes: scio fures esse hic complures.

Molière imitó en su Avaro este rasgo; pero se guardó muy bien de decir que entre los espectadores había muchos ladrones. El público de París no hubiera sufrido esta chanza pesada; así como no la sufriría el de Madrid, ni el de Londres, ni el de ninguna otra nación de las actuales de Europa.

En nuestras comedias no es muy común dirigirse el actor a los espectadores; pero no dejan de encontrarse en ellas algunos ejemplos de este defecto. La hipótesis dramática es ésta: se supone que en cierto lugar, nación y época sucede un hecho, y que los personajes que intervienen en él, se presentan a los espectadores para ejecutarlo. No hay pues, ni puede haber la menor relación entre los autores y el auditorio; y cuando Calderón en una de sus comedias hace al gracioso, que tenía que hacer una narración, implorar la asistencia del apuntador con estos versos,

Aquí, apuntador, memoria

tu anacardina me dé.

nos indignamos de un abuso tan ridículo del quidlibet audendi de Horacio.

Aunque la acción representada ha de ser humana, no por eso quedan excluidos del teatro los dioses del Gentilísimo, que tenían todas las pasiones y defectos de los hombres, ni los seres sobrenaturales creídos en la edad media y existentes en la imaginación del vulgo. El espectador lo cree todo, con tal que se le divierta. Como estos seres son fantásticos, y pueden tomar el cuerpo y el carácter que acomode al poeta, sus acciones se asemejan a las

humanas. En cuanto a los objetos espirituales de nuestra creencia, es difícil y aun peligroso introducirlos en el teatro. Sin embargo, puede hacerse con ciertas precauciones; y en la tragedia de La muerte de Abel se oye con verdadero terror la voz del Altísimo que condena a Caín.

La representación dramática debe ser poética, es decir, que es lícito al poeta fingir sucesos que nunca han existido, recurrir al mundo ideal de la mitología antigua, o crear otro nuevo, añadir o quitar a los hechos históricos las particularidades que le convengan; pero en estos hechos es necesario tener la advertencia de no falsificar notablemente la historia, ni alternar los caracteres conocidos de los personajes. César no se puede presentar en la escena como un hombre cobarde y cruel, ni Nerón como generoso o clemente. Es un defecto general de nuestros autores cómicos haber convertido los héroes de la antigüedad en caballeros castellanos del siglo XVII con sus ideas de honor y de desafío, sus idolatrías amorosas, sus furios celosos, y aun algo de eso se le pegó al teatro francés del siglo de Luis XIV, por más clásico que sea. Los Aquiles, los Pirros, los Orestes de Racine expresan a veces sentimientos amorosos, ajenos de la rusticidad de los tiempos heroicos de la Grecia, y más propios de la galantería que dominaba entonces en la corte de Versalles.

Hay una razón muy filosófica para que no se puedan alterar notablemente ni los hechos ni los caracteres históricos. En una nación culta el auditorio se compone casi siempre de hombres instruidos, a quienes no son desconocidos ni los sucesos de la historia, ni los caracteres de sus principales héroes, y la conciencia de esta clase distinguida de espectadores se rebela a cada momento de la representación contra la osadía del poeta, cuando se atreve a desfigurar los hechos o los personajes.

Hemos dicho que el drama es la representación de una acción humana; pero hemos añadido que ha de interesar y complacer a los espectadores. Es necesario, pues, definir en qué consiste este placer y este interés, para deducir los caracteres que ha de tener una acción verdaderamente teatral.

El placer dramático, así como los demás placeres que nos proporciona la poesía, no es sensual. Enhorabuena que las decoraciones sean magníficas y propias, esto es, correspondientes al carácter de los personajes que intervienen en la acción; pero un drama, cuyo único objeto fuera halagar la vista de los espectadores con variadas y hermosas mutaciones o transformaciones, como sucede en nuestras comedias de magia, y se observa en El vellocino de oro del gran Corneille, falsearía el principal objeto de su institución, que consiste, no en agrandar la vista, sino en la imaginación y el corazón. En los melodramas son obligados los bailes; y siempre se procura, con razón o sin ella, introducir un coro de aldeanos de ambos sexos, que bailen, para interrumpir sin duda las penas y cuidados de los personajes principales. El espectador de buen gusto no asiste a la representación de un drama para ver bailar. No hablamos aquí de los bailes pantomímicos, que son una verdadera representación dramática.

El placer que debe resultar del drama tampoco es puramente intelectual, como el que resulta del estudio y conocimiento de las verdades científicas. Al teatro no se va a trabajar, sino a gozar. ¿Cuáles pues son los goces que el drama debe proporcionar al espectador? Los de la imaginación y del sentimiento, únicos dignos del hombre civilizado. Si el poeta tiene

el arte de excitar la simpatía del espectador hacia los personajes que introduce, y de conducirle de lance en lance, ya aterrado, ya compasivo, ya risueño, hasta la catástrofe; si al mismo tiempo halaga su oído y su imaginación con una elocución fácil, pura y pintoresca; si conserva hasta el fin los caracteres como comenzaron al principio; si los incidentes del drama se deducen naturalmente unos de otros, y todos tienen su razón suficiente en los caracteres conocidos de los personajes, habrá llenado todas sus obligaciones, y el espectador se retirará satisfecho de él.

El interés teatral es de dos maneras, o relativo a la acción, o a los personajes. La acción nos interesa como una novela bien escrita, cuyo desenlace deseamos conocer; los personajes como hombres, partícipes de nuestros afectos, vicios y virtudes. El primer interés nace de la novedad de la acción, verosimilitud de los incidentes, y recta conducción de ella hasta la catástrofe: el segundo de la naturaleza misma del hombre, para el cual nada que pertenezca a otro hombre, verdadero o representado, puede ser indiferente. De aquí es que el principal interés dramático, fuente de los más grandes placeres que proporciona la representación, es el personal, es decir, el que se toma por la persona o personas a cuyo favor ha querido el poeta excitar nuestra simpatía. Este interés es la primera de todas las reglas dramáticas: a ella están subordinadas todas las demás. El poeta que sepa cumplirla, está seguro de la inmortalidad, a pesar de los defectos en que por otra parte incurra, excepto si estos defectos pertenecen a la línea moral. Esto necesita de explicación.

Las verdades morales son de un orden muy superior a los placeres de cualquier especie que sean; y si del que recibimos en la representación dramática ha de resultar el desconocimiento, la infracción, o la sola atenuación de un principio moral, aquel placer es pernicioso, como el del adulterio y el del hurto, y debe proscribirse. La representación de cualquier acción humana ha de tener forzosamente un efecto moral, aunque el poeta no lo solicite; y si el efecto no es bueno, si no contribuye a afianzar en el espectador los sentimientos de rectitud innatos en todos los hombres, ha de ser forzosamente malo, y todo el genio poético del autor no salvará su pieza de la proscripción de los hombres de bien. Sabido es el efecto de la pieza de Schiller, intitulada Los Ladrones, sobre la juventud de Friburgo, cuando se representó en esta ciudad. Todos quisieron levantarse contra los magistrados, y derribar el orden social para sustituirle otro en que el Ladrón, descrito por el poeta, fuese una persona interesante, como lo fue en el drama. ¡Triste y lamentable triunfo del talento, concedido por el cielo para crear, no para destruir!

Mas yo quisiera hallar una razón, no política ni moral, sino puramente literaria, para proscribir, no sólo de la escena, sino también de todo género de poesía, las composiciones contrarias a la moral; y no será difícil encontrarla en la misma naturaleza del placer que buscamos en estas composiciones. Cuando el poeta pugna por excitar nuestro interés a favor del vicio o de la maldad, ¿no se levanta en todos los corazones rectos un grito de indignación contra él? ¿Puede ser bello lo que es malo en moral? El pueblo de Atenas, ¿no se conmovió contra un verso inmoral de Eurípides, puesto en boca de un personaje perverso, de modo que fue menester que el mismo poeta se disculpase, diciendo que había puesto la máxima en boca de un personaje detestable para mostrar cuán odiosa debía ser? Al contrario, ¿no se levantó todo el inmenso concurso del teatro romano y dio gritos de aplauso y de admiración, cuando pronunció el actor aquella hermosísima sentencia del Heautontimorumenos de Terencio.

¿Homo sum: humani nil a me alienum puto?

y en el mismo caso de Los Ladrones de Schiller, ¿nos persuadiremos de que todos los espectadores participaron de aquel movimiento antisocial? ¿No es de creer más bien que una parte de la juventud, edad muy propia para gustar de los vicios brillantes, más acostumbrada a sentir que a raciocinar, más fácil de seducir y de arrastrar por el calor del diálogo y de la elocución, fue la única que se dejó arrebatar de los sofismas inmorales puestos en acción?

Existe, existe en el fondo del corazón humano el principio de la rectitud. El hombre puede dejarse arrastrar de sus pasiones porque es débil, mas no desoír el grito de su conciencia. Cometemos acciones malas; pero no nos gustan las malas máximas. La verdad, la virtud y la belleza tienen entre sí una unión más íntima de lo que se cree, y no puede ser bello en moral ni interesarnos en el teatro, sino lo que esté conforme con los principios de la rectitud natural. Si hubiese un pueblo en el cual fuese aplaudida una máxima errónea en moral, digamos atrevidamente que ese pueblo se halla fuera de la línea de la verdadera civilización, porque el primer elemento de ésta es la virtud.

De los principios sentados hasta ahora se infiere que la acción dramática debe ser interesante por su novedad, por sus incidentes bien deducidos, y por el carácter del personaje a cuyo favor excita el poeta nuestra simpatía. Pueden representarse defectos, vicios y aun maldades, pero de modo que su representación produzca la detestación de ellas. Atrocidades, ni aun para esto deben representarse, porque están fuera del orden común de nuestras ideas y sentimientos. Suceden, es verdad; pero no todo lo que sucede puede representarse; y así como nos dormiríamos en un drama en que se nos presentasen escenas de la vida común, las cuales estamos viendo todos los días, así huiríamos con horror de si cuece en el teatro los miembros del hijo de Tiestes, y de Procusto, ajustando al nefando lecho los cuerpos de sus huéspedes.

Dicho se está que la acción dramática debe ser verosímil, así como debe serlo la narración histórica, la novela, y en general, toda clase de composiciones literarias. Pero deben cuidadosamente distinguirse en la poesía dramática dos clases de verosimilitudes: a la una llamaré material, y a la otra moral. Introduzco estas dos voces nuevas, porque la teoría que voy a explicar, fundada en la distinción que acabo de hacer, es también nueva; a lo menos no me acuerdo de haberla visto en ningún autor.

Llamo verosimilitud material a la que resulta de hacer la representación teatral lo más parecida que sea posible a la verificación natural del suceso; y verosimilitud moral a la que resulta de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caracteres de los personajes. Ésta es la verosimilitud principal del drama, porque de ella depende el interés que hemos llamado personal de la representación. La primera le es muy subordinada, porque depende de un convenio tácito entre el espectador y el poeta.

En efecto, es imposible en el teatro la completa ilusión. Para que la hubiese, sería preciso que el lugar de la escena fuese uno e invariable, y perfectamente igual a aquel en

que sucedió el hecho, de modo que la vista de los espectadores penetrase, si fuese necesario, murallas, techos y paredes. La acción no debería durar más tiempo que el estrictamente necesario para la representación, sin entreactos ni interrupciones, y los personajes debían hablar, no en verso, sino en prosa, y eso en la lengua propia de su nación; lo que nos divertiría mucho, así como probablemente se divirtieron los romanos con el pasaje en lengua púnica, puesto en boca de Hannon en la comedia del Pénulo de Plauto.

Claro es que nada de esto puede hacerse. Tenemos que contentarnos los espectadores, mal que nos pese, con ver el lugar de la escena abierto, para que nuestra vista pueda penetrar en ella: el arbitrio de los cordoncitos colocados en el proscenio para figurar cerrado un salón, se ha desechado, y justamente, porque nada cerraba, y sólo servía para atestiguar una verosimilitud imposible de realizar. César, Alejandro y Timurbek han de hablar en las lenguas modernas de Europa, y han de versificar bien, así como en la ópera han de cantar con perfección. En fin, la acción y la representación han de interrumpirse en los entreactos, ya para la comodidad de los actores, ya por la imposibilidad de comprender toda la acción en el tiempo que dura el drama. Aquellos intermedios representan los períodos o intervalos de tiempo que necesita el poeta para llegar a la época de la catástrofe.

Los griegos inventaron otro medio de evitar ambos inconvenientes. La escena permanente, que es lo que se llamó después unidad de lugar, era necesaria en sus teatros, porque abrazaban un recinto grande, las decoraciones eran fijas: la unidad de lugar traía necesariamente consigo la de tiempo, porque era imposible que los mismos personajes a la vista de los espectadores salvaran, no ya un día o dos, pero ni aun el intervalo de algunas horas. Pero esta dificultad la vencían por medio del coro, espectáculo magnífico de poesía lírica y de música. Componíase por lo regular de personas adictas al personaje principal del drama; y el corifeo, o guía de los demás del coro, era un interlocutor en el drama mismo. En los intermedios cantaba el coro, atravesando el teatro en tres sentidos diferentes, odas análogas a su situación, pero del género más arrebatado y sublime.

Este espectáculo debía ser muy agradable para los griegos, y aun lo sería para nosotros; mas yo dejo a la consideración de mis oyentes decidir si ganaba o perdía con él la verosimilitud dramática. Los cantos y paseos del coro nada tienen que ver con la acción, ni la hacen adelantar un punto. Sólo sirven, cuando más, para expresar los sentimientos que las situaciones sucesivas del héroe de la pieza inspiran a sus amigos. Los poetas griegos sacaron el mayor partido posible de los coros que hallaron ya establecidos en las fiestas teatrales, pues éstas empezaron en la solemnidad del dios Baco, a quien se cantaban himnos, que eran entonces la parte principal del espectáculo, y la representación la accesoria. Lo contrario sucedió cuando el arte dramática llegó entre ellos a la perfección. Racine introdujo los coros con oportunidad y maestría en sus dos tragedias sagradas de Atalía y de Ester. Pero es necesario confesar que, atendido el estado de nuestro teatro, en muy pocas composiciones podría introducirse el coro, y que aun entre los griegos, con respeto al objeto principal del drama era una verdadera superfetación.

Entre nosotros no es posible conservar ilesas las unidades de tiempo y de lugar sin sacrificar bellezas dramáticas de primer orden, sin reducir a conversaciones y diálogos la mayor parte del drama, que privado de acción fastidiaría en vez de deleitar, y en fin, sin caer en la mayor de las inverosimilitudes, cual es la de cambiar muchas veces en pocas

horas la suerte de los interlocutores, y la de reunir en un solo lugar cosas que necesariamente han debido pasar en diferentes sitios. Es imposible que en pocos momentos se pase del exceso del amor al del odio, como muchas veces se ve en la *Andrómaca* de Racine: no es esa la marcha de las acciones humanas. No es posible que en el mismo sitio donde asistía el gobernador de Sicilia se fragüe la horrible conspiración que dio origen a las vísperas sicilianas, como se ve en la tragedia del mismo nombre, le *Delavigne*.

Una de dos, o reducimos a la sencillez de la composición dramática de los griegos y llenar con los coros el tiempo necesario para dar al espectáculo la competente extensión, o dar más latitud a las rigurosas unidades de tiempo y de lugar; porque los amoríos episódicos, y casi siempre ridículos, que hacían pasar el tiempo esperando otra cosa mejor, y las confidencias que no se han hecho hasta después de comenzado el drama, y que descubren el artificio por las mismas precauciones que toma el poeta para disculparlas y hacerlas verosímiles, son recursos miserables y desacreditados ya. Ningún motivo de amor propio puede obligarme a pedir que se mitigue la severidad de las reglas en esta parte; porque si bien me he dedicado a la poesía, nunca a la dramática, para la cual he reconocido siempre la insuficiencia de mi talento.

Debe, pues, extenderse a un pueblo o sus cercanías la unidad de lugar; y en cuanto a la de tiempo, no debe existir más regla que la de que no se haga sensible su excesiva duración a los espectadores, de modo que les incomode. Por la misma razón no quería yo que en un mismo acto se cambiase el lugar de la escena, sino que las variaciones se hicieran al empezar los actos, porque entonces chocan menos al auditorio.

Pero todas estas reglas que se refieren a la verosimilitud material, son de convención. La esencial es la verosimilitud moral. Los actores ni deben hablar ni obrar sino en virtud de sus caracteres ya conocidos; y una falta en esta parte de la composición pesa más que todas las infracciones contra las unidades. No debe haber en el drama incidente ni combinación alguna que no se halle justificada por los antecedentes y por los caracteres.

La exposición del asunto y de la preparación de la catástrofe son indudablemente las dos partes más difíciles del drama. Desterrados los confidentes, que sólo se introducían antes, para enterar al auditorio de lo que debe saber al principio de la representación, es preciso que los primeros diálogos entre los personajes importantes del drama den a conocer la situación recíproca, los intereses, las intenciones, y la cuestión o el nudo sobre que versa la composición dramática. El interés debe crecer a cada paso que dé la acción, y así las dificultades más graves, los incidentes más peligrosos deben dejarse para el fin; ellos son los que han de servir de preparativo a la catástrofe. Tal es en general la composición del drama; y si al mismo tiempo se considera que es necesario atender a las costumbres y caracteres de los personajes, el enlace de las escenas e incidentes, a las situaciones que han de inventarse a propósito para hacer que resalten los caracteres, y en fin, a la elocución, que siempre ha de ser correspondiente al carácter, a la situación y a la dignidad del que habla, no habrá dificultad en crearme si digo que ninguna obra de literatura supone más genio que la composición de un buen drama. Así no es de extrañar que sea muy corto el número de composiciones de esta especie que se acercan a la perfección.

Estas que acabo de explicar son las reglas, generales para la composición del drama: interés hacia los personajes principales que entran en él; interés que crezca, pero nunca contrario a los sentimientos de rectitud y de moral; una elocución pura y acomodada al carácter, condición y pasiones del que habla; una acción bien sostenida hasta su fin; y las unidades de tiempo y de lugar respetadas todo lo que sea posible; he aquí las reglas esenciales de la composición dramática. No hablo de la unidad de acción, porque ésta es esencial, no ya a la composición del drama, sino al drama mismo; mas debo advertir que han sido demasiado severos los que cuando una acción, una cuestión principal está decidida, creen que se halla concluido el drama, y no quieren que otra que nace de la primera y que enlazada con ella queda aún indecisa, pase a conmover e interesar de nuevo a los espectadores. Todos los preceptistas (y no se interpreten estas expresiones in malum partem, pues como he dicho, no hay arte sin preceptos) han censurado con demasiada rigidez la tragedia de los Horacios de Corneille, diciendo que con la muerte de Curiacio y el triunfo de Horacio acaba la tragedia; porque, ¿cuál, suelen argüir, era la cuestión? La cuestión era si triunfaría Roma o Alba: ambas ciudades contendían sobre el mando, y elegidos campeones por una y otra, se había acordado que quedaría sometida aquella cuyos defensores fuesen vencidos. Horacio, campeón de Roma, triunfa; pero al volver a su casa se encuentra con su hermana Camila, la cual al saber que ha muerto el que iba a ser su esposo, maldice su victoria e insulta al héroe, que arrebatado de un furor patriótico, pero bárbaro como el siglo en que vivía, la atraviesa con su espada. Este parricidio era un delito gravísimo entre los romanos: el perpetrador es llamado a juicio; y amenazado de todo el rigor de la ley, en virtud del gran mérito que acababa de contraer, del gran servicio que acababa de hacer a su patria, es por fin absuelto, y aquí es donde termina la tragedia. Si el poeta no hubiera hablado nada en los primeros actos del amor de Camila a Curiacio; si no hubiese mediado la amistad de Horacio con Curiacio el mayor; si este amor no hubiese sido aprobado por sus padres, que habían formado el proyecto de unirlos, si la suerte, o la elección de los reyes de Roma y Alba, que nombró a Curiacio y Horacio por campeones, no hubiese producido en los corazones de estos héroes la lucha del patriotismo contra todas las pasiones nobles del corazón humano, lucha propia de personas ligadas por los vínculos del amor fraternal, que se miraban como miembros de una sola familia, ninguna disculpa hubiera tenido el autor si concluida la batalla, hubiera continuado la tragedia; pero ¿qué espectador que tenga corazón, podrá al ver a Camila privada de su esposo, dejar de interesarse en lo que hará la infeliz romana? Cuando después Horacio la asesina bárbaramente, ¿qué espectador tampoco podrá dejar de interesarse ya en la suerte que tendrá el héroe en la causa que por aquel error se le promueve? Yo veo tan unida esta segunda acción con la primera, que sólo puedo considerarla como una consecuencia de la misma. Se le perdona a Homero que no haya concluido la Iliada en la muerte de Héctor, donde efectivamente debía hacerlo, porque lo que iba a cantar no era la ruina de Troya, sino la ira de Aquiles y los efectos que esta ira produjo en el campo de los Griegos. Habiéndose negado a pelear aquel héroe, que era como su dios tutelar, su inacción atrajo mil males a sus compatriotas, hasta que muerto Patroclo a manos de Héctor, tomada por Aquiles la resolución de vengar a su amigo, hizo que volviesen las cosas a la misma situación de antes; por consiguiente en la muerte de Héctor termina naturalmente la acción. Sin embargo, dos cantos añadió el poeta que se mira como el modelo, como el inventor de la verdadera poesía; uno de los cuales está destinado a la descripción de los juegos fúnebres que se hicieron por la muerte de Patroclo, y el otro a la escena interesantísima de Príamo que viene como suplicante a la tienda de Aquiles a pedirle el cuerpo de su hijo. Me parece

que estos dos cantos no están tan ligados con los principios de la acción de la Iliada, como el último acto de los Horacios, con los principios de aquella pieza. Es necesario en esta materia no ser extraordinariamente rígidos. Son pocas las composiciones dramáticas buenas; no vayamos a hacerlas más raras todavía; todo lo que nos presente bellezas debe ser bien recibido.

Todas las reglas que he dado hasta ahora comprenden igualmente a todas las clases del drama; vamos a ver cuáles son estas clases. El drama se divide en los géneros siguientes: tragedia, comedia, tragicomedia, comedia heroica, comedia llorosa o tragedia urbana, melodrama, sainete, entremés, baile, ópera, pantomima, comedia pastoril y comedia burlesca. Éstos son los géneros conocidos hasta ahora, y todos están sometidos a leyes generales, aunque se distingan después entre sí notablemente: los principales son la tragedia y la comedia. La tragedia está destinada a representar ruinas de grandes imperios, nacidas de pasiones de los grandes personajes, de los héroes, de los monarcas, propios y extraños, modernos y antiguos: la comedia se limita a descubrir los vicios y ridículos que a cada momento ocurren por desgracia en la sociedad; son por consiguiente estos dos géneros muy diferentes. El objeto de la tragedia es inspirarnos terror y piedad; el de la comedia hacernos reír de los vicios de los hombres, y tal vez de los propios nuestros. Los sentimientos de compasión y de piedad que son esenciales en la tragedia caracterizan al personaje principal, o sea el héroe de ella: éste es necesario que no sea tan malo que sus desgracias no nos inspiren piedad, y que no sea tan bueno que su infortunio no excite en nosotros un saludable terror; de manera que los personajes, o los héroes de las tragedias, deben tener aquella mezcla de vicios y virtudes necesaria para que arrojándolos sus pasiones a empresas en que perecen, nos inspiren el terror y la desconfianza de las mismas pasiones. Éstas han de ser nobles para que no le envilezcan; que le hagan desgraciado para que exciten el terror; pero que no le hagan odioso, porque entonces no nos compadeceremos de su desgracia.

La comedia es otra cosa: el principal personaje de ella ha de ser ridículo por un vicio; puede tener otras prendas, otras pasiones, pero el vicio ha de ser dominante, y éste ha de ser estigmatizado con todas las sales de la poesía y de la sátira. El Avaro de Molière, El Euclión, o la Aulularia de Plauto, y El Castigo de la Miseria de Hoz y Mota, son tres piezas dirigidas bajo diferentes aspectos a combatir el vicio de la avaricia, que es uno de los que más ridículos nos hace. Se ve, pues, que la comedia es necesario que exagere algo más que la tragedia. Dice Condillac que en el teatro están los objetos demasiado lejos, y que por esta razón conviene exagerarlos un poco, para que lleguen a nuestra vista en su tamaño real, y yo lo creo así, porque veo que todos los autores cómicos han exagerado. Seguramente que no es posible se halle en la sociedad un avaro como el de Plauto, el de Molière, ni aun como el de Hoz y Mota, que inventó aguar el agua, porque a una cuba de agua de la fuente añadía otra del pilón o del pozo; pero estos y todos los rasgos que contribuyen a caracterizar el personaje ridículo deben adoptarse en la comedia, y no importa que algunos sean exagerados, porque la distancia nos los trae luego a su verdadera dimensión.

Llámase fuerza cómica en este género de composiciones aquella sal picante con que se estigmatiza el vicio, y que se hace al mismo tiempo que ridículo, un poco odioso; mas es menester tener cuidado de no llevar al círculo de la comedia vicios que lleguen a tocar en maldades. Hay vicios que no deben presentarse en la escena.

Ciertamente en el teatro no debe pintarse un ladrón de caminos, tanto porque ninguno de los espectadores podría sacar grande utilidad de tal pintura, como porque ése es un vicio demasiado feo e infame, para que pueda suponerse que entre los hombres de buena sociedad abunde, y los vicios que en la buena sociedad son más comunes, son los que deben ridiculizarse en el teatro, porque los que asisten a él son individuos de la buena sociedad.

Estos vicios son en su número muy cortos; la avaricia, la petulancia, la fanfarronada, y otros cinco o seis de esta clase, que ya han sido censurados y ridiculizados por los poetas cómicos de todas las naciones; hay otras medias tintas, hay otros vicios que no son tanto naturales al hombre como ficticios, e hijos de la sociedad, que merecen también ser ridiculizados; y en éstos es donde se ofrece una mies muy amplia al talento de los poetas.

La tragicomedia es un género que conocieron mucho nuestros poetas del siglo XVII, a pesar de que generalmente llamaron comedias a todas sus composiciones dramáticas, ora fuese su desenlace o resultado infeliz o dichoso: sin embargo, a algunas dieron el título de tragicomedias. Este género, así como la tragedia urbana de nuestros días, o la comedia llorosa, es el que pinta las desgracias o infortunios, no sólo de los personajes más altos y elevados, sino también de los de inferior clase, con tal que pertenezcan a la buena sociedad. Tales son el Médico de su honra, A secreto agravio secreta venganza, y otras: en nuestros días tenemos muchas de esta especie, como Misanropía y Arrepentimiento, el Jugador, o Beverley; sus reglas son las mismas que las de la tragedia. Blair dice que este género debía ser más interesante para los espectadores, y aún más útil para la moral, porque en él se pintan las desgracias de personajes más cercanos a nosotros. Al cabo las desgracias de los héroes y príncipes soberanos no nos tocan a nosotros, porque no creemos que nos puedan suceder; al paso que las adversidades de las familias privadas son las mismas a que nosotros estamos expuestos. Esto podrá ser muy cierto en teoría; pero en la práctica, el hecho es que nos interesan más César, Pompeyo, Timurbek, Horacio y Cinna, que pueden interesarnos las fingidas desgracias de una familia. Acaso contribuirá a esto la opinión que tenemos de estos grandes hombres tan señalados en la historia. La comedia urbana retrata gracias fingidas, cuando las de la tragedia son acontecimientos históricos. Acaso contribuye también al mismo efecto la reflexión de que si las desventuras que la humanidad padece caen sobre los hombres más grandes, virtuosos e ilustres, con más razón pueden caer sobre los que tienen menos poder, fuerza y medios de oponerse al infortunio. De cualquier manera que sea, yo he notado que ninguna tragedia urbana interesa tanto como una buena tragedia histórica.

La comedia heroica es aquella en que se introducen personajes de la historia, guerreros, príncipes, soberanos, pero que no tiene catástrofe desgraciada como la tragedia. Algunas de éstas escribió Pedro Corneille, y a este género pertenecen casi todas las obras dramáticas antiguas españolas tomadas de la historia. Esta especie de comedia se parece a la tragedia en cuanto a que se introducen en ella personas ilustres; pero no en cuanto a su objeto, porque no se propone excitar hacia ellas sentimientos de compasión y piedad.

El melodrama, género de nuestros días, viene a ser una especie de mezcla entre la novela y el drama: en él se prodiga la belleza de las decoraciones y demás aparato; allí siempre hay, sin que se sepa la causa, un traidor que anda tras de los buenos para matarlos, y nunca

falta un hombre extraordinario que es muy bueno, pero que parece muy malo y vela sobre ellos: en fin, es diversión propia de niños.

El sainete y el antiguo entremés son entre nosotros lo que era el drama de los Sátiros de los antiguos, del cual habla Horacio en el arte poética. En los sátiros se introducían gentes del pueblo con sus costumbres e ideas crapulosas, y el mismo Horacio advierte que usen un lenguaje algo más noble. Nuestros sainetes absolutamente no tienen regla ninguna, son dramas en los cuales las expresiones saladas, y aun con pimienta, hacen todo el gasto. Sin embargo, en este género deben leerse los de don Ramón de la Cruz y Cano, que tuvo grande arte y gracia para describir las costumbres, e imitar el lenguaje y maneras del más ínfimo vulgo de Madrid. Yo no sé hasta qué punto podrá ser útil este género de composición; léidas en casa las de este autor divierten; pero algunos han dicho que su representación produjo muy mal efecto, porque se dio a las costumbres de los personajes que figuraban en ellas una importancia que nunca debieron tener. En cuanto a los entremeses, son un género de composiciones algo peor que los sainetes: nada de moral y culto hay en ellos; pero no debe sin embargo omitirse su mención en un curso de literatura nacional.

La comedia burlesca española es lo mismo que la parodia italiana. En el siglo XVII hubo otra especie de comedia burlesca que se llamaba mojiganga, pero ya no existe. En el día es casi lo mismo que la parodia del teatro que tenían unos italianos en París, y ya creo que no existe, donde se representaban las farsas de Arlequín y Pantalón. Cuando se ejecutaba una pieza muy clásica en el teatro francés, al otro día o a la otra semana hacían la parodia de la misma en el de los italianos, es decir, la pieza clásica puesta toda en ridículo: un ejemplo podrá aclarar esto. Se había hecho la representación de *Ifigenia en Táuride*, tragedia clásica si las hay, y muy célebre en el teatro francés, en la cual se presenta en el primer acto, el rey Toante. El propio personaje aparece en el primer acto de la parodia, y dice: bien, está muy bien; que vengan esos náufragos; yo me voy, porque aquí no hago nada y volveré al último acto para que me maten. Porque en efecto, en la tragedia parodiada o que da origen a la parodia, Toante apenas aparece en el primer acto, y es muerto en el último: tales eran las parodias. No son precisamente así nuestras comedias burlescas, en las cuales los chistes de la elocución es lo único a que se atiende, porque mérito dramático no tienen ninguno.

La ópera es el más ideal de todos los géneros de composición dramática. La música es en ella el lenguaje de los afectos y de las ideas, y así sus reglas, pertenecen más bien a la ciencia de la armonía que a la de la literatura. Sin embargo, no creemos que se deba descuidar tan absolutamente, como se hace por lo general, la parte literaria y poética de la ópera. Estamos persuadidos de que los buenos versos como los del Metastasio serían muy favorables al compositor músico que conociese la poesía de su arte, y que la reunión de versos excelentes con excelente música produciría el efecto mayor que las bellas artes pueden producir. La música tiene más influencia sobre el hombre que el lenguaje hablado, pero esta influencia es más vaga: dice más, pero es más vago lo que dice. Si su expresión se fijase por los buenos versos, haría una impresión profundísima. De esta ventaja se privan los compositores que hacen poco caso de la letra, y los actores que la pronuncian de modo que casi no se les entiende. Muy poco sé de música, pero siempre me ha parecido cosa muy triste que en las óperas magníficas de Rosini y de los más grandes maestros se haya puesto

aquella excelente música en versos miserables y malísimos. ¿De qué nace esto? ¿Por qué motivo se ha de despreciar una impresión tan grande como pudieran hacer música y poesía unidas? Por otra parte, yo veo en el teatro que los cantores ningún cuidado tienen de hacer entender a los espectadores lo que están hablando. Si la ópera se ha de reducir a un conjunto de sonidos armoniosos indistintos o inarticulados, para eso basta con la música instrumental. ¿Para qué se canta, si no se ha de entender lo que se canta?

El baile pantomímico, cuya composición no pertenece a las reglas de la poética, sino a las de la danza, es el más sensual de todos los espectáculos. Entre los antiguos era sumamente obsceno, y obligó a los padres de la Iglesia a prohibir a los fieles que asistiesen a él. Debo advertir de paso que si en algunos escritores eclesiásticos de la antigüedad se hallan invectivas contra la escena, esto nacía de que la concurrencia al teatro era entre los griegos y romanos un acto positivo de idolatría, porque las funciones teatrales tenían siempre por objeto la solemnidad del dios Baco, del cual en todos los teatros había un altar. En cuanto a los pantomimos, la obscenidad de sus maneras era causa más que suficiente para que como hemos dicho, debieran prohibirse, porque nada que se oponga a la moral debe ser permitido.

En la lección siguiente trataremos de los orígenes del teatro español, porque establecidos, y los principios generales del drama, debemos entrar en materia. El que quiera instruirse en este punto, y asistir con ventaja a la explicación que daré, lea la obra de Don Leandro, Fernández de Moratín que lleva el mismo título de los orígenes del teatro español. La lección irá fundada sobre las observaciones que se hallan en aquel escrito; poco podré añadir a lo que dice este célebre dramático, pero sin embargo, haré algunas observaciones de mi propia cosecha.

## 2ª lección

### Orígenes del teatro español

Los primeros rudimentos de poesía dramática entre los españoles de la edad media, fueron las farsas representadas por los juglares de profesión, y muy semejantes a los juegos; especie de drama grosero, soez, con que la gente del vulgo amenizaba sus fiestas de candil a fines del siglo pasado, algunos de los cuales alcancé yo a ver en mi primera juventud. Mariana da a aquellas farsas el nombre de entremeses; o ya porque eran semejantes en su estructura a este género, dotado con la versificación en los tiempos posteriores, o ya porque se interponían entre otras diversiones; que es lo que significa la palabra entremés, de origen francés, aunque en esta lengua sólo se aplica a los platos ligeros de que se come entre las grandes entradas de un banquete.

Aquellas farsas primitivas se reducían a escenas cortas, en que los actores, después de haberse convenido entre sí, decían las graciosidades que les ocurrían, o que traían ya pensadas. Su objeto exclusivo era divertir y hacer reír a los oyentes, sin atención a ninguna regla de moral o de decencia, por lo cual nuestras leyes civiles y eclesiásticas condenaron a

la infamia los juglares. Este envilecimiento, como es natural, los hizo peores y más desenvueltos.

Nada nos ha quedado de aquellas representaciones; pero el carácter de los primeros dramas que se conservan, hace muy probable la opinión de que en ellos era una figura obligada la del Robo, llamado así a los principios, y después Gracioso. La tenacidad con que se ha conservado este papel en nuestro teatro, prueba la antigüedad de su origen. Por otra parte, es muy probable que las primeras farsas girasen casi siempre sobre burlas hechas a un simple; diversión harto agradable a los pueblos todavía groseros.

No se sabe si antes o después de estas farsas (aunque me parece más probable lo segundo) se introdujo la costumbre de representar los misterios en los templos, siendo actores los mismos sacerdotes. En estas composiciones, que aunque arrojadas de las iglesias en el siglo XIII, se perpetuaron después con el título de comedias de Santos y de autos, se introdujo también la figura del Bobo, lo que me mueve a creer que los dramas representados en los templos fueron posteriores a las farsas de los palacios. La ignorancia del siglo no permitía discernir la profanación ni la indecencia de mezclar chistes profanos con los misterios augustos de nuestra religión. Creían de buena fe, y se conmovían con la representación, aunque grosera, de los misterios. Su imaginación piadosa suplía todos los defectos e incongruencias del espectáculo.

La composición dramática más antigua que existe es La danza general en que entran todos los estados de gentes, de mediados del siglo XIV, y de autor desconocido, aunque se ha atribuido al Rabí don Santo, que floreció en el reinado de don Pedro. Consérvase manuscrita en la Biblioteca del Escorial. Según su asunto, parece que pertenece a las composiciones sagradas. Uno de los interlocutores es la muerte, y otro un predicador que excita a las diversas figuras de la danza general a la práctica de las buenas obras, para prepararse a morir. Se notan ya en su elocución, a pesar de lo poco que se prestaba el idioma a la versificación, intenciones poéticas, y algunos rasgos de mérito.

Son cortos los recursos de esta composición dramática, que incluye Moratín en su obra sobre Orígenes del teatro, y debe leerse aunque no sea más que para conocer el estado en que estaba entonces el lenguaje, estudio muy importante en todas las lenguas, y señaladamente en la nuestra, que ha perdido muchísimas de sus primitivas cualidades. Los versos son de arte mayor; y la composición de la pieza fue por los años 1356 a 60. Deben pronunciarse como están escritos, pues si no no constaría el verso, en razón de que aún no conocían nuestros versificadores el del acento puesto en el sitio en que se debe. Dice así:

Yo só la muerte cierta a todas criaturas,

que son y serán en el mundo durante:

demando e digo: ¡Oh home! ¿Por qué curas

de vida tan breve en punto pasante?

Pues no hay tan fuerte nin recio gigante,

que deste mi arco se pueda amparar:

conviene que mueras, cuando lo tirar

con esta mi frecha cruel traspasante.

Tal era entonces el estado de la lengua; pero no puedo dejar de hacer una observación acerca de estos participios: durante, pasante, transparente: la mayor parte de ellos se ha perdido, y mucho más el régimen activo que tenían, del cual veremos muchos ejemplos en lo sucesivo.

En otra ocasión dice la muerte:

A la danza mortal venit los nascidos

que en el mundo sois de cualquier estado;

el que non quisiere, a fuerza e amidos

facerle he venir muy toste parado.

Pues que ya el fraire vos ha predicado

que todos hayades a facer penitencia,

el que non quisiere poner diligencia

non puede ya ser ya más esperado.

Toste y parado: lo primero significa aquí pronto, y lo segundo preparado, es decir, ligero, presuroso y preparado. Toste es una voz que si se usase ahora se diría que era un galicismo del têt francés.

Se presentan dos doncellas en la escena que la muerte las llama a su danza.

A esta mi danza trax de presente

estas dos doncellas que vedes, fermosas;

ellas vinieron de muy mala mente

a oír mis canciones, que son dolorosas.

Mas non les valdrán flores ni rosas

nin las composturas que poner solian:

de mí, si pudiesen, partirse querrian;

mas non puede ser, que son mis esposas.

Esta idea de suponer a la hermosura esposa prometida de la muerte, es sumamente propia de las creencias y del giro de las ideas de la edad media; porque en efecto, la hermosura, el poder, todo cuanto hay de grande en el mundo es presa de la muerte. Pero el pensamiento de que la hermosura es esposa prometida de la muerte, da al principio general de que todo muere, un carácter al mismo tiempo poético y terrible, por el contraste que hay entre la dulzura del desposorio y la terribilidad de la muerte.

Con motivo de la coronación del rey de Aragón don Fernando el Honesto se representó en Zaragoza a presencia de toda la corte una comedia alegórica, escrita por el célebre marqués de Villena. Eran interlocutores la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia. Esta noticia se debe a una crónica inédita de aquel tiempo, que fue el primer tercio del siglo XV, pues el drama no existe, ni manuscrito ni impreso; por lo menos nadie lo ha visto.

Detengámonos un poco a examinar el origen de la alegoría puesta en acción, que ya encontramos en los principios del teatro griego: pues Esquilo introdujo en una de sus tragedias los dos personajes alegóricos de la Fuerza y la Violencia. No hay duda que la personificación de los objetos irracionales, inanimados y abstractos, es natural al hombre; pues aun en el lenguaje común usamos de esta figura, tan conocida de los maestros de retórica y poética. Además, una gran parte de la mitología de los griegos se funda en personificaciones: Venus es la hermosura, Cupido el amor, Minerva la sabiduría, personificadas. No es extraño, pues, que en los principios de nuestro teatro veamos ya la alegoría puesta en acción, y los seres inmateriales revestidos de forma humana mucho más cuando las disputas escolásticas de la edad media habían dado mucho interés a las abstracciones. El Vicio, la Virtud, la Muerte, el Pecado, la Paz, la Gracia, y otros personajes alegóricos de esta especie, entraron después en muchas composiciones poéticas: testigo el Paraíso perdido de Milton, donde se explica de una manera tan abominable como ininteligible, el matrimonio de la muerte y del pecado. El gran defecto del drama alegórico es la imposibilidad de que los espectadores se interesen por seres, que sólo gozan de una existencia fantástica. Todo el placer que puede gozarse en la representación, es el de admirar el ingenio del poeta, si ha sabido dar a los personajes que ha creado, caracteres y atributos análogos a las propiedades abstractas que representan.

La Danza de la muerte, por ejemplo, nos parece muy mal inventada. No es propio de este ser ideal, convidar a un baile, sino más bien llamar a su presencia, como rey poderoso, a todos sus vasallos. Ésta es la idea del auto de las Cortes de la muerte, representado por la compañía de Angulo el malo, la cual encontró don Quijote en un carro. En la catedral de Strasburgo había antes de la revolución pintados en la pared de una capilla un gran número

de personas; y a esta colección daban los inteligentes el nombre de danza de los muertos, sin que sea posible atinar con la analogía de esta denominación.

En lo restante del siglo se hicieron cada vez más comunes en los palacios, y en las casas de los grandes y señores, las representaciones escénicas. Rodrigo de Cota escribió un diálogo representable entre el amor y un viejo, en el cual aparece ya el idioma más elegante y capaz de la elocución poética; y otro pastoril entre Mingo Rebulgo y Gil Arrivato, en el cual satiriza los desórdenes y calamidades del turbulento reinado de Enrique IV. Hay noticia de una comedia representada en casa del conde de Ureña para obsequiar al príncipe Fernando de Aragón, con motivo de su casamiento con la infanta doña Isabel de Castilla; pero esta pieza no se sabe si existe.

Es admirable en cuanto a la elocución, el diálogo de Rodrigo Cota, y parece imposible que en un espacio tan corto como el de un siglo, se hubiese perfeccionado tanto el lenguaje: es digno de leerse por esta razón. La acción es sencillísima; se supone que el amor asalta la casa de un viejo, trata de inducirlo a amar: el viejo le dice muchos denuesos, hasta que al fin, vencido por los halagos del niño, se deja arrebatar de su pasión; y entonces el amor hace burla de él. A esto se reduce toda la acción de este drama, que en efecto lo fue porque era representable, como lo prueba el título mismo: que es «Obra de Rodrigo Cota, a manera de diálogo entre el amor y un viejo, que escarmentado de él, muy retraído se figura en una huerta seca y destruida, do la casa del placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobrecilla choza metido, al que súbitamente pareció el amor con sus ministros; y aquél humildemente procediendo, y el viejo en áspera manera replicando, van discurriendo por su fabla, fasta que el viejo, del amor fue vencido».

VIEJO

Cerrada estaba mi puerta;

¿a qué vienes, por dó entraste?

Di, ladrón, ¿por qué saltaste

las paredes de mi huerta?

La edad y la razón

ya de ti me han libertado:

deja el pobre corazón,

retraído en su rincón,

contemplar cuál le has parado.

La beldad de este jardín

ya no temo que la halles,

ni las ordenadas calles,

ni los muros de jazmín,

ni los arroyos corrientes

de vivas aguas potables,

ni las albercas y fuentes,

ni las aves producientes

los cantos tan consolables.

Produciente: Aquí se ve un ejemplo del participio que tiene régimen activo como tenía entre los latinos: ¡pero qué poético y lleno de amenidad es esto!

Ya la casa se deshizo

de sutil labor estraña,

y tornóse esta cabaña

de cañuelas de carrizo.

De los frutos hice truecos

por escaparme de ti,

por aquellos troncos secos,

carcomidos, todos huecos,

que parecen cerca mí.

Además de la belleza de elocución debe notarse el pensamiento; porque en estas imágenes de destrucción puestas en contraste con la lozanía anterior se describe el viejo a sí mismo.

Sal del huerto, miserable,

ve a buscar dulce floresta,

que tú no puedes en esta

hacer vida deleitable.

Ni tú, ni tus servidores,

podéis bien estar conmigo

que aunque estén llenos de flores,

yo sé bien cuántos dolores

ellos traen siempre consigo.

AMOR

En la habla representas

que no me has bien conocido.

VIEJO

Sí, que no tengo en olvido

cómo hieres y atormentas.

AMOR

Escucha, padre, señor,

que por mal trocaré bienes;

por ultrajes y desdenes

quiero darte grande honor:

A ti, que estás más dispuesto

para me contradecir:

así tengo presupuesto

de sufrir tu duro gesto,

porque sufras mi servir.

VIEJO

Habla ya, di tus razones,

di tus enconados quejos;

pero dímelos de lejos;

el aire no me inficiones:

que según sé de tus nuevas,

si te llegas cerca mí,

tú farás tan dulces pruebas,

que el ultraje que hora llevas

ese llevé yo de ti.

Úsase aquí la frase cerca mí, por cerca de mí. No debieran haberse perdido estas contracciones cerca mí, cerca ti. Esta aglomeración de proposiciones cerca de mí, cerca de ti, por junto a mí, junto a ti, produce mal efecto en el lenguaje, pero ya están admitidas; y la única expresión poética que se usa análoga a las pérdidas es, cabe mí, cabe él, cabe el río.

El amor habla después de la melancolía que hace tanto daño en los viejos.

AMOR  
Comúnmente todavía

han los viejos un vecino

enconado, muy malino,

gobernado en sangre fría:

llámase melancolía...

.....

Donde mora este maldito

no jamás hay alegría,

ni honor ni cortesía,

ni ningún buen apetito;

pero donde yo me llevo

todo mal y pena quito,

de los hielos saco fuego,

y a los viejos meto en juego,

y a los muertos resucito.

Yo compongo las canciones,

yo la música suave.

Yo demuestro al que no sabe,

las sutiles invenciones;

yo fago volar mis llamas

por lo bueno y por lo malo.

Yo hago servir las damas,

yo las perfumadas camas,

golosinas y regalo.

Visito los pobrecillos,

huello las casas reales,

de los senos virginales

sé yo bien los rinconcillos:

mis pihuelas y mis lonjas

a los religiosos atan:

no lo tomes por lisonjas;

si no ve, mira las monjas,

verás cuán dulce me tratan.

Se advierte ya aquí toda la gala del lenguaje; estas repeticiones, estas elipsis, manifiestan una lengua ya formada.

Pihuela era una especie de cordón con que se sujetaba a los pájaros: lonjas es la primera vez que lo he visto, pero creo que ha de significar lo mismo.

Esta manera de hablar en el siglo XV no hubiera sido permitida un siglo después.

Yo hago rugas viejas

dejar el rostro estirado,

y sé como el cuero atado

se tiene tras las orejas,

y el arte de los ungüentos

que para esto aprovecha:

sé dar cejas en las frentes,

contrahago nuevos dientes

do natura los desecha.

.....

Atado tras las orejas. Ésta era una cosa que yo no sabía hasta que leí el diálogo; pero el cuero atado tras de las orejas significa que los viejos para aparecer más jóvenes se estiraban el pellejo hacia allí y se lo sujetaban con cintas.

En el aire mis espuelas

hieren a todas las aves,

y en los muy hondos cóncaves

las reptillas pequeñuelas.

Toda bestia de la tierra

y pescado de la mar

so mi gran poder se encierra,

sin poderse de mi guerra

con sus fuerzas amparar.

Pues que ves que mi poder

tan luengamente se estiende,

do ninguno se defiende

no le pienses defender;

y a quien a buena ventura

tienen todos de seguir,

recibe, pues que procura,

no hacerte desmesura,

mas de muerto revivir.

Esto es una imitación de la invocación de Lucrecio en el primer libro de su poema de Rerum natura.

No pienses defender mi poder; es decir, no pienses defenderte o impedirme mi poder. Está en el sentido que algunas veces tiene el verbo francés defendre.

VIEJO

Maestra lengua de engaños,

pregonero de tus bienes,

dime agora, ¿por qué tienes

so silencio tantos daños?

¡Qué fuerza y qué vigor tienen estos versos!...

Que aunque más doblado seas

y más pintes su deleite,

estas cosas do te arreas

son deformes caras feas,

encubiertas del afeite.

.....

El libre haces cautivo,

al alegre mucho triste,

do ningún pesar consiste

pones modo pensativo.

Tú ensuciaste muchas camas

con aguda llama fuerte,

tú mancillas muchas famas,

y tú haces con tus llamas

mil veces pedir la muerte.

Tú hallas las tristes yerbas,

y tú los tristes potages,

tú mestizas los linages,

tú limpieza no conservas,

.....

Tú mestizas los linages: no se pueden expresar mejor ni con más vigor los resultados del adulterio.

Tú destruyes la salud,

tú rematas el saber,

tú haces en senectud

la hacienda y la virtud

y el autoridad caer.

Véase aquí el artículo masculino sustituido al femenino ante la palabra que empieza por a para evitar el mal sonido. El verbo mestizar está ya perdido, y sólo queda la palabra mestizo; pero yo no tendría dificultad si me viniese a cuento en usar de él apoyado en la autoridad que presenta el ejemplo de Rodrigo Cota.

El amor vuelve a incitar al viejo expresándole que él no tiene la culpa de que los hombres no sepan tener miedo entre extremos, pues le dice:

AMOR

No me trates más, señor,

en continuo vituperio,

que si oyeses mi misterio,

convertido has en loor.

Verdad es que inconveniente

alguno suele causar,

porque del amor la gente

entre frío y muy ardiente

no saben medio tomar.

Razón es muy conocida

que las cosas más amadas

con afán son alcanzadas

y trabajo, en esta vida.

Con sabor de algún rigor

el deseo más incito;

que amortigua el apetito

el dulzor sobre dulzor:

por ende, si con dulzura

me quieres obedescer,

yo haré reconocer

en ti muy nueva frescura:

ponerte he en el corazón

este mi vivo alborozo;

serás en esta ocasión

de la misma condición

que cuando eras lindo mozo.

De verdura muy gentil

tu huerta renovaré,

la casa fabricaré

de obra rica y sutil,

sanaré las plantas secas

quemadas por los friores:

en muy gran simpleza pecas,

viejo triste, si no truecas

tus espinas por mis flores.

El viejo ya le dice entonces allégate un poco más, cuando antes le manda que no se acerque.

VIEJO

Allégate un poco más:

tienes tan lindas razones,

que sofrirte he que me encones

por la gloria que me das.

.....

Al fin el viejo se rinde, y el amor entonces hace burla de él.

AMOR

Agora verás, don Viejo,

conservar la fama casta:

aquí te veré do basta

tu saber y tu consejo.

Porque con soberbia y riña

me diste contradicción,

seguirás estrecha liña

en amores de una niña

de muy duro corazón.

Amarás más que Macías,

hallarás esquividad,

sentirás las plagas mías,

fenesciendo viejos días

en ciega cautividad.

Viejo triste entre los viejos,

que de amores te atormentas,

mira como tus artejos

parecen sartas de cuentas.

.....

Amargo viejo, denuesto

de la humana natura,

¿tú no miras tu figura

y vergüenza de tu gesto?

¿Y no ves la ligereza

que tienes para escalar?

¡Qué donaire y gentileza!

¡Y qué fuerza y qué destreza

la tuya para justar!

Es decir, para escalar las casas, como solían hacer los amantes, y para las justas y torneos que solían celebrarse en obsequio de las damas.

¡Quién te viese entremetido

en cosas dulces de amores,

y venirte los dolores

y atravesarse el gemido!

Es admirable y muy cómico este pensamiento: venirte los dolores es muy común, pero atravesarse el gemido es muy poético, pues se pinta cuando en medio de las gallardías y lozanías se siente el gemido que produce el dolor.

Depravado y obstinado,

deseoso de pecar,

mira, malaventurado,

que te deja a ti el pecado;

tú no le quieres dejar.

VIEJO

Pues en ti tuve esperanza,

tú perdona mi pecar:

gran linage de venganza

es las culpas perdonar.

Si del precio del vencido

del que vence es el honor,

yo de ti tan combatido,

no seré flaco, caído,

ni tú fuerte, vencedor.

Bien se ve que esto apenas se puede llamar un drama; no tiene más que las gracias de la elocución, porque ni hay aquí diálogo vivo, preguntas y respuestas o réplicas que formen el diálogo y den movimiento al drama. Sin embargo, esto parece que se representó.

El primer dramático español de quien se conserva una colección de dramas, es Juan de la Encina, que floreció en el último tercio del siglo XV y primero del XVI. Dio el título de Églogas a sus composiciones, título que anuncia por sí solo la introducción del gusto clásico y el renacimiento de las letras que se verificó entonces. Casi todas sus composiciones se representaron en casa de don Fadrique de Toledo, primer duque de Alba, cuyo comensal era. Muchas de sus composiciones fueron sagradas, otras de amores pastoriles; pero todas tienen el título, la forma y la sencillez de la égloga. Examinando la composición de las dos églogas que inserta en su obra de los Orígenes del teatro español don Leandro Fernández de Moratín, y leyendo los argumentos de las demás que están en el catálogo de dramas españoles, vemos que con más o menos elocución poética, no se diferencian las piezas de Juan de la Encina de la verdadera égloga; y acaso hay en la segunda de Garcilaso (que nunca se ha mirado como composición representable) más acción y movimiento que en ninguna del protegido de la casa de Alba. Juan de la Encina compuso además una farsa, que no ha llegado hasta nosotros.

El asunto de la primer égloga es el siguiente. Entra un pastor muy dolorido, muy afligido, y otro que le pregunta de dónde nacen sus pesares, y él dice que se suena que ha de haber guerra entre Francia y España, y que el duque de Alba, que era su protector, tendrá que ir a ella, lo que le aflige mucho por los peligros a que se expone un amo tan bondadoso, y mucho más por el sentimiento que esto causará a la duquesa. El otro trata de consolarle como puede, diciéndole tiene noticias contrarias, y en esto entra Pedruelo, que es una

especie de gracioso, y les dice que es verdad que no hay ya nada de guerra, que todo motivo de ella se había acabado, y entonces entre los tres cantan un villancico con otro pastor que llega a la sazón. Así se terminaba lo que entonces era una representación dramática: el verso es de ocho sílabas, ya entonces bastante común en nuestra poesía, pero de pie quebrado; es decir, versos de ocho sílabas y otros de cuatro, que son su hemistiquio.

BENEITO

¡Oh triste de mí, cuitado,

lacerado!

Noramala acá nascí.

¿Qué será, triste de mí,

desdichado?

Ya no hay morir, ¡mal pecado!

¡Mal pecado! Era una interjección entre los antiguos españoles, de la cual tenemos muchos ejemplos en Mariana y otros escritores de aquella época.

BRAS

¡Ha! Beneito del collado

¿dónde vas?

**BENEITO**

Miefé, miefé, miefé, Bras,

de muerte voy debrocado.

**BRAS**

Debrocado ya y mortal.

**BENEITO**

E aun bien tal, etc.

En esto poco que ha leído se ve que no tiene ni con mucho Juan de la Encina la fuerza poética de Rodrigo de Cota. Ni habla tan bien la lengua, ni conoce tan bien sus recursos, ni los maneja con tanta habilidad.

El villancico con que acaba es el siguiente:

Roguemos a Dios por paz,

pues que de él solo se espera,

qué es la paz verdadera.

El que vino desde el cielo

a ser la paz en la tierra,

él quiera ser en esta guerra

nuestra paz en este suelo.

Él nos dé paz e consuelo,

pues que dél solo se espera,

qué es la paz verdadera.

Mucha paz nos quiera dar

el que a los cielos da gloria;

él nos quiera dar victoria

si es forzado el guerrear;

mas si se puede escusar,

denos paz muy placentera,

qué es la paz verdadera.

Si guerras forzadas son,  
él nos dé tanta ganancia,  
que a la flor de lis de Francia  
la venza nuestro león;  
mas por justa petición  
pidámosle paz entera,  
quél es la paz verdadera.

Éstos son los únicos versos dignos de atención que hay en todo el diálogo de Juan de la Encina.

La otra égloga es también bastante sencilla. Es un pastor que requiebra a una pastora, la cual le dice que no le quiere porque es casado. Llega entonces un escudero, es decir, un caballero de la corte, la pastora admite sus obsequios. Quedan todos tres conformes y cantan su villancico. Bien se ve que con esta acción no hay para atar un ochavo de especias; es una cosa miserable: está sin embargo mejor escrita que la anterior por su versificación: ya aquí no hay versos de pie quebrado.

MINGO  
Pascuala, Dios te mentenga.

PASCUALA

Norabuena vengas, Mingo.

Hoy que es día de domingo,

¿no estás con tu esposa Menga?

MINGO

No hay quien allá me detenga;

que el cariño que te tengo

me pone un quejo tan luengo,

que me acosa que me venga.

PASCUALA

Miefé, Mingo, no te creo

que de mí estés namorado:

pues eres ya desposado,

tu querer no lo deseo.

MINGO

¡Ay Pascuala! que te veo

tan lozana y tan garrida,

que yo te juro a mi vida,

que deslumbra si te oleo.

E porque eres tan hermosa

te quiero: mira, verás,

quiéreme, quiéreme más,

pues por ti dejo a mi esposa;

e toma, toma esta rosa,

que para ti la cogí,

aunque no curas de mí,

ni por mí se te da cosa.

.....

PASCUALA

Tirte, tirte allá, Minguillo,

no te quillotres de vero:

hete viene un escudero.

.....

Tirte, tirte. Por tente, tente allá, tírate allá. Esto recuerda a Pedro Recio de Tirte afuera, apellido inventado por Cervantes para decir tente allá o vete fuera.

No te quillotres de vero. Enamorar, y quiere decir no te enamores con seriedad, verdaderamente. Esta misma expresión se halla en la égloga célebre de S. Juan de la Cruz. «Acaba de entregarte ya de vero».

ESCUADERO

Pastora, sálvete Dios.

PASCUALA

Dios os dé, señor, buen día.

ESCUADERO

Guarde Dios tu galanía.

PASCUALA

Escudero, así haga a vos.

ESCUADERO

Tienes más gala que dos

de las de mayor beldad.

PASCUALA

Esos que sois de cibdad

perchufáis huerte de nos.

ESCUADERO

Deso no tengas temor

por mi vida, pastorcica;

que te hago presto rica

si quieres tener mi amor.

PASCUALA

Esas trónicas, señor,

allá para las de villa.

ESCUADERO

Vente conmigo, carilla,

deja, deja ese pastor.

Déjale que Dios le vala,

no te pene su penar,

que no te sabe tratar

según requiere tu gala.

Perchufar... Es decir burlarse: huerte mucho. El verbo francés persifler acaso es el origen de este verbo antiguo español, pues significa burlarse de uno alabándole irónicamente.

MINGO

Estate queda, Pascuala,

no te engañe ese traidor

palaciego burlador.

Que ha burlado otra zagala.

.....

ESCUADERO

Cura allá de tu ganado,

calla si quieres, matiego.

MINGO

Porque, sois muy palaciego

presumís de corcobado.

¿Cuidáis que los aldeanos

no sabemos quebrarnos?

No pensáis de sobajarnos,

esos que sois cibdadanos,

que también tenemos manos

e lengua para dar motes

como aquesos hidalgotes

que presumís de lozanos.

Anda acá, Pascuala, vamos,

no paremos, ques ya tarde.

ESCUDERO

Por vida de quién... Aguarde

porque más nos entendamos.

PASCUALA

Espera, Mingo, veamos.

ESCUDERO

¡Oh bendita tal zagala!

Yo te doy mi fe, Pascuala,

que no nos desavengamos.

Pénasme por sólo verte,

e con tu vista me aquejas,

si tú te vas e me dejas

muy presto verás mi muerte;

no me trates de tal suerte,

pues que yo te quiero tanto.

MINGO

Júrote a San Junco Santo

que la quiero yo más huerte.

ESCUDERO

¿Qué aprovecha tu querer,

que no tienes que le dar?

Que la fe e el bien amar

en las obras se ha de ver.

MINGO

Yo te juro a mi poder

que la dé yo mill cosicas,

que aunque no sean muy ricas,

serán de bell parescer.

De bell parescer: en lugar de buen. Estas contracciones, que son comunes en la lengua italiana y eran tan usadas de nuestros poetas cuando la versificación no estaba fija, hemos ya perdido el derecho de usarlas. Por esta razón nuestro lenguaje poético no puede serlo tanto, ni tan fácil como el de los italianos.

ESCUDERO

Dime, pastor, por tu fe,

¿qués lo que tú le darás,

o con qué la servirás?

MINGO

Con dos mill cosas que sé.

Yo, mi fe, la serviré

con tañer, cantar, bailar,

con saltar, correr, luchar,

e mill donas le daré.

Darele buenos anillos,

cercillos, sartas de prata,

buen zueco, buena zapata,

e manguitos amarillos.

E frutas de mill maneras

le daré desas montañas,

nueces, bellotas, castañas, etc.

**ESCUADERO**

Calla, calla, que es grosero

todo cuanto tú le das:

yo le daré más e más,

porque más que tú la quiero.

Al fin Mingo se conviene en que ella sea quien elija, y ella elige al escudero, quien se hace pastor.

El villancico es relativo al nuevo ejercicio que toma el escudero.

Repastemos el ganado:

hurriallá,

queda, queda, que se va.

Ya no es tiempo de majada,

ni de estar en zancadillas,

salen las siete cabrillas,

la media noche es pasada,

viénese la madrugada:

hurriallá,

queda, queda, que se va, etc.

Se ve pues que la lengua de Juan de la Encina es más áspera, menos flexible a los movimientos y a las imágenes poéticas que la del autor del diálogo entre el amor y el viejo. En cuanto al mérito de la composición dramática se ve que es casi ninguno. Cualquiera de estas églogas que hemos leído pudiera en manos de un buen poeta en nuestros días hacerse

una buena égloga, pero jamás lo que se llama una composición verdaderamente dramática. Sin embargo, las obras de Juan de la Encina y su estilo fueron muy estimados en su tiempo. Imitáronle otros poetas y le excedieron. Moratín inserta una égloga de autor anónimo, en la cual está ya muy mejorado el lenguaje; hay más artificio y cultura en la versificación y más movimiento en el diálogo. Esta égloga tenía para los que la vieron representar, el mérito de que bajo los nombres poéticos estaban encubiertos los amoríos de algunos caballeros de Nápoles. He aquí la nota que sobre esta materia pone Moratín.

«En la novela histórica intitulada Cuestión de amor, en la cual bajo nombres fingidos introdujo su ingenioso autor a los más distinguidos caballeros y damas de la ciudad de Nápoles, supone que la presente égloga fue representada delante de aquella reunión ilustre. Como en la citada novela se habla de lo ocurrido en Italia desde el año de 1508 hasta el de 1512, he creído poder fijar la composición de ella hacia el año de 1514, y todo su contexto anuncia haberse escrito y publicado en Nápoles. La edición que he tenido presente es la que hizo Martín Nucio de Amberes, en el año de 1598».

«Sus prendas de lenguaje, estilo y versificación, hacen muy estimable la mencionada égloga, que puede considerarse como una de las mejores piezas representables de aquel tiempo».

Volvemos a ver en ella los versos de arte mayor, pero ya más peinados, y más cultos que los que hemos visto en la danza de la muerte.

TORINO

¡Oh grave dolor! ¡Oh mal sin medida!

¡Oh ansia rabiosa, mortal de sufrirse!

Ni puede callarse, ni osa decirse

el daño que acaba del todo mi vida.

Mi pena no puede tenerse escondida,

la causa no sufre poder publicarse,

ni para decirse, ni para callarse,

ni entrada se halla, ni tiene salida.

Conténtate agora, amor engañoso,

pues todos tus fuegos con tanto duror

encienden y abrasan de un pobre pastor

sus tristes entrañas, sin dalle reposo.

Bien te podrás llamar victorioso

venciendo un vencido que quiso vencerse,

de quien imposible le fue defenderse,

ni tú si le vieses serás poderoso.

Mortal de sufrirse. Como nosotros, difícil, imposible de sufrirse. Esta elocución, que quiere decir que sufriendolo causa la muerte, era común también en aquel tiempo; pero el estado actual de nuestra lengua no la permitiría.

Vencido que quiso vencerse. Este juego y repetición de una misma palabra en diferentes inflexiones y casos era muy común entre los españoles de aquel tiempo.

¡Oh triste ganado que estás sin señor

a solas paciendo! Pues solo te deajo,

quejarte has de mí; también yo me quejo

del mal que sin culpa me hace el amor.

No plangas perder tan triste pastor,

de quien no esperabas ya buena pastura;

pues él ya no espera sino desventura,

déjale a solas pasar su dolor.

Agora reposo que solo me veo;

agora descanso en medio mis males.

¡Oh lágrimas mías! ¡Oh ansias mortales!

¡Oh tristes sospiros con quien yo peleo!

La vida aborrezco, la muerte no veo,

que aun esa me niega su triste venir,

y trueca el matarme con darme el vivir,

por su complacer mi triste deseo.

Guillermo hace luego una especie de parodia de todo cuanto ha dicho el personaje principal, parodia que se repite no pocas veces en nuestras comedias españolas.

**GUILLARDO**

¡Oh! Doilas a fuego que juras tamañas,

como este pastor descubre que siente;

yo nunca vi en otro que estando doliente

dijese que se arden en él sus entrañas.

Yo creo que tiene heridas estrañas.

Qué, ¿querrían del todo con yerbas matallo?

Quiero buscar quien venga a curallo,

si puedo hallarle por estas cabañas.

Quizá le ha mordido un perro dañado,

o qualche animal o lobo rabioso,

pus eda tales vuelcos, ni tiene reposo,

y está de los ojos tan ciego y turbado.

No ve do los deja zurrón ni cayado.

Vestida la yesca, quebrado el rabel.

¿O es el demoño que anda con él,

o qualche desastres que tiene el ganado?

¡Oh! Dolo a Dios y como no siente.

Mayor es que sueño aqueste su mal;

allí me parece que viene Quiral,

que lo es gran amigo, y aun cabo pariente.

.....

Quebrado el rabel. Ésta es una pintura de costumbres.

Aparece después la pastora, que escucha las quejas de Torino.

**BENITA**

A mí no me place tu mal por mi vida,

así como dices según se te antoja:

tu pena y servicio en todo me enoja;

pues déjate en ello, y tenerme has servida.

.....

El villancico con que acaba esta égloga es el siguiente:

Nunca yo pensé que amor

con sus amores,

de amor matase pastores.

Tras galanes palaciegos

yo pensé que siempre andaba,

y no pensé, que mataba

los pastores ni matiegos.

Mas do van tras sus borregos,

veo que los mata de amores.

Con su nombre falso engaña

que parece que no es nada,

y de majada en majada,

y de cabaña en cabaña,

va con su engañosa maña

prometiendo su favor,

y sus favores

matan después los pastores.

Además de estas églogas hubo otras muchas que se representaban. Había parecido antes el primer acto de la Celestina, o tragicomedia de Calisto y Melibea, que algunos han atribuido a Rodrigo de Cota, el autor del diálogo que hemos visto; y un poeta hizo de este primer acto otra especie de égloga; pero hasta este punto no hay verdadero drama: éstas son las primeras tentativas de representación teatral. La historia del verdadero drama o comedia empieza en Naharro, primer poeta cómico español que compuso dramas de cierta extensión, con una acción más larga, sostenida y artificiosa. El objeto de la lección siguiente será el examen de las comedias de Naharro, y del célebre Lope de Rueda, autor y actor de comedias a un mismo tiempo.

3ª lección

Comedias de Bartolomé de Torres Naharro

En la lección pasada describimos los primeros y mal afirmados pasos de la musa dramática española. Acciones sencillas y sin interés, dignas del nombre de églogas que se les daba, embellecidas tal vez con un lenguaje más agradable y suelto que el de los siglos anteriores, tal vez con una versificación más llena y movimientos poéticos, fueron la diversión de los grandes y príncipes españoles hasta los primeros años del siglo XVI. Juan de la Encina fue el dramaturgo de esta primer época de nuestro teatro, al cual procuraron imitar, aunque con las mejoras que hacía diariamente la lengua, los autores cómicos sus contemporáneos.

Tiempo era ya de que se dilatase la esfera de la acción dramática. Conocíanse en toda Europa, y eran comunes en todas las librerías de los hombres de gusto, las obras clásicas de la antigüedad en este género, Sófocles, Eurípides, Terencio, Séneca y Plauto, empezaron a ser familiares a nuestros literatos. Era necesario, pues, para llamar la atención, e inspirar interés al público, dar más complicación a la fábula, aumentar el número de los personajes, y las riquezas de la escena. Procuráronse estos resultados por dos caminos diferentes. Uno, que parecía entonces el más natural, la traducción o imitación de los antiguos: otro, más difícil por más original, pero que logró al fin la preferencia, la creación de fábulas novelescas.

Abrió el primero Francisco de Villalobos, médico de Fernando el Católico y después de Carlos V, que tradujo el Anfitrión de Plauto, cercenadas algunas cosas del primer monólogo de Mercurio. La traducción es en prosa, ya sumamente fácil y correcta, como puede verse en el monólogo de Alcmena y en el primer diálogo con su verdadero marido Anfitrión, inserto por el señor Moratín en sus Orígenes del teatro español.

Nadie ignora la fábula de Anfitrión. Júpiter, enamorado de Alcmena, toma la figura de su marido Anfitrión, y Mercurio su confidente la de Sosia, criado de aquél. Estaba Anfitrión ocupado en una guerra contra los enemigos de Tebas, y aprovecha Júpiter para entrar a ver su esposa el momento en que ya se sabía en Tebas la victoria conseguida por Anfitrión, cual estaba próximo a volver. Alcmena o Alcumena, como la llama Villalobos, le recibe como a su marido; pasa con él una noche, la cual se finge por el poeta que duró doble tiempo que otra de las demás noches del año. ¡Tanto tiempo era necesario para engendrar al gran Hércules que nació de este adulterio! Después, y estando todavía allí Mercurio y Júpiter, vienen Anfitrión y Sosia: es claro que presentados en la escena en diversas ocasiones el verdadero y el falso Anfitrión, y el verdadero y falso Sosia, deben resultar grandes contiendas entre marido y mujer, las cuales decide Júpiter al fin de la comedia anunciándose, por el Fulminador del rayo, y obligando a Anfitrión, como dice Molière en la imitación que hizo de esta comedia de Plauto, a tragar la píldora aunque bien dorada.

Poco antes de llegar el verdadero Anfitrión, habiéndose ya despedido el falso, dice Alcmena el siguiente monólogo, que leo para hacer ver cuán exacta es la observación del señor Moratín sobre los progresos que habla ya hecho en aquella época el lenguaje.

ALCUMENA.- «Harto poca cosa es el placer que se pisa en esta vida y en todas sus edades para con las tristezas y molestias de ella».

Este para con, equivale a en comparación de. Modo de hablar adverbial que sería de desear se hubiese conservado en nuestra lengua. Debo advertir que todo esto es traducción de Plauto.

«Así se compra bien lo uno por lo otro en la edad de los hombres. Así ha placido a los dioses, que siempre tras el deleite se siga la compañía del dolor; que si algún bien se alcanza, sea mayor el daño y mal que de allí redunde. Esto tengo yo agora por experiencia en mi casa, y por mí misma lo sé; que se me dio un rato de deleite cuando pude alcanzar de ver a mi marido por espacio de una noche, y este se me partió luego antes que amaneciese».

Obsérvese que el pude alcanzar de ver es pude conseguir o lograr ver. La preposición de anterior al infinitivo, en cualquiera que la usase hoy parecería un galicismo. Pero es de notar que aún no estaba formada ni con mucho la lengua francesa, cuando este modismo existía ya en la nuestra.

«Parece que quedo sola sin alguna compañía, en apartarse de aquí aquel a quien yo amo sobre todos».

En por el; en apartarse, al apartarse. Esto también parecería ahora un galicismo, mayormente si se atiende a que el gerundio francés, lleva siempre antepuesta la partícula en.

«Más pasión me queda de la ida de mi marido, que placer me dio su venida; mas esto me hace bienaventurada, que a lo menos venció por batalla a los enemigos; y en volver él a su casa con mucha honra, me da consolación. Sea de mí absente, con tal que alcanzada la gloriosa alabanza, se retraya a su casa. Yo sufriré mucho el ausencia suya con fuerte y firme ánimo, pues que tal galardón se me da, que vuelva mi marido vencedor de la batalla: esto habré yo por gran bien, porque la virtud es muy buen premio de los trabajos. La virtud en verdad a todas las cosas precede. La libertad, la salud, la vida, la hacienda, los padres, la patria y los hijos, con la virtud se defienden y se guardan: la virtud contiene en sí todas las cosas; todos los bienes están en quien está la virtud».

Ahora llega el verdadero Anfitrión con su criado Sosia, y dice:

ANFITRIÓN.- «Anfitrión alegre saluda a su deseada mujer, a la cual sola estima por la mejor de todas cuantas hay en Tebas, cuya bondad es famosa entre todos los ciudadanos».

Obsérvese el uso del participio deseada. Es el mismo uso propio de la lengua latina: deseada, una cosa que se ha echado de menos, que se ha conocido su falta, y de la que se ha estado privado.

«¿Has estado buena? ¿Has deseado mi venida?»

SOSIA.- Nunca vi cosa más deseada. Ninguno le saluda más que a un perro».

Dice esto Sosia porque ignoraba la extrañeza que les causaba la venida de quien creían acababa de irse antes de amanecer.

ANFITRIÓN.- «Y como te veo preñada, y como te veo embarnecida, alégrome.

ALCUMENA.- Ruégote por Dios que me digas, ¿por qué me saludas para burlar de mí, y me hablas tan amorosamente como si de poco acá no me hubieses visto, como si agora fuese la primera vez que llegas a tu casa viniendo de la guerra? Así me hablas, como si de mucho tiempo acá no me vieras.

ANFITRIÓN.- Antes te certifico que yo no te haya visto en alguna parte, si agora no, después que me partí a la guerra.

.....  
..

ALCUMENA.- ¿Probaisme quizá por ver lo que tengo en el corazón? Mas dime, ¿por qué os volvisteis tan presto? ¿Hobo algún agujero que te hiciese tardar, o detenerte alguna tempestad que no te fueses a tus huestes como poco ha me dijiste?

ANFITRIÓN.- ¿Poco ha? ¿Qué? ¿Tan poco?

ALCUMENA.- Tiéntasme: poquito ha, muy poquito, agora.

ANFITRIÓN.- ¿Cómo puede ser esto que dices, poquito ha, y agora?

ALCUMENA.- ¿Qué piensas que tengo de hacer sino burlar de ti, pues que burlas de mí? Que dices que llegaste agora de nuevo, y aun agora partiste de aquí.

ANFITRIÓN.- Esta muger desvariando está...».

Esta comedia se imprimió por la primera vez en Zaragoza en 1515, y es la primera de nuestro teatro escrita en prosa. Ignórase si se representó: yo creo que era preciso para sufrirla que los oyentes fuesen personas instruidas en la literatura antigua. El vulgo español de aquella época nada sabía, nada entendía de las fábulas del paganismo, y los nombres de Júpiter, Mercurio y Hércules le eran enteramente desconocidos.

La comedia novelesca reconoce por su inventor a Bartolomé de Torres Naharro, extremeño, que después de cautivo en Argel y rescatado, pasó, a vivir a Roma, fue eclesiástico, y escribió ocho comedias. Siete de ellas imprimió en Roma en 1517, con privilegio que para ello le dio León X, gran favorecedor de las letras. Dio a su colección el título de Propaladia, que después se reimprimió en España, añadida la Calamita, aunque con muchas enmiendas que mandó hacer la Inquisición.

Las comedias de Naharro están escritas en versos de ocho sílabas, tal vez de pie quebrado. Están divididas en cinco actos, o jornadas, como los dramas de los antiguos: y en muchas de ellas hizo hablar a los actores en varios idiomas, como castellano, italiano, francés, latín y portugués; lo cual pudo también haber sido imitación de la variedad de dialectos que introdujo Homero en sus inmortales poemas. Estas comedias se representaron

en Nápoles y en Roma, donde era entonces muy común el conocimiento de la lengua castellana; y es de creer que también se representaron en España, salvas las que en ellas hiciese la Inquisición.

De las ocho comedias de Naharro pertenecen al género novelesco la Serafina, la Himenea, la Aquilana y la Calamita. Pertenecen a la descripción de costumbres la Soldadesca, la Tinelaria y la Jacinta. La Trofea es un elogio, puesto en acción, de las conquistas de don Manuel, rey de Portugal, en África y en Indias, no sin introducir en él el personaje alegórico de la Fama, el mitológico de Apolo, que hace versos en honor del rey, y algunos pastores graciosos o bobos, que amenizan la acción, precisamente lánguida y fría. También escribió Naharro un diálogo entre dos peregrinos al nacimiento de Nuestro Señor, composición que pertenece al género sencillo de Juan de la Encina.

Entre sus comedias novelescas es muy notable la Aquilana, porque es la primera en que se observa aquella falta de respeto a la historia, que se observó después en Lope, Calderón y demás dramáticos del siglo XVII. La fábula es la siguiente. Don Bermudo, rey de León, tiene una hija llamada Felicina, que es amada, no sin correspondencia, de Aquilano, joven extranjero, a quien el rey quería mucho, aunque ignoraba su origen y familia: pero sabedor don Bermudo de los amores de Aquilano por el médico que asistía a éste, se enfurece, y trata de degollarle. Entonces se descubre que el degollado es hijo del rey de Hungría, y Bermudo le casa con su hija. El médico supo los amores de Aquilano por la alteración de su pulso al ver a la infanta, fábula o historia tomada de un rey de Siria, que deseando saber el motivo de la tristeza mortal que devoraba a su hijo, averiguó por medio del médico que el príncipe perecía de amores de la reina su madrastra.

La combinación de un príncipe disfrazado que enamora a una princesa de otro reino, se ha repetido muchas veces en nuestro teatro y con mejor éxito que en la Aquilana de Naharro, en la cual se falta a cada momento al gran principio dramático de que los incidentes tengan su razón en los sucesos anteriores. Llevar a un hombre al cadalso por la declaración de su pulso, es burlarse de los espectadores.

De las otras tres comedias novelescas de Naharro, en la que hay más vida y movimiento es en la Calamita; pero Moratín no quiso insertarla en la colección por dos razones: la primera, por algunas escenas lúbricas e indecentes entre Divina, la criada de Calamita, y un estudiante disfrazado de mujer; la segunda, porque el nudo de la fábula consiste en la inconcebible brutalidad de Euticio, padre de Floribundo, que da orden a sus criados de que maten a su hijo si lo ven entrar en casa de su amada Calamita. Las correcciones paternas no llegan nunca a tanto. Sin embargo, no podemos menos de leer el soliloquio de Floribundo, en que dándose la enhorabuena de haber elegido a Calamita por esposa, da consejos para hacer bien esta elección. Los versos son muy bellos, y anuncian ya un idioma que se acerca a la perfección.

Quien ha de tomar mujer

por su vida,

tome la más escondida

para su seguridad;

la que en virtud y bondad

fuere criada y nacida.

La muy en mucho tenida

por hermosa,

esta diz que es peligrosa;

la muy sabida, mudable;

la muy rica intolerable,

soberbia la generosa.

La complida en cualquier cosa

y acabada,

menos que todas me agrada,

porque, según mi pensar,

mala cosa es de guardar

la de todos deseada.

Aquí el adjetivo generosa tiene otro sentido que el que en la actualidad la da nuestro idioma generalmente. Quiere decir noble de nacimiento, no noble de ideas ni de sentimientos.

La única pieza novelesca que analizaremos de Naharro, será, pues, la Himenea, que incluye el señor Moratín en su colección; no tanto por ser la más regular de todas y más ajustada a las leyes de verosimilitud teatral, cuanto porque en ella está tratado el amor de una manera más noble, y muy propia de esta pasión, como se sentía en aquella época caballerosa.

La fabula es tan sencilla, que sólo consiste en el amor de Himeneo a Febea, correspondido de ésta, y mal visto del marqués, hermano de la dama, el cual receloso, y andando sobre aviso, llegó a sorprenderlos en su misma casa: Himeneo huyó; el marqués quiso dar muerte a su hermana; pero el amante sobrevino con sus criados, y persuadió al celoso hermano, que remediara su honor de una manera menos sangrienta, consintiendo en que se casasen.

De este sencillo asunto sacó Naharro las cinco jornadas de la comedia. En la primera pasea Himeneo con sus criados Eliso y Bóreas la calle de su dama, y expresa su pasión en los versos siguientes que la dirige, y que sirven de exposición a la comedia.

Guarde Dios, señora mía,

vuestra graciosa presencia,

mi sola felicidad;

aunque es sobrada osadía

sin tomar vuestra licencia,

daros yo mi libertad.

Pero en mi primer miraros,

tan ciego de amor me vi,

que cuando miré por mí

fue tarde para hablaros,

hasta agora,

que de mí sois ya señora.

Habeisme muerto de amores,

y dejaisme aquí en la plaza

donde publique mis yerros;

como aquellos cazadores

que des que matan la caza

la dejan para los perros.

Donde quiera que me halle

diré siempre que es mal hecho,

pues yo vos guardo en mi pecho

vos me dejéis en la calle.

¡Bien me viene

que sin culpa muera y pene!

Los dos versos sin tomar vuestra licencia, daros yo mi libertad, si no estuvieran aquí, parecerían de una comedia de Calderón. Todo este monólogo por otra parte semeja mucho

a las trovas de los cultivadores de la gaya ciencia; a aquella especie de metafísica amorosa que en la corte de Roberto, rey de Nápoles, primero, después en la de don Juan de Aragón, y luego en todas, se introdujo al fin de la edad media.

Deja Himeneo a sus criados que guarden la calle; pero ellos, que ni son valientes, ni enamorados, huyen del marqués y de Turpedio, su lacayo, apenas éstos se presentan. ¡Mal dije que no eran enamorados, pues Bóreas confía a Eliso que está enamorado de Doresta, doncella de Febea: pero estos amores lacayunos no son de los que despiertan la valentía!

En la segunda jornada vuelve Himeneo con sus criados y músicos a la calle de su dama. Los músicos cantan versos análogos a la situación del amante. Empiezan dos cantando los siguientes:

Tan ufano está el querer

con cuantos males padesce,

que el corazón se enloquece

de placer

con tan justo padecer.

Luego dice uno solo:

La pena con que fatigo

esme tan favorecida,

que de envidiosa la vida

ya no quiere estar conmigo.

Ella se quiere perder:

vuestra merced lo meresce.

No he encontrado en ninguna parte el verbo fatigar como neutro; siempre se dice fatigar a otro en activo, o fatigarse que es recíproco; pero aquí la pena con que fatigo significa la pena con que estoy fatigado.

CANTOR 1 Y 2

Y el corazón se enloquesce

de placer

con tan justo padecer.

CANTOR 1 Y 2

Es más preciosa ventura

vuestra pena

que cualquiera gloria agena.

CANTOR 2

La pena que vos causáis,

los suspiros, el tormento,

con vuestro merescimiento

todo lo glorificáis.

CANTOR 1 Y 2

Más codiciosa dejáis

vuestra pena,

que cualquiera gloria agena.

CANTOR 1

Los que nunca os conocieron

penaran por conoceros,

y los que gozan de veros

porque más ante no os vieron.

CANTOR 1 Y 2

Que por mayor bien tuvieron

vuestra pena,

que cualquiera gloria ajená.

Es menester observar el uso del pronombre posesivo vuestro. Vuestra pena aquí no es la pena que vos teneis, sino la pena que vos causáis. Aquí concluye la canción.

Febea favorece a Himeneo hablándole por la ventana, y prometiéndole que a la noche siguiente le dará entrada en su casa. Cuando ya Himeneo y los suyos se retiran, entran en la escena el marqués y su criado, que se resuelven a acudir más a tiempo a la noche siguiente.

La tercera jornada es de día. Bóreas enamora a Doresta, y Turpedio, que finge también amarla, es despreciado. Todo este acto pudiera suprimirse, porque en nada contribuye a la acción.

En la cuarta jornada entra Himeneo en casa de Febea, dejando a la puerta sus criados, los cuales huyen apenas llega el marqués, dejando Bóreas su capa, por la cual le conoce Turpedio. El marqués, conociendo que Himeneo está dentro de la casa, rompe la puerta, y entra también.

En la quinta y última jornada el marqués amenaza a su hermana con la muerte, habiéndose ya escapado Himeneo; la aconseja que cuide de su alma, y que se confiese con el paje Turpedio. Esto era conforme a la opinión antiguamente recibida, de que cuando no era posible confesarse con un confesor idóneo, servía la confesión hecha con cualquier fiel aunque fuese seglar. Entre los marineros ha existido y aún existe según parece esta creencia, señaladamente en los casos de naufragio. Febea en aquellos momentos, que cree los últimos de su vida, se halla tan mal dispuesta para morir, que dice paladinamente al marqués que su único pesar es no haber condescendido enteramente con los deseos de Himeneo. Véanse sus expresiones:

Hablemos cómo la suerte,

me ha traído en este punto,

do yo y mi bien todo junto

moriremos de una muerte:

mas primero

quiero contar cómo muero.

Yo muero por un amor,

que por su mucho querer

fue mi querido y amado,

gentil y noble señor,

tal que por su merecer

es mi mal bien empleado.

No me queda otro pesar

de la triste vida mía,

sino que cuando podía,

nunca fui para gozar,

ni gocé

lo que tanto deseé.

Muero con este deseo,

y el corazón me revienta

con el dolor amoroso;

mas si creyera a Himeneo,

no muriera descontenta,

ni le dejara quejoso.

¡Bien haya quien me maldice!

Pues lo que él más me rogaba

yo más que él lo deseaba:

no sé por qué no lo hice.

¡Guay de mí,

que muero así como así!

No me quejo de que muero,

pues soy mortal como creo;

mas de la muerte traidora,

que si viniera primero

que conociera a Himeneo

viniera mucho en buen hora.

Mas viniendo de esta suerte,

tan sin razón a mi ver,

¿cuál será el hombre o muger

que no le duela mi muerte,

contemplando

por qué y dónde, cómo y cuándo?

Yo nunca hice traición:

si maté, yo no sé a quién,

si robé, no lo he sabido;

mi querer fue con razón,

y si quise, hice bien

en querer a mi marido.

Cuanto más que las doncellas,

mientras que tiempo tuvieren,

harán mal sino murieren

por los que mueren por ellas;

pues muriendo,

dejan sus famas viviendo.

A estos versos, ni muy decorosos ni muy propios del trance en que se encuentra, pero llenos de pasión, responde el marqués con un lugar común acerca de la necesidad de morir. En esto sobreviene Himeneo, que hace presente al ofendido hermano la nobleza de su sangre, y sus méritos para casar con Febea. El marqués conviene en ello, pero se queja aún de la manera poco decorosa con que habían tratado sus amores. Himeneo satisface también a esto; se hacen las amistades, se contrata el matrimonio de Himeneo y Febea, y paralelamente, como después se hizo costumbre en el teatro, el de Bóreas y Doresta. La comedia concluye yéndose todos a casa de Himeneo cantando un villancico; costumbre y modo de acabar las representaciones introducido por Juan de la Encina, y cuyo nombre indica una música aldeana y pastoril. El villancico es este:

¡Victoria, victoria,

los mis vencedores,

victoria en amores!

¡Victoria, mis ojos!

Cantad, si llorastes,

pues os escapastes

de tantos enojos:

de ricos despojos

seréis gozadores.

¡Victoria en amores!

Esta contraposición cantad si llorastes es mala; porque es propio de los ojos llorar, mas no cantar.

Bien se ve que por más sencilla que sea la fábula, de la Himenea, es un portento de complicación y de artificio, comparada con las obras dramáticas de Juan de la Encina y de otros antecesores de Naharro, que ni aun podían dividirse en actos o jornadas. Naharro dio un paso de gigante en la carrera dramática, dando al drama una competente extensión, e introduciendo fábulas complicadas.

En esta comedia, y en general en las demás de su género, usó Naharro de poca sal cómica. El único rasgo satírico, y al mismo tiempo característico de un hombre de pocas obligaciones como era Eliso, a pesar de lo poético de su nombre, está en los versos que este interlocutor dice a su compañero Bóreas en el primer acto.

¿Y no has leído aquel texto

que maldito debe ser

hombre que en hombre se fía?

Pues si verdad es aquesto,

quien se fiase en muger,

muy más maldito sería.

A la fe, para gozallas

y no perderse tras ellas,

oíllas y no creellas,

sacudillas y dejallas.

Ésta es la cartilla de los amantes del Avapiés. El rasgo satírico y gracioso está en los versos que siguen:

No lo digo

porque las soy enemigo.

Las sirve aquí de dativo de plural. En el actual estado de la lengua, las es acusativo femenino del mismo número.

El estilo de Naharro, generalmente hablando, es puro y muy conforme a la comedia novelesca que él mismo creó.

En esta comedia de la Himenea, y en la Calamita de que hablamos antes, se observan bastante bien las unidades de tiempo, de acción y de lugar; porque en el lugar no hay más variación, que desde la calle al interior de la casa de Febea. La duración del tiempo es desde la prima noche de un día, hasta la noche, algo entrada, del siguiente. Mas yo no creo que estuviese en la intención de Naharro la observancia de estas reglas, que no observa en la Aquilana, ni en otras de sus composiciones. Pero en la Himenea la acción era tan escasa que, como ya hemos visto, tuvo que introducir un acto puramente episódico, y bastante cansado.

Pasemos ya a examinar sus comedias de costumbres, género también introducido y creado por él, porque antes no era conocido. Llamaremos comedias de costumbres aquellas en las cuales se atiende más a la descripción de los caracteres, de los usos, de los vicios y de las virtudes, que no a la acción misma de la pieza. Todos hemos visto la comedia de Rojas intitulada ¡Lo que son mujeres!, en la cual no hay acción ninguna; allí sólo hay cuatro galanes y dos damas, de los que cada uno tiene su carácter particular, que se describe en la pieza, con las costumbres anejas a este carácter. Una composición semejante es la de los Enfadosos de Molière (Les facheux): otra es la de Esopo, que ha quedado en el Repertorio del teatro francés. Esopo, introducido en una corte, no es sino el medio de describir los diversos caracteres de los cortesanos. Otra es también el Mercurio galante, comedia que toma su título de un periódico que había en Francia desde el primer tercio del siglo XVIII, y a cuya redacción se supone que vienen varios personajes a presentar obras para que se inserten en el Mercurio; y estos personajes son los que se describen en la pieza.

Tales son las comedias que llamaremos de costumbres, que son más bien unos cuadros sucesivos de caracteres, de modales, de vicios y virtudes, que no acciones dramáticas.

Semejantes a éstas son la Soldadesca, la Tinelaria y la Jacinta de Naharro; pero la Soldadesca y la Tinelaria tienen el efecto de ser sumamente inmundas una y otra. La acción en la Soldadesca es la siguiente: Un capitán que tiene comisión de reunir en Italia un cuerpo de infantería para que sirva en las tropas del Papa, recluta a personas de varias naciones, pero la mayor parte soldados españoles licenciados (porque parece que entonces no teníamos guerra), o españoles pobres que habían pasado a Italia a hacer fortuna. Las gracias de estos hombres así que llegan a una casa de campo, son requestar a las criadas, y robar al amo el dinero y todo cuanto tiene. El plan que formaron era robar una porción de dinero, y llevarse a España algunas mujeres, unas para ellos y otras para surtir una casa de mancebía, que entonces eran permitidas en España. En fin, todo cuanto puede suponerse de malo en unos aventureros sin hogar y sin principios ningunos de moral, todo se halla en esta comedia, descrito a la verdad con bastante gracia y soltura.

La Tinelaria es de otra especie: sube la maldad un puntito más alto. Su nombre lo toma, así como la Soldadesca de la profesión de soldado, de la palabra Tinelo, que significa o significaba entonces lo mismo que Office en francés y Gazapón en Navarra: es decir, aquel sitio en que se reúne la familia de escalera abajo de los grandes señores. Se figura pues el Tinelo de un cardenal, y en él reunidos todos los comensales de escalera abajo de una casa. He aquí la descripción que hace de esta comedia Moratín, que es como suya.

«La escena es en Roma en casa de un cardenal. La acción se reduce a que sus criados, con lo que hurtan, comen y gastan y viven en la mayor disolución y abandono. Al acabar la primera jornada se van a almorzar; la tercera se gasta toda en comer: en la quinta cenan y se emborrachan. Desde el primero al último de los personajes (que llegan a veinte y dos), todos son ladrones, glotones, borrachos, maldicientes, blasfemos, provocativos y disolutos. El autor acudió al arbitrio infeliz de introducir diferentes idiomas para animar el diálogo: uno habla en latín, otro en francés, otro en italiano, otro en valenciano, otro en portugués, y los demás en castellano. Esta greguería políglota, y el número excesivo de personajes que pone a un tiempo en la escena, producen una confusión intolerable. A pesar de tantas nulidades, no deja de hallarse uno u otro pasaje escrito con inteligencia. Véase el siguiente diálogo entre el despensero del cardenal y la lavandera su amiga».

A la lavandera amiga la pone el nombre de Lucrecia, y a el despensero el de Barrabás.

LUCRECIA

Buenos días te dé Dios.

BARRABÁS

¡Oh qué milagro tamaño!

Y buenas noches a vos,

porque es la mitad del año.

LUCRECIA

¿He tardado?

BARRABÁS

Tanto que me has enojado

para hacer maravillas.

LUCRECIA

Por tu vida que he esperado

que tocaren campanillas.

BARRABÁS  
¡Qué placer!

Dime, ¿quién debe atender,

si presumes como sueles,

los manteles al comer,

o el comer a los manteles?

Aquí atender está por esperar, que hoy sería un galicismo.

LUCRECIA  
No sé nada:

como quier que fui criada,

donde siempre fui servida,

sé muy poco de colada

y menos de aquesta vida.

**BARRABÁS**

¡Guay de mí!

Diez años ha que te vi

morar en el Burgo viejo

y siempre te conocí

lavandera de concejo.

**LUCRECIA**

¡Cómo qué!

Pues no ha más que me casé.

Mira si bien has mentido,

pues harto estuve a la fe

con el ruin de mi marido.

BARRABÁS

Si querrás,

dime cuántos años has:

no me niegues la verdad.

LUCRECIA

Veinte, por Dios, y no más

he hecho por Navidad.

BARRABÁS

Ora pues,

no quiero ser descortés;

pero así me ayude Dios,

que creo que ha veinte y tres

que dices que has veinte y dos.

Si querrás es aquí si quieres o si quisieres. Esta expresión, que se halla en los mismos términos en una égloga de Valbuena, le ha sido censurada. Yo bien sé que en el día no es permitido ni a poeta ni a prosista usarla; pero a Valbuena en la época en que escribió, le era lícito decirla: tenía en su apoyo autoridades tan grandes como son las de ésta y Naharro, que lo dice así en otras partes, y la de Juan de la Encina, en quien también se encuentra.

Lo de ha 23 años que dices que has 22 es una imitación del dicho de Cicerón, a quien refiriéndole que una dama romana porfiaba en que no tenía más que 25 años, contestó: «verdad es, porque hace 10 años que la he oído decir lo mismo». En lo que sigue no hay nada de importante.

La Jacinta es otra cosa: carece a la verdad de acción, porque la escena es en el camino de Roma, cerca de una casa de campo, donde vivía una señora joven y hermosa, llamada Divina, la cual tenía por costumbre hospedar a los que pasaban por su castillo, para saber de ellos las novedades que ocurrían, porque ella vivía retirada en aquella casa. Se presentan tres peregrinos; uno que habiendo procurado siempre servir bien a sus amos, no había encontrado ningún señor que se pagase de sus servicios; otro que desengañado de la falsedad de los malos amigos, huía del trato de la sociedad; otro que escarmentado de las vanidades del mundo y engaños de los hombres, trataba de meterse en religión, para pasar en paz el resto de sus días. Un criado de la señora Divina los encuentra, los llama, los conduce al castillo, los agasaja muy bien; la señora tiene conversación con ellos, y últimamente, porque acabase de algún modo la comedia, se concluye con el casamiento de la señora con Jacinto, a quien elige, y que es el que había buscado señores y no había encontrado ninguno bueno. He aquí el juicio de Moratín acerca del lenguaje, porque en cuanto a acción ya está visto que es ninguna.

«Su mérito consiste en el decoro de los caracteres, la solidez filosófica de las máximas en que abunda, la pureza del lenguaje, la elegancia de estilo, la fluidez de su versificación».

Este es un gran mérito, y principalmente en calidad de comedia de costumbres, o de cuadros de moral. La descripción que hace de los caracteres de los tres peregrinos, y después de la señora Divina, son muy buenos. He aquí lo que dice Jacinto acerca de los malos señores a quienes había servido.

Sabrás que desde la cuna,

sin un punto de reposo,

no me acuerdo vez alguna

poderme llamar dichoso:

de servir muy codicioso,

no de vivir vagabundo,

me hace ir al cabo del mundo

tras un señor virtuoso.

Sabe Dios cuánto me holgara

de saber algún oficio,

porque en tan ruin ejercicio

tan buen tiempo no gastara:

pero ¿quién jamás pensara

donde son tantos señores,

que un señor no se hallara

para buenos servidores?

Aquellos son los traidores

que decimos las verdades,

y los que ensayan maldades

sucedan en los favores.

Todos están concertados

de traer todas sus vidas,

las bestias muy guarnecidas

y los siervos despojados.

Tienen puestos sus cuidados

en continuo atesorar,

sacando algunos ducados

que se gastan en cazar;

y si quieren algo dar,

no lo dan a pobrecicos,

sino a aquellos que son ricos,

que es echar agua en el mar.

Fenicio habla después contra la codicia.

Pues o ciega criatura,

que con este mundo vives,

que en cabo de él no recibes

sino sola sepultura,

¿no miras que es gran locura

si deja tu pensamiento

lo que para siempre dura

por lo que dura un momento?

Obsérvense las siguientes reflexiones, que son muy hermosas:

Que este mundo todo es viento;

pues de pobres ni de ricos,

ni de grandes ni de chicos,

ninguno vive contento.

¡Oh loco el hombre y muger

con cuanto puede afanarse,

que piensa de contentarse

por más haberes haber!

Que si bien por carecer

se duele la pobre gente,

no veo que por tener

algún rico se contente:

porque en el siglo presente

muy más grande ser conviene

el temor que el rico tiene,

que el dolor que el pobre siente.

Esto es magnífico. El temor del rico de que le roben su dinero, es más que la privación del pobre que carece de lo necesario.

Con motivo de la buena acogida que le da Divina, Jacinto hace el siguiente encomio de las buenas prendas del bello sexo:

Pues esto digo en favor

de las que corren fortuna,

pero digamos de alguna

que tiene un poco de amor.

¡Con cuánta pena y dolor,

por poco mal que sintáis,

anda y torna en derredor,

demandándoos cómo estáis,

diciéndoos qué le mandáis,

consolándoos como suele,

preguntándoos dónde os duele,

porfiándoos que comáis!

Hela ya muy afligida

a decir misas por vos,

y a rogar contino a Dios

que os mande salud y vida;

su comer y su bebida

sospiros, lágrimas son;

llora, gime, plañe y crida

de todo su corazón.

No puede ningún varón

pagalle complidamente

las lágrimas solamente

que deja en cada rincón.

Pues de esto bien informados,

que otro bien no hubiere en ellas

a todas y a cualquier de ellas

somos todos obligados:

cuanto más que sus cuidados,

sus grandezas, sus hazañas,

son servir a sus amados

con obras y lindas mañas;

y en los tiempos de sus sañas,

cuando partís, ellas lloran,

cuando tornáis, os adoran

con el alma e las entrañas...

¡Qué gloria de nuestra pena,

qué alivio de nuestro afán!

Sin duda no hay cosa buena

donde mugeres no van.

La gente sin capitán

es la casa sin muger,

y sin ella es el placer

como la mesa sin pan.

Estos versos debían halagar mucho a una nación, como era la española en aquel siglo, caballerosa, enamorada e idólatra al bello sexo.

Vemos, pues, que Naharro debe mirarse como inventor de dos géneros de comedias muy diferentes entre sí: una de acción, que nosotros hemos llamado novelesca, porque estas acciones casi todas se toman, o de ellas puede formarse una novela; lo cual era también gusto del siglo; otra, la comedia de costumbres o cuadros morales.

Estos géneros creó Naharro sustituyendo a la primitiva sencillez de las églogas de Juan de la Encina un interés y un diálogo verdaderamente dramático. Al mismo tiempo, o casi en los mismos años, Vasco Díaz Tanco, de Fregenal, escribía tres tragedias sacadas todas de la Escritura, una intitulada Absalón, la otra Amán, y la última Jonatás. Se han perdido y no se sabe de ellas: por consiguiente ni podemos hablar de su mérito ni de su género. Yo creo que estas tragedias serían más bien imitaciones de las griegas, bien o mal hechas, que no otra cosa. Precisamente, sus asuntos se separan mucho de los que había tratado Naharro, pues son asuntos de historia sagrada. Por otra parte, Tanco era hombre de mucha erudición: he aquí la noticia de su vida que nos da Moratín.

«Vasco Díaz Tanco, natural de Fregenal en Extremadura, dedicó a Felipe II siendo príncipe una historia de los turcos, sacada de lo que escribieron sobre esta materia Paulo Jovio y otros autores, y la intituló Palinodia. Publicó además otra obra intitulada Los veinte triunfos; otra sobre los títulos de dignidades temporales y mayorazgos de España; otra con el título de Jardín del alma cristiana, impresa en Valladolid año de 1552, y en esta dice que siendo joven escribió las tres tragedias mencionadas de Absalón, Amán y Jonatás. Nadie asegura haberlas visto: se ignora si se imprimieron o se representaron; pero no pudiendo dudar que el autor las compuso, he creído poder suponer su existencia con alguna probabilidad hacia el año de 1520, aunque, no con una absoluta certeza. Puede creerse que Vasco Díaz murió por los años de 1560».

Por consiguiente debemos suponer que este hombre ilustrado, tratando de hacer una tragedia, para cuyo género no existía modelo ninguno en España, es natural tomase la organización dramática de su fábula de la imitación de los griegos.

El género de Naharro fue imitado, pero la mayor parte de las comedias que inmediatamente después de él se escribieron, en las que se introducía la pintura de costumbres, fueron prohibidas por la Inquisición. Estas prohibiciones no se deben contemplar como injustas, en atención a que hemos visto ya la libertad que se tomaba el patriarca de este género, que era Naharro: de consiguiente puede inferirse la que usarían los imitadores, de ninguno de los que han quedado nada digno de memoria. Imitan siempre éstos más bien los defectos que no las bellezas de sus modelos.

Entre las comedias escritas a imitación del género de Naharro, desde la segunda decena del siglo hasta el año 44, en que apareció Lope de Rueda, y que forma un período muy notable en nuestra historia dramática, solamente hay una digna de atención, que es la Castidad de Lucrecia, en la cual sirve de acción la violación de Lucrecia por Tarquino, la muerte de ésta y la libertad de Roma. No falta en medio de tan noble y trágico asunto su Bobo o gracioso. Digo que es notable, porque es la primera comedia histórica, o tomada de un hecho histórico, que existe en castellano. Al mismo tiempo escribió Cristóbal del Castillejo, poeta muy digno de atención en los versos cortos por su dulzura, por su fácil elocución y por su gracia, una farsa intitulada Constanza, que es bastante obscena.

Continuaron con el título de autos, las composiciones sagradas, al nacimiento del Bautista, al de nuestro Redentor, y al encuentro de los dos discípulos después de la resurrección del Señor, cuando iban a parar al castillo de Emaus, sin haber en ellos más de notar que la sustitución de los nombres de autos o de coloquios al de églogas, que desapareció así que murió o acabó de componer Encina.

En el período que, como ya hemos dicho, debe acabar en el año 44, escribió Fernán Pérez de la Oliva, tres composiciones en prosa, imitadas de otras tantas antiguas: el Anfitrión de Plauto, la Venganza de Agamenón, y Hécuba triste. Es decir, que cultivó en estas traducciones el género clásico de los antiguos. Pero las composiciones de Fernán Pérez de la Oliva no fueron representadas, ni pudo ninguna servir para representarse. Dice Moratín de él, que así como Molière imitó a Plauto en su Avaro y en el Anfitrión mejorándolos, así Fernán Pérez de la Oliva desfiguró a Plauto, y le imitó empeorándole y quitándole lo que tiene de gracioso. De Hécuba triste cita una escena en la cual se ve de qué manera al sentimiento natural de dolor de la viuda de Príamo, y reina destronada de Troya, se sustituyen expresiones ya un poco alambicadas, y en las cuales se trata de manifestar más ingenio que naturalidad. Habla Polixena, hija de Hécuba, que va a ser sacrificada ante el túmulo de Aquiles, con su madre. Hécuba sabía el destino cruel que los griegos querían dar a su hija.

POLIXENA.- ¿Qué es esto, madre, que lloras con tan tristes gemidos? ¿Qué quieren estos hombres armados?

HÉCUBA.- Vienen, hija, por ti. ¡Oh, hija triste, a qué tálamo te han de llevar!

POLIXENA.- ¿Cómo, di, madre, entre tantas desventuras me quieren casar?

HÉCUBA.- Sí, hija Polixena, adonde nunca me veas.

POLIXENA.- El esposo, ¿quién es?, ¿adónde está?

HÉCUBA.- Está con los muertos.

POLIXENA.- ¡Ay madre mía! ¿Con hombre muerto me quieren casar?

HÉCUBA.- Sí, hija mía, con muerto, muerta te han de casar.

Todo esto es poner el dolor en antítesis, y por consiguiente echar a perder la descripción de este sentimiento tan hermoso y natural.

Hemos llegado ya a la época de Lope de Rueda, el cual reunió los dos géneros en que trabajó Naharro, porque mezcló el género novelesco con el género de costumbres, y pintura de los caracteres. Entonces dio otro paso el drama español: pero antes de entrar en el estudio y análisis de las comedias de Lope de Rueda, quiero emplear una lección en el examen de la Celestina, composición anterior a los tiempos de Naharro, y que es una de las primeras en el género literario que existe en el Parnaso Español. Es uno de los padres de la lengua el autor de la Celestina. Es al tiempo mismo, el que pudo haber indicado en la especie de novela dramática que compuso a Naharro, a Rueda y los que les sucedieron, la marcha que debía seguirse en la composición de un drama; porque en efecto, la Celestina nunca habrá sido un drama escénico. Tiene unas dimensiones colosales, y abunda en episodios. Sería un drama si pudiera representarse en la China, donde principia el drama por la mañana, y los espectadores se van a sus negocios, o a comer, y cenar, y sigue.

Este género de la Celestina fue imitado después: yo conozco o tengo noticia de tres composiciones o de tres novelas dramáticas. Así llamo a esos dramas largos, o a esas novelas puestas en acción. Uno es la Tebaida, que no he tenido nunca en la mano; otro es la Eufrosina, escrita originalmente en portugués, de la que he visto una traducción; y otro la Dorotea de Lope de Vega. No me acuerdo haber visto más composiciones de este género, que es propio nuestro. Tampoco me acuerdo haberle visto en ninguna otra nación extranjera, a no ser que se cite la Aminta del Taso, y el Pastor fido, que es una verdadera novela pastoril, puesta en acción. Por consiguiente hablaremos de este género, y del mérito particular de la Celestina, en la lección inmediata.

4ª lección  
De la Celestina

La tragicomedia de Calisto y Melibea, intitulada también la Celestina, fue escrita o concluida por un autor que, aunque aparenta guardar el anónimo, declara su nombre y su patria en unos versos acrósticos de arte mayor, que anteceden al drama, y cuyas iniciales dicen: El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea, e fue nascido en la Puebla de Montalván. Y por si algún lector no caía en esta artificiosa manera, por desgracia tan imitada después, de declarar su nombre, su obra y su patria, Alonso de Proaza, editor de la impresión de 1502, puso con otros versos que se hallan al fin de la edición, éstos:

«No quiere mi pluma, ni manda razón

que quede la fama de aqueste gran hombre,

ni su digna gloria, ni su claro nombre,

cubierto de olvido por nuestra ocasión.

Ocasión significa aquí causa, culpa.

»Por ende juntemos de cada renglón

de sus once coplas la letra primera,

las cuales descubren por sabia manera

su nombre, su tierra, su clara nación».

En esas once coplas, a pesar de ser acrósticas, no deja de haber algunos versos buenos, como éstos que siguen, los cuales parecerían imitados del Taso, a no ser porque este insigne poeta aún no era nacido.

«Como el doliente que píldora amarga

o la recela o no puede tragar,

métela dentro de dulce manjar;

engañase el gusto, salud se le alarga».

«E de l'inganno suo vita riceve» dice el Homero de Sorrento.

En los mismos versos, en el prólogo y en la dedicatoria a un amigo dice Rojas, que la primera parte o primer acto de esta composición, fue escrita por un poeta anterior, que no sabe si es Juan de Mena, o Rodrigo de Cota, con el título de comedia, y que él añadió en unas vacaciones los otros veinte, intitulándola tragicomedia, por el fin desgraciado de la mayor parte de los que intervienen principalmente en el drama. El primer acto, que contiene la exposición y presenta los principales caracteres y el nudo de la fábula, no pudiéndose atribuir a Juan de Mena, en cuyo tiempo no estaba la lengua tan formada como se manifiesta en la prosa y en los pocos versos de la Celestina, se ha atribuido generalmente a Rodrigo de Cota, autor del diálogo entre el Amor y un Viejo, que ya hemos analizado, y cuyo estilo y dicción se acercan más que el de otro autor del siglo XV, al de la Celestina.

El bachiller Fernando de Rojas, en su prólogo, en su dedicatoria, en sus versos, y aun en el mismo título de la obra, manifiesta que el objeto moral de la composición no es otro, que el de apartar a los jóvenes del amor vicioso, poniendo a la vista el deshonor y los peligros a que se exponen los que a él se entregan; señaladamente cuando se valen de terceras como la Celestina, vieja codiciosa y embaucadora, con sus puntas y collares de hechicera.

Sin embargo, hay pasiones, que ni aun para el escarmiento deben describirse; seguramente el amor vicioso es una de ellas. Los incentivos que llevan al abismo, son siempre más fuertes que el temor de despeñarse. No hablamos aquí del amor, considerado como una pasión moral; sino del meramente físico, como es el que se describe en la novela dramática de Rojas. Por otra parte, la descripción de las costumbres, demasiado verdadera y descubierta, de las terceras, de las rameras y de los rufianes, debe incomodar a todo hombre de una educación culta; tanto más, cuanto está perfectamente hecha. Esta reflexión moral, y

la manía de ostentar erudición, filosofía e historia, es lo único que tacharemos en la Celestina. Pero la inmoralidad del argumento es suficiente motivo para que tengamos por la prohibición que lanzó contra ella el Santo Oficio; bien que con el dolor de haber de censurar tan severamente una obra que forma época en la historia del idioma castellano, y que sirvió, por decirlo así, de tránsito desde el habla de Alonso el Sabio, hasta la del inmortal autor del Quijote.

En efecto, la Celestina, en materia de lenguaje, es una composición clásica, y bajo ese aspecto nunca será suficientemente estudiada. Como abraza todos los géneros posibles, desde el vehemente y oratorio, hasta el más bajo y familiar, es un repertorio de las diversas formas de estilo que poseía nuestro idioma en aquella época.

Pero no es éste el único mérito de la tragicomedia. A pesar de que ni la extensión de la obra, ni su división en 21 actos, ni su argumento bastante inmundo permitían representarla en una época en que no se conocían más representaciones que las églogas de Juan de la Encina, abunda sin embargo en bellezas dramáticas. Viveza y sal en los diálogos, aunque algunas veces es la sal con que Plauto frotó al auditorio romano: rasgos profundos de costumbres, ya serios, ya cómicos; movimientos poéticos, expresados en una prosa elevada; y sobre todo, suma verdad en la descripción de los caracteres, hacen sospechar con razón que Naharro, Lope de Rueda y sus imitadores en el género de la comedia novelesca, se propusieron seguir por modelo al autor de la Celestina; aunque reduciendo sus dramas a dimensiones más a propósito para la representación. Esta intención de imitar a Rojas es evidente en la comedia Himenea que analizamos en la lección anterior, donde además del peligro de muerte a que se expone Febea, están tomados, o por mejor decir robados de la Celestina, los artificios con que los criados de Himeneo encubren su miedo, cuando acompañan a su señor a la calle de su dama.

La fábula de la Celestina es la siguiente: Calisto, enamorado de Melibea, pone a Celestina por tercera para conseguirla. La tercera, con varios pretextos, se introduce en casa de la doncella; y con la discreción que, según doctrina de Cervantes, era necesaria para ejercer bien su oficio, lleva a punto las cosas, que Melibea admite a su amante en el jardín o huerto de su casa. El enamorado Calisto regala magníficamente a Celestina: sus criados Sempronio y Pármeno, que frecuentaban la casa de ésta, la cual los tenía entretenidos con dos ramerías, exigen de ella que les dé parte en el regalo. La vieja se niega a ello y los insulta, y ellos la matan; pero cogidos in fragranti por la justicia al arrojarlos de una tapia, de cuyo golpe quedaron casi muertos, son llevados a la plaza pública y degollados.

Sus queridas Elicia y Areusa incitan a un fanfarrón y rufián, llamado Centurio, para que dé muerte a Calisto, o por lo menos perturbe sus amores con Melibea, causa de la ruina de sus amantes y de su madre Celestina. El fanfarrón, que deseaba complacerlas sin exponerse, encarga el negocio a Traso, un pillo que reunido con otros trata de espantar a Sosia y Tristán, que guardaban la escala por donde había subido Calisto una noche al jardín de Melibea. Calisto, oyendo el ruido, quiere bajar por la escala para socorrer a los suyos; pero con la precipitación pone un pie en falso, cae y se mata. Melibea sube al terrado de su casa, se despide de su padre que estaba en el primer piso, y se mata, arrojándose al patio.

La escena varía frecuentemente, a las casas de Calisto, Melibea y Celestina; y el autor de los sumarios de los actos tiene gran cuidado de salvar la verosimilitud material y el enlace de las escenas. Esto es poco interesante, porque nos está llamando la atención una grande inverosimilitud moral, que es el mayor defecto de esta composición, considérese como novela o como drama.

Calisto es caballero, rico, joven, dotado de valor y de cuantas prendas pueden hacerle amable. Véase la descripción que de él hace Celestina, abogando en favor suyo con Melibea, para que le envíe una reliquia y la oración de Santa Apolonia para curarle el mal de muelas, de que le finge enfermo.

CELESTINA.- «¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien lo conocieses, no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma no tiene hiel; gracias dos mil; en franqueza Alejandro, en esfuerzo Héctor; gesto de un rey, gracioso, alegre; jamás reina en él la tristeza; de noble sangre, como sabes; gran justador. ¡Pues verlo armado! Un San Jorge. Fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta. La presencia y facción, disposición, desenvoltura, otra lengua había menester para las contar: todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura, cuando se vido en las aguas de la fuente. Agora, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamás cesa el quejar.

MELIBEA.- ¿Y qué tanto tiempo ha?

CELESTINA.- Podrá ser, señora, de veinte y tres años: que aquí está Celestina que lo vido nacer, y lo tomó a los pies de su madre.

MELIBEA.- Ni te pregunto eso, ni tengo necesidad de saber su edad, sino que tanto tiempo ha que tiene el mal.

CELESTINA.- Señora, ocho días, según lo que he podido colegir, que parece que ha un año en su flaqueza; y el mayor remedio que tiene, es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico, Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. Que, aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. Pues si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír, que no a aquel Anfión, de quien se decía que movía los árboles y las piedras con su canto. Siendo este nascido, no alabaran a Orfeo. Ninguna muger le ve, que no alabe a Dios, que así lo pintó; pues si le habla acaso, no es más señora de sí, de lo que él ordena».

En todo este pedazo que hemos leído, no hay una sola frase, una sola expresión, que no se pudiera usar en el estado actual de la lengua. Obsérvese que Celestina, a pesar de su profesión, es muy instruida en historia y mitología. Y no solamente ella, sino hasta los criados y rameras en esta composición son eruditos. Ellos hablan de filosofía, de sistemas morales, de metafísica; de todo se habla allí. Pero éste era el defecto del siglo: en los demás autores se encuentra la misma pedantesca erudición.

Melibeia era hija de Pleberio y Alisa, padres nobles, ricos y virtuosos. Véase la descripción que de su hija hace el mismo Pleberio, consultando con su mujer Alisa darla estado.

PLEBERIO.- «Alisa, amiga mía, el tiempo, según me parece, se nos va como dicen de entre las manos; corren los días como el agua del río: no hay cosa tan ligera para huir como la vida: la muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vecinos, y hacia su bandera nos acostamos, según natura. Y pues somos inciertos, cuándo habemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, debemos echar nuestras barbas en remojo, y aparejar nuestros fardeles para andar este forzoso camino. Demos nuestra hacienda a dulce sucesor; acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere; porque vamos descansados y sin dolor de este mundo. ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía? En quien caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discreción, honestidad y virginidad; lo segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto la dotó natura: cualquiera cosa que nos pidan hallarán bien cumplida».

Ahora bien, ni en novela, ni en drama, ni aun en la vida común se verifica que cuando un joven se enamora de una doncella, su igual en nacimiento, riqueza y prendas, solicite su amor por arbitrios tan ruines e indecorosos como la mediación de Celestina. El primer paso es siempre pedirla a sus padres por esposa, y si estos se niegan a ello, o hay algún impedimento para conseguirlo, en él comienza el nudo de la fábula. Pero emplear para lograr los favores de una doncella noble y rica, en lugar del matrimonio, la seducción y la deshonestidad, es quitar desde sus principios a la fábula todo el interés que podría y debería tener, y aun toda la verosimilitud, pues nada se ve en toda la obra que impida el unese casen Calisto y Melibeia, sino la voluntad del autor.

«Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi».

Pero claro es que sin esta inverosimilitud, mal podrían los embustes y hechicerías de Celestina, la inmoralidad de Sempronio y Pármeno, ni la descripción de las costumbres infames de Elicia, Areusa y Centurio. Tan cierto es lo que ya hemos dicho en otra ocasión, que el vicio es incompatible con la belleza en las obras de las artes.

Hemos elogiado la verdad de los caracteres en esta composición. El de Celestina, en su misma fealdad, es perfecto. Se sabe que esta clase de mujeres añadían a todas sus maldades la de fingirse hechiceras; lo que proporciona al autor al fin del acto tercero poner en boca de Celestina un conjuro muy semejante al de la Medea de Séneca, en el cual levanta el tono de la elocución, y hace alarde de toda la pompa del estilo.

CELESTINA.- «Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étneos montes manan, gobernador y vedor de los tormentos, y atormentador de las pecadoras ánimas; regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reino de Estigie y Dite, con todas las lagunas y sombras infernales, y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías con toda la otra compañía de espantables y vaporosas hidras».

Nótese esta mezcla de las fábulas de la mitología, con los principios conocidos del cristianismo.

«Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave, con que están escritas; por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen; por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado; vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad, y en ello te envuelvas, y con ello estés, sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya, lo compre; y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición; y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra a mí, y me galardone mis pasos y mensaje, y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternasme por capital enemigo; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre; y otra y otra vez te conjuro. Así, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo envuelto».

¡Con cuánto temor, y al mismo tiempo, con cuánta malignidad se acerca a la casa de Melibea, guiada de la codicia! ¡Qué bien pretexta ante la señora Alisa, madre de Melibea, el motivo de haber entrado en su casa! Pero sobre todo, ¡con qué arte introduce la conversación con Melibea, primero sobre los males de la vejez, luego sobre la necesidad de socorrer al prójimo, y al fin sobre la enfermedad de Calisto, hasta que la indignación de Melibea la obliga a recoger velas y a reducirse a pedir la oración de Santa Apolonia contra el mal de muelas!

«Pues si tú me das licencia (dice a la incauta joven), diré la necesidad y causa de mi venida...».

MELIBEA.- «Di, madre, todas tus necesidades, que si yo las pudiere remediar, de buen grado lo haré por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.

CELESTINA.- ¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho: que las mías de mi puerta adentro me las paso, sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo; que con mi pobreza jamás me faltó, gracias a Dios, una blanca para pan, y cuatro para vino, después que enviudé; que antes no tenía yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba en un cuero en mi casa. Uno lleno y otro vacío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino, y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un jarrillo (¡mal pecado!) me lo traen, que no cabe dos azumbres. Seis veces al día tengo de salir por mi pecado con mis canas a cuestas, a le henchir a la taberna... Ha venido esto, señora, por lo que decía de ajenas necesidades y no mías.

MELIBEA.- Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

CELESTINA.- Doncella graciosa y de alto linage, tu suave habla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo decir. Yo dejo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza.

MELIBEA.- Vieja honrada, no te entiendo, si más no me declaras tu demanda... No cese tu petición por empacho ni temor.

CELESTINA.- El temor perdí, mirando, señora, tu beldad: que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti.

MELIBEA.- Por Dios, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente.

CELESTINA.- Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentil hombre, de clara sangre, que llaman Calisto.

MELIBEA.- Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más: no pases adelante. ¿Es ese el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quien has dado tan dañados pasos, desvergonzada, barbuda? ¿Qué, qué siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros. Jesús, Jesús, quitámela, Lucrecia, de delante; que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo.

CELESTINA.- (En hora mala vine acá si me falta mi conjuro. Ea, pues, bien sé a quién digo. Ce, hermano, que se va todo a perder).

MELIBEA.- ¿Aún hablas entre dientes delante de mí, para acrecentar mi enojo y doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida a un loco; dejar a mí triste por alegrar a él, y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro; perder y destruir la casa y honra de mi padre, por ganar la de una vieja maldita como tú?

CELESTINA.- Por Dios, señora, que me dejes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado, ni yo condenada; y verás como es todo más servicio de Dios, que pasos deshonestos; más para dar salud al enfermo, que para dañar la farma al médico. Si pensara, señora, que tan de ligero habías de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía a hablar cosa que a Calisto ni a otro hombre tocase.

MELIBEA.- Jesús, no oiga yo mentar más ese loco, salta paredes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado, si no aquí me caeré muerta. Este es el que otro día me vio, y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán. Dirasle, buena vieja, que si se pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué más de sentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dejarle por loco, que publicar su atrevimiento...

CELESTINA.- (Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado: ninguna tempestad mucho dura).

MELIBEA.- ¿Qué dices, enemiga? Habla que te pueda oír. ¿Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo, y escusar tu yerro y osadía?

.....  
.....

¿Qué palabra podrás tú querer para ese tal hombre que a mi bien me estuviere? Responde, pues dices que no has concluido; y quizá pagarás lo pasado.

CELESTINA.- Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Apolonia para el dolor de las muelas: asimismo tu cordón, que es fama que ha tocado las reliquias que hay en Roma y Jerusalén. Aquel caballero que dije pena, y muere de ellas. Esta fue mi venida», etc.

En este acto dejó a Melibea tan clavada la flecha, que la obligó a mandarla a llamar, para quejarse de la herida.

Sempronio es maldiciente, perverso, murmurador de su amo y de todos, mal criado, y capaz de cometer cualquier delito. Pármeno, digno de ser alumno de Celestina y de Sempronio. Elicia y Areusa tienen todos los defectos de su profesión, sin que ninguna virtud los redima. Centurio, tan malo como ellas, es sin embargo cómico por sus fanfarronadas. Véase cómo habla a Elicia y Areusa que le piden vengue en Calisto la muerte de sus amantes.

CENTURIO.- «Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio: un desafío con tres juntos, y si más viniesen que no huya por tu amor; matar un hombre, cortar una pierna o brazo, harpar el gesto de alguna que se haya igualado contigo: estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas. No me pidas que ande camino, ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré, sin que se me caiga blanca. Ninguno da lo que no tiene: en una casa vivo cual ves, que rodará el majadero por toda ella sin que tropiece. Las alhajas que tengo es el ajuar de la frontera, un jarro desbocado, un asador sin punta, la cama en que me echo está armada sobre aros de broqueles, una talega de dados por almohada; que aunque quiera dar colación, no tengo qué empeñar, sino esta capa harpada que traigo a cuestras.

AREUSA.- Pues aquí te tengo; a tiempo somos: yo te perdono con condición que me vengues de un caballero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí, y a mi prima.

CENTURIO.- (¡Oh! Reniego de la condición). ¡Dime luego si está confesado!

AREUSA.- No seas tú cara de su ánimo.

CENTURIO.- Pues sea así: enviémosle a comer al infierno sin confesión.

AREUSA.- Escucha, no atajes mi razón, esta noche le tomarás...

CENTURIO.- No digas más; al cabo estoy... Pero, dime, ¿cuántos son los que le acompañan?

AREUSA.- Dos mozos.

CENTURIO.- Pequeña presa es esa: poco cebo tiene ahí mi espada. Mejor cebara ella en otra parte esta noche, que estaba concertado.

AREUSA.- Por escusarte lo haces: a otro perro con ese hueso: no es para mí esa dilación: aquí quiero ver si decir y hacer comen juntos a tu mesa.

CENTURIO.- Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ésta puebla los más cementerios? ¿Quién hace ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud sino ella, que los casquetes de Almazán así los corta, como si fuesen hechos de melón? Veinte años ha que me da de comer; por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti: por ella lo dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

ELICIA.- Pues ¿qué hizo la espada porque ganó tu abuelo ese nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cien hombres?

CENTURIO.- No; pero fue rufián de cien mugeres.

AREUSA.- No curemos de linage ni hazañas viejas: si has de hacer lo que te digo, sin dilación determina, porque nos queremos ir.

CENTURIO.- Más deseo yo la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada. Y porque más se haga todo a tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé: allí te mostraré un repertorio en que hay setecientas y setenta especies de muertes; verás cuál más te agradare.

.....  
.....

AREUSA.- Díganos alguna que no sea de mucho bullicio.

CENTURIO.- Las que agora estos días yo uso y más traigo entre manos, son espaldarazos sin sangre, o porradas de pomo de espada, o revés mañoso: a otros agujereo como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dejar holgar mi espada.

ELICIA.- No pase por Dios más adelante: dele palos, porque quede castigado y no muerto.

CENTURIO.- Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es más en mi brazo derecho dar palos sin matar, que en el sol dejar de dar sus acostumbradas vueltas al cielo».

Ausentes las dos rameras, el valentón muda de lenguaje.

«Agora quiero pensar, dice, cómo me escusaré de lo prometido. Quiérome hacer doliente; pero ¿qué aprovecha? Que no se apartarán de la demanda cuando sano. Pues si digo que fui allá y que les hice huir, pedirme han señas... yo no las sabré dar; helo todo perdido. Pues ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar a llamar a Traso el cojo y sus compañeros, y decirles que porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan a dar un repiquete de broquel, a manera de llevada, para ojear unos garzones, que me fue encomendado; que todo esto es pasos seguros, y donde no conseguirá ningún daño, más de hacerlos y volverse a dormir».

Esta es la escena más cómica que tiene la tragicomedia.

Apartando la vista de estas inmundicias, nos agrada sobremanera el carácter de Calisto, franco y generoso, aunque tan perdidamente enamorado, que casi todas sus hipérboles amorosas son blasfemias. Es cosa muy de notar este abuso del lenguaje en una época en que tan venerada era la religión. He aquí lo que dice Calisto al principio de la pieza.

CALISTO.- «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA.- ¿En qué, Calisto?

CALISTO.- En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí inmérito tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Por cierto los gloriosos sanctos que se deleitan en la visión divina, no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.

MELIBEA.- ¿Por tan gran premio tienes esto, Calisto?».

Y en las ediciones más antiguas se hace responder a Calisto, como observa el editor de la más moderna:

«Téngolo por tanto en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta felicidad».

En la página 8ª tiene con su criado el siguiente diálogo:

SEMPRONIO.- «Digo que nunca Dios quiera tal: que empiece es de regla lo que agora dijiste.

CALISTO.- ¿Por qué?

SEMPRONIO.- Porque lo que dices contradice a la cristiana religión.

CALISTO.- ¿Qué me da a mí?

SEMPRONIO.- ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO.- ¿Yo? Melibico soy, e a Melibea adoro en Melibea creo, e a Melibea amo».

No es esto lo peor, sino que más adelante en este mismo acto, cuando se queda solo, dirige una oración al cielo, que es la siguiente:

«¡O todo poderoso, perdurable Dios! ¡Tú que guías los perdidos, y a los reyes orientales por el estrella precedente a Bethlén trajiste, y en su patria los redujiste! Humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, de manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, e yo indigno merezca venir en el deseado fin».

Melibea es joven, apasionada, inexperta. El instinto del pudor la obliga a manifestar en los principios una altivez de que después se arrepiente, como se ve en el monólogo con que empieza el acto décimo.

MELIBEA.- «¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor (cuya vista me cautivó) me fue rogado, y contentarle y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrirle mi llaga, cuando no me sea agradecido? ¿Cuando ya desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta más ventaja tuviera mi prometimiento rogado, que mi ofrescimiento forzoso!».

Pero cuando llega a entregarse a la pasión amorosa, no reconoce freno alguno, si bien siente el remordimiento. Hay un rasgo maravilloso de costumbres en el acto XVI. Melibea escondida oye hablar a sus padres acerca de ponerla en estado; y deseando Pleberio consultar su voluntad, su mujer le responde:

«¿Quién ha de irse con tan gran novedad a nuestra hija Melibea, que no la espante? ¿Cómo? ¿Piensas que sabe ella qué cosa sean hombres? ¿Si se casan o qué es casar? ¿O que del ayuntamiento de marido y muger se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce, ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto o bajo de sangre, o feo o gentil de gesto le mandarás tomar, aquello será su placer, aquello habrá por bueno; que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija».

Melibea no puede sufrir estas alabanzas no merecidas, y manda a su criada Lucrecia que entre donde están sus padres para interrumpir una conversación tan desagradable para ella.

MELIBEA.- «Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo y estórbales su habla, interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, sino quieres que vaya yo dando voces como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia».

En el razonamiento que hace a su padre, cuando después de muerto Calisto, se arroja de lo alto de su casa al patio, hay algunos rasgos admirables, otros que no son tan buenos;

señaladamente las malditas citas de Clitemnestra, de Medea, de Filipo de Macedonia, del rey Herodes, y otras cosas que no vienen a cuento.

«Oye, padre viejo, mis últimas palabras: y si como yo espero las rescibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace: bien oíste este clamor de campana, este alharido de gentes, este ahullido de canes, este estrépito de armas; de todo esto soy yo causa. Yo cubrí de luto y gergas en este día casi la mayor parte de la ciudadana caballería; yo dejé muchos sirvientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones a pobres y envergonzantes... Yo fui causa que la tierra goce sin tiempo el mas noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era de nuestra edad criada... Cortaron las hadas sus hilos; cortáronle sin confesión su vida; cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía: ¡Pues qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviese yo penada!».

Esta especie de retruécano anuncia ya desde una época tan lejana los vicios que había de contraer la literatura española en el siglo XVII.

«¡Oh mi amor, y señor Calisto, espérame, ya voy: detente, si me esperas: no me incuses la tardanza que hago, dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le debo mucho más. ¡Oh padre mío, muy amado! Ruégote, si amor en esta pasada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras dos sepulturas: juntas nos hagan las obsequias. Salúdame a mi cara y amada madre: sepa de ti largamente la triste razón porque muero. ¡Gran placer llevo de no verla presente!... Recibe allá tu amada hija. Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella: a él ofrecen mi ánima: pon tú en cobro este cuerpo que allá baja».

El acto último, que es el XXI, contiene las quejas de Pleberio por la muerte de su hija. Hay en él algunas cosas dignas de leerse, aunque pocas, porque domina demasiado la erudición. A vueltas de ella, sin embargo, se encuentran sentimientos sumamente dulces, como estos.

«Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían: sola tu muerte es la que a mí me hace seguro de sospecha. ¿Qué haré cuando entre en tu cámara y retraimiento, y la halle sola? ¿Qué haré, de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me haces?... Sopuerta mi hija, ¿quién acompañará mi desacompañada morada? ¿E quién terná en regalos mis años que caducan?».

Sigue una invectiva contra el amor, haciendo Pleberio una especie de reseña de los males que ha causado a Celestina, a los criados, a Calisto y Melíbea. Luego se queja de su hija porque le dejó solo, y concluye con unas palabras de la Salve.

«¿Por qué no tuviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo in hac lacrimarum valle?». Que lo dice en latín para mayor elegancia.

Así acaba la tragicomedia.

Hay en ella pocos versos. Lucrecia, criada de Melibea, canta los siguientes mientras ella y su ama esperan a Calisto en el jardín:

«¡Oh quién fuese la hortelana

de aquestas viciosas flores,

por prender cada mañana

al partir a tus amores!

Vístanse nuevas colores

los lirios y el azucena;

derramen frescos olores,

cuando entre por estrena».

Estrena, en hora buena, aguinaldo. Estas dos significaciones tiene esta palabra antigua, tomada de la francesa étrenne.

«Alegre es la fuente clara

a quien con gran sed la vea;

mas muy más dulce es la cara

de Calisto a Melibea.

Pues aunque más noche sea,

con su vista gozará.

¡Oh cuando saltar le vea,

qué de abrazos le dará!

Saltos de gozo infinitos

da el lobo viendo el ganado;

con las tetas los cabritos;

Melibea con su amado.

Nunca fue más deseado

amador de la su amiga;

ni huerto más visitado,

ni noche tan sin fatiga».

Después cantan las dos:

«Dulces árboles sombrosos,

humillaos cuando veáis

aquellos ojos graciosos

del que tanto deseáis.

Estrellas que relumbráis,

norte y lucero del día,

¿por qué no le despertáis,

si aún duerme mi alegría?».

Luego Melibea sola.

«Papagayos, ruisiñores,

que cantan alborada,

llevad nueva a mis amores,

como espero aquí asentada.

La media noche es pasada,

y no viene;

sabed si hay otra amada

que lo tiene».

Estos versos están llenos de pasión y de gracia, y son también muy propios de la situación.

El pensamiento de la media noche es pasada, etc., parece imitación de una oda de Safo. El Sr. Conde la ha traducido de este modo:

«La plateada luna

acaba su carrera,

y las vagas pléyadas

a trasponerse empiezan.

Es ya la media noche:

¡Ay que las horas vuelan!

¡Ay que yo velo sola,

y el pérfido no llega!».

Hemos manifestado las principales bellezas de estilo y de dicción que hay en la Celestina, aunque absteniéndonos de leer muchos de los pasajes que tienen más mérito en cuanto a elocución y sales de lenguaje, por ser bastante obscenos.

He hecho un análisis de la fábula de la Celestina, porque el a mi entender la mayor parte de las composiciones dramáticas de Naharro, Lope de Rueda y otros escritores del siglo siguiente al XV imitaron su manera, de modo que puede mirarse como el modelo de la primer comedia española. En la lección siguiente proseguiremos hablando de Lope de Rueda, que dio otro paso en la carrera dramática; pero esta lección no será tan pronto por lo caluroso de la estación; y aunque yo estoy muy agradecido a la bondad de los señores que me honran con su asistencia, me parece que debemos por ahora dar punto a estos actos para continuarlos en refrescando el tiempo, y teniendo mejor local.

Entonces se ampliará la matrícula, a fin de que pueda extenderse a mayor número de alumnos, y se anunciará por los periódicos cuando se vuelvan a continuar las lecciones.

## Comedias de Lope de Rueda

Habiéndome propuesto explicar en este curso de literatura española el origen, progresos, decadencia, restauración y vicisitudes del teatro español, continuaré ahora las lecciones que acerca de esta materia di antes de las vacaciones de verano. Pero habiendo trascurrido algunos meses desde aquella época hasta el día, me parece que será conveniente repetir en sumario lo que entonces expliqué, para que los señores que me honran con su atención, puedan ligarlas con las lecciones que van a seguirse.

En la lección preliminar, después de haber dado cuenta de las materias de literatura española tratadas por mí en el antiguo curso de esta cátedra del Ateneo en el año escolástico de 1822 a 1825, manifesté que de todos los géneros de poesía, ninguno se había omitido en las explicaciones de aquel curso sino el dramático, que sería el objeto del presente. Fijé en cuanto me fue posible el valor de los epítetos clásico y romántico, aplicados a la literatura, mostré que no podían representar caracteres verdaderos, sino mirando la literatura clásica como imagen del estado social, político y religioso de los antiguos griegos y romanos, y la romántica como la expresión de las necesidades intelectuales y morales de los pueblos de la edad media: concluí que en ningún caso podía mirarse como género admisible el que hoy se califica vulgarmente de romántico, y que desprecia no sólo las reglas de convención, sino los más esenciales dogmas del buen gusto, de la decencia y de la moral.

La primera lección se destinó a explicar las reglas generales de la poesía dramática, y las diversas especies de este género que se han admitido en nuestro teatro. Dimos por reglas esenciales, y que nunca pueden ser violadas impunemente, la decencia, el interés y la verosimilitud moral, esto es, la que nace de la correspondencia entre los caracteres y las acciones, ideas y sentimientos de los personajes. Dimos también su lugar a la verosimilitud material, y mostramos hasta qué límites llegan las reglas de convención que a ella se refieren.

En la segunda lección empezamos a hacer el estudio de nuestro antiguo teatro: hablamos de las antiquísimas farsas o entremeses, y de los misterios o dramas sagrados que se representaban en los templos, de donde quedó la costumbre de los autos y comedias de santos. Analizamos la danza general, composición del siglo XIV y la más antigua que poseemos en el género dramático: citamos la comedia alegórica, compuesta en el siglo XV por el marqués de Villena, y que se representó en Zaragoza en las fiestas de la coronación del rey don Fernando el Honesto. Este drama, de que no se ha podido adquirir copia, fue sin duda el tipo de los autos alegóricos. Citamos también el diálogo de Rodrigo Cota entre un viejo y el amor; y en fin, analizamos las églogas de Juan de la Encina, tipo de las comedias pastoriles. Este autor introdujo la musa dramática en las casas de los grandes.

En la tercera lección dimos noticia de algunos imitadores que siguieron a Juan de la Encina a principios del siglo XVI, como también de los esfuerzos de Francisco de Villalobos y otros para introducir en nuestra escena el gusto de los griegos y romanos, al mismo tiempo que Bartolomé de Torres Naharro componía dramas de regular extensión, y de una fábula seguida, ya pertenecientes al género novelesco o de intriga, ya al satírico o de costumbres. Analizamos su Himenea, perteneciente al primer género, y dimos cuenta de sus demás composiciones en la cuarta lección.

Últimamente hablamos de las novelas puestas en acción; género enteramente nuestro, y cuyo primer modelo fue la Celestina o la tragicomedia de Calisto y Melibea, que aunque no escrita para representarse, contiene grandes bellezas de diálogo y de caracteres que notamos aunque brevemente.

Llegamos, pues, en las lecciones ya mencionadas hasta el segundo tercio del siglo XVI, en el cual floreció el famoso Lope de Rueda, que hizo innovaciones importantes en nuestra poesía dramática. Sirvieron de texto para las explicaciones la excelente obra de los orígenes del teatro español, de don Leandro Fernández de Moratín.

Lope de Rueda, natural de Sevilla, y cuya profesión era la de batidor de oro, cediendo a su inclinación al teatro, abandonó su taller, se hizo actor y autor, como el célebre Roscio de los latinos, formó una compañía y representó en las principales ciudades de España con sumo aplauso sus propias composiciones hasta el año de 1560. Miguel de Cervantes y Antonio Pérez hacen mención honorífica de su mérito: señaladamente Cervantes aplaude en gran manera su habilidad para representar el papel de un fanfarrón cobarde; papel que se halla repetido en sus obras, y en cuya representación parece que se complacía mucho, por la seguridad de hacerlo bien, el Roscio español.

Escribió varias comedias, todas en el género novelesco de Naharro en cuanto a la fábula principal; pero en las escenas episódicas entre criados y gente de clase inferior, copió muy al vivo sus vicios: de modo que se conoce en él el deseo de reunir los dos géneros, el novelesco y el de costumbres que cultivó Naharro. Compuso también escenas cortas, generalmente cómicas, aunque sin acción, y mas notables por la vivacidad y sales del diálogo que por la combinación dramática. A estas composiciones ligeras llamó pasos, y son muy semejantes a nuestros entremeses.

La innovación más considerable que hizo Lope de Rueda en sus composiciones, fue la de escribirlas en prosa, imitando al autor de la Celestina; y no porque no supiese escribir en verso, pues algunos muy buenos para su siglo se encuentran en lo poco que se conserva de sus Coloquios, especie de églogas que escribió a imitación de las de Juan de la Encina, sino porque sobresalió entre todos los escritores de su tiempo en la gallardía de su prosa, que ya se acerca mucho a la de Cervantes. Su lenguaje es como la aurora de la inmortal obra del Quijote.

En cuanto a la invención, el principal mérito de Lope de Rueda consiste en las gracias cómicas del diálogo y en la descripción de los caracteres. Sus fábulas son generalmente complicadas; y los pasajes graciosos, que son los de más mérito, están desligados y sin conexión con la acción principal, de modo que podrían representarse aparte como los Pasos o entremeses.

Las dos comedias de este autor, que insertó el señor Moratín en la parte II de sus Orígenes, son la Eufemia y los Engaños. Haremos un breve extracto de sus fábulas para justificar el título de novelesco que hemos dado al género de Lope de Rueda en cuanto a la invención.

La Eufemia está dividida en ocho escenas, y su acción es la siguiente: Leonardo, hermano de Eufemia, se despidió de ella para adelantar su fortuna, y llega a Valencia, donde entra a servir al príncipe Valiano. Como en las conversaciones que tuvo con él, hablando de su familia elogia la belleza y honestidad de su hermana, el príncipe enamorado por este informe, trata de venir a Valencia para casarse con ella: pero Paulo, antiguo escudero de su casa, envidioso del favor que gozaba Leonardo, desconceptúa a Eufemia con el príncipe, diciéndole que había gozado sus favores, y mostrándole en prueba de ello algunos cabellos de un lunar que Eufemia tenía en el hombro, y que Paulo había adquirido de una criada de Eufemia, que sobornó.

Valiano, indignado contra Leonardo, le condena a muerte. Eufemia, sabidora del peligro de su hermano y de la causa de él, se presenta a Valiano, confunde al impostor, que fue condenado a muerte, liberta a su hermano, y se casa con el príncipe.

Ésta es la fábula, interrumpida constantemente por las gracias de Melchor, criado de Leonardo, necio y malicioso, por las de Vallejo, lacayo del príncipe, fanfarrón cobarde, por las de una gitana que dice la buena ventura a Eufemia, y por los amoríos de Polo, otro lacayo del príncipe, con una negra, a la cual engaña con el objeto de llevársela y venderla.

El señor Moratín ha distribuido en cinco actos las ocho escenas de Lope de Rueda; lo que en mi entender, y dígoelo con permiso de tan ilustre varón, no debiera haberse hecho. Siempre es conveniente saber la distribución que los creadores de nuestro Parnaso dramático dieron a sus composiciones. Lope de Rueda daba más extensión a la palabra escena que la que se da hoy, y entendía por ella la parte del drama en que no se variaba de lugar. Hoy la salida de un interlocutor o la entrada de otro constituye una nueva escena.

En el primer acto se presentan Leonardo y su criado Melchor. En él se introduce el elogio fúnebre de sus padres en el diálogo.

Ya hemos dicho que Melchor era necio y malicioso. Melchor se queja de que el ama de Eufemia le había dicho que su madre no era mejor que ella.

MELCHOR.- «Que dice ella que es mejor que mi madre, con no haber hombre ni muger en todo mi pueblo que en abriendo la boca no diga más bien de ella que las abejas del oso.

LEONARDO.- Aqueso, de bien quista debe ser.

MELCHOR.- ¿Pues de qué? En verdad, señor, que no se ha hablado tras de ella tan sola una macula.

LEONARDO.- Mácula querrás decir.

MELCHOR.- Muger que todo el mundo la alaba. ¿No es harto señor?

LEONARDO.- Pues no sé qué se dice por ahí de sus tramas.

MELCHOR.- No hay qué decir. ¿Qué pueden decir? Que era un poco ladrona, como Dios y todo el mundo lo sabe, y algo deshonesto de su cuerpo; lo demás no fuera ella... ¿Cómo llaman a estas de cuero que hinchon de vino, señor?

LEONARDO.- Bota.

MELCHOR.- ¿No le sabe vuesa merced otro nombre?

LEONARDO.- Borracha.

MELCHOR.- Aqueso tenía también, que en esotro así podían fiar de ella oro sin cuento, como a una gata parida una vara de longaniza, o de mí una olla de puches, que todo lo ponía en cobro.

LEONARDO.- Eso es en cuanto a la madre. ¿Y tu padre era oficial?

MELCHOR.- Señor, miembro diz que era de justicia en Constantina de la Sierra.

LEONARDO.- ¿Qué fue?

MELCHOR.- Miente vuesa merced los cargos de un pueblo.

LEONARDO.- Corregidor.

MELCHOR.- Más bajo.

LEONARDO.- Alguacil.

MELCHOR.- No era para alguacil, que era tuerto.

LEONARDO.- Porquerón.

MELCHOR.- No valía nada para correr, que le habían cortado un pie por justicia.

LEONARDO.- Escribano.

MELCHOR.- En todo nuestro linage no hubo hombre que supiese leer.

LEONARDO.- ¿Pues qué oficio era el suyo?

MELCHOR.- ¿Cómo los llaman a aquesos que de un hombre hacen cuatro?

LEONARDO.- Bochines.

MELCHOR.- Así, así, bochín, bochín, y perrero mayor de Constantina de la Sierra.

LEONARDO.- Por cierto que sois hijo de honrado padre».

Este elogio parece ser el tipo del que hizo a Sancho Panza el labrador de Miguel-Turra de la hermosura de su hija.

Leonardo se despide de su hermana, y mientras va a oír misa para emprender su viaje, riñe Melchor con Jimena de Peñalosa, ama de Eufemia. El diálogo es éste:

JIMENA.- «Ay si he podido dormir una hora en toda esta noche.

EUFEMIA.- ¿Y de qué, ama?

JIMENA.- Mosquitos, que en mi conciencia unas herroñadas pegan que mal año para abejón.

MELCHOR.- Debe dormir la señora abierta la boca.

JIMENA.- Si duermo o no, ¿qué le va al gesto de renacuajo?

MELCHOR.- ¿Cómo quiere la señora que no se peguen a ella los mosquitos, si de ocho días que tiene la semana se echa los nueve hecha cuba?

JIMENA.- ¡Ay señora! ¿Paréscele a vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? ¡Ay! Plegue a Dios que en agraz te vayas.

MELCHOR.- ¡En agraz! A lo menos no la podrán comprender a la señora esas maldiciones aunque me perdone.

JIMENA.- ¿Por qué, molde de bodoques?

MELCHOR.- ¿Cómo se puede la señora chapa de palmito ir en agraz, si a la contina está hecha una uva?

JIMENA.- Aosadas, don Mostrenco, sino me la pagáredes».

La respuesta de Melchor a la maldición de en agraz te vayas, nos recuerda involuntariamente la respuesta de Sancho a la dueña doña Rodríguez. Cuando llegó don Quijote al castillo del duque, cuenta Cervantes que remordiéndole a Sancho la conciencia el que dejaba al jumento solo, se llegó a una reverenda dueña, que con otras a recibir a la duquesa había salido, y con voz baja le dijo: señora González, o como es su gracia de vuesa merced... Doña Rodríguez de Grijalva me llamo (respondió la dueña): ¿qué es lo que mandáis, hermano? A lo que respondió Sancho: querría que vuesa merced me la hiciese de salir a la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio mío: vuesa merced sea servida de mandarle poner, o ponerle en la caballeriza, porque el pobrecito es un poco medroso, no se hallará a estar solo en ninguna de las maneras. Si tan discreto es el amo como el mozo (respondió la dueña), medradas estamos. Andad, hermano, mucho en hora mala para vos y para quien acá os trajo, y tened cuenta con vuestro jumento, que las dueñas de esta casa no estamos acostumbradas a semejantes haciendas. Pues en verdad (respondió Sancho) que he

oído decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote, cuando de Bretaña vino, que damas curaban de él y dueñas del su rocino, y que en el particular de mi amo, que no le trocara yo con el rocín del señor Lanzarote. Hermano, si sois juglar (replicó la dueña), guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen, que de aquí no podéis llevar sino una higa. Aun bien (respondió Sancho), que será bien madura; pues no perderá vuesa merced la que no la de sus años por punto menos.

Esta respuesta es enteramente hermana de la otra de que no podía caerle la maldición encima porque siempre estaba hecha una uva, y no podía irse en agraz.

Es imposible desconocer que estas dos respuestas a las injurias están vaciadas en una misma turquesa.

El acto segundo es en Valencia, y casi todo él episódico, excepto el final en que Leonardo llega a aquella ciudad y es admitido en casa del príncipe. Leeremos todo entero el desafío entre Vallejo el fanfarrón, y Grimaldo, el paje del capiscol de la catedral de Valencia. Esta escena es ya clásica en nuestra literatura por el elogio que hace Cervantes de Lope de Rueda, cuando representaba un rufián cobarde.

## Escena I

POLO.- A buen tiempo vengo, que ninguno de los que quedaron en venir han allegado: pero, ¿qué aprovecha, si yo por cumplir con la honra de este desesperado de Vallejo he madrugado antes de la flora que limitamos? ¡Cata que es cosa hazañosa la deste hombre que ningún día hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa, o parte de ellos, en revuelta! Mira ahora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el page del capiscol, siendo uno de los honrados mozos que hay en el pueblo. Hora yo tengo do ver cuánto tira su barra y a cuánto alcanza su ánimo, pues presume de tan valiente.

VALLEJO.- ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo puede pasar una cosa como esta, y más estando a la puerta de la Seo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer nació se me quiera venir a las barbas, y que me digan a mí los lacayos de mi amo que calle por ser el capiscol su señor amigo de quien a mí me da de comer? Así podría yo andar desnudo e ir de aquí a Jerusalén los pies descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dejase de castigar. Acá está mi compañero. ¡Ah! Mi señor Polo, ¿acaso ha venido alguno de aquellos hombrecillos?

POLO.- No he visto ninguno.

VALLEJO.- Bien está, señor Polo: la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente, dobléis vuestra capa y os asentéis encima, y tengáis cuenta en los términos

que llevo en mis pendencias, y si viéredes algunos muertos a mis pies (que no podrá ser menos placiendo a la Magestad divina), el ojo a la justicia en tanto que yo me doy escape.

POLO.- ¿Cómo? ¿Qué tanto pecó aquel pobre mozo, que os habéis querido poner en necesidad a vos y a vuestros amigos?

VALLEJO.- ¿Más quiere vuesa merced, señor Polo? Si no que llevando el rapaz la falda al capiscol su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea. ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta, que no tuviera ya docena y media de hombres puestos a hacer carne momia?

POLO.- ¿Por tan poca ocasión? ¡Válame Dios!

VALLEJO.- ¿Poca ocasión os parece reírse después en la cara como quien hace escarnio?

POLO.- Pues de verdad que es Grimaldicos honrado mozo, y que me maravillo hacer tal cosa pero él vendrá y dará su descargo, y vos, señor, le perdonaréis.

VALLEJO.- ¿Tal decís, señor Polo? Más me pesa que sois mi amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aquese negocio yo agora perdonase, decime vos, ¿cuál queréis que ejecute?

POLO.- Hablad paso, que veisle aquí do viene.

Escena II

POLO.-VALLEJO.-GRIMALDO.

Grimaldo habla como un muchacho alentado y que sabe que su rival es un fanfarrón.

GRIMALDO.- Ea, gentiles hombres, tiempo es agora que se eche este negocio a una banda.

POLO.- Aquí estaba rogando al señor Vallejo que no pasase adelante este negocio; y halo tomado tan a pechos, que no basta razón con él.

GRIMALDO.- Hágase vuesa merced a una parte, y veamos para cuánto es esa gallinilla.

POLO.- Hora, señores, óiganme una razón, y es que yo me quiero poner de por medio; veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por agora.

VALLEJO.- Así me podrían poner delante todas las piezas de artillería que están por defensa en todas las fronteras de Asia, África y Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora a resucitar las lombardas de hierro volado con que aquel cristianísimo rey don Fernando ganó a Baza, y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito.

POLO.- Por Dios, señor, que me habéis asombrado, y que estaba aguardando sino cuando habríades de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demás que van de levante a poniente.

VALLEJO.- ¿Qué no las he mezclado? Pues yo las doy por embarulladas, vengan.

GRIMALDO.- Señor Polo, ¿para qué tanto almacén? Hágase a una banda y déjeme con ese ladrón.

VALLEJO.- ¿Quién es ladrón, babosillo?

GRIMALDO.- Tú lo eres. ¿Hablo yo con otro alguno?

VALLEJO.- ¿Tal se ha de sufrir? ¿Que se ponga este desbarbadillo conmigo a tú por tú?

GRIMALDO.- Yo, liebre, no he menester barbas para una gallina como tú: antes con las tuyas delante del señor Polo pienso limpiar las suelas de estos mis estivales.

VALLEJO.- ¡Las suelas, señor Polo! ¿Qué podía decir aquel más valerosísimo español Diego García de Paredes?

GRIMALDO.- ¿Conocístele tú, palabrero?

VALLEJO.- ¿Yo, rapagón? El campo de once a once que se hizo en el Piamonte, ¿quién le acabó sino él y yo?

POLO.- ¿Vuesa merced? ¿Y es cierto eso del campo?

VALLEJO.- ¡Buena es esa pregunta! Y aun unos pocos de hombres que allí sobraron por estar cansado, ¿quién les acabó las vidas sino aqueste brazo que veis?

POLO.- Pardiez que me parece aquello una cosa señaladísima.

GRIMALDO.- Que miente, señor Polo. Un hombre como Diego García de Paredes, ¿se había de acompañar con un ladrón como tú?

VALLEJO.- ¿Ladrón era yo entonces, palominillo?

GRIMALDO.- Si entonces no, agora lo eres.

VALLEJO.- ¿Cómo lo sabes tú, ansarino nuevo?

GRIMALDO.- ¿Cómo? ¿Qué fue aquello que te pasó en Benavente, que está la tierra más llena dello que de simiente mala?

VALLEJO.- Ya, ya sé qué es eso: a vuesa merced que sabe de negocios de honra, señor Polo, quiero contárselo, que a semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho. Yo, señor, fui a Benavente a un caso de poca estofa, que no era más sitio matar cinco lacayos del conde: porque quiero que lo sepa. Fue porque habían revelado una mugercilla que estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo.

POLO.- Toda aquella tierra se muy bien.

VALLEJO.- Después que ellos fueron enterrados y yo por mi retraimiento me viesse en alguna necesidad, acodicieme de un manto de un clérigo y unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solía comer, y cogiome la justicia, y en justo y en creyente, etc. Y esto es lo que aqueste rapaz está diciendo. Pero agora, ¿fáltame de comer en casa de mi amo para que me use yo de aquesos tratos?

GRIMALDO.- Suso, que estoy de priesa.

VALLEJO.- Señor Polo, aflójeme vuesa merced un poco aquestas ligagambas.

POLO.- Aguarde un poco, señor Grimaldo.

VALLEJO.- Agora apriéteme aquesta estringa del lado de la espada.

POLO.- ¿Está agora bien?

VALLEJO.- Agora métame una nómina que hallará al lado del corazón.

POLO.- No hallo ninguna.

VALLEJO.- ¿Qué? ¿No traigo una nómina?

POLO.- No por cierto.

VALLEJO.- Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la cabecera de la almohada, y no puedo reñir sin ella. Espérame aquí, ratoncillo.

GRIMALDO.- Vuelve acá, cobarde.

VALLEJO.- Hora, pues sois porfiado, sabed que os dejara un poco más con vida si por ella fuera. Déjeme, señor Polo, hacer a ese hombrecillo las preguntas que soy obligado en descargo de mi conciencia.

POLO.- ¿Qué habéis de preguntar? Decí.

VALLEJO.- ¿Qué tanto ha, golondrinillo, que no te has confesado?

GRIMALDO.- ¿Qué parte eres tú para pedirme eso, cortabolsas?

VALLEJO.- Señor Polo, vea vuesa merced si quiere aquesse pobrete mozo que le digan algo a su padre, o qué misas manda que le digan por su alma.

POLO.- Yo, hermano Vallejo, bien conozco a su padre y madre cuando algo sucediere, y sé su posada.

VALLEJO.- ¿Y cómo se llama su padre?

POLO.- ¿Qué os va en saber su nombre?

VALLEJO.- Para saber después quién me querrá pedir su muerte.

POLO.- Ea, acaba ya, que es vergüenza: ¿no sabéis que se llama Luis de Grimaldo?

VALLEJO.- ¿Luis de Grimaldo?

POLO.- Sí, Luis de Grimaldo.

VALLEJO.- ¿Qué me cuenta vuesa merced?

POLO.- No más que aquesto.

VALLEJO.- Pues, señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado derecho apretá cuanto pudiéredes, que después que sea ejecutada en mí esta sentencia, os diré por qué.

POLO.- Yo señor, líbreme Dios que tal haga, ni quite la vida a quien nunca me ha ofendido.

VALLEJO.- Pues, señor, si vos por serme amigo rehusáis, vayan a llamar a un cierto hombre de Piedrahita, a quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su generación, y aquesse como capital enemigo mío, vengará en mi propio su saña.

POLO.- ¿A qué efecto?

VALLEJO.- ¿A qué efecto me preguntáis? ¿No decís que es ese hijo de Luis de Grimaldo, alguacil mayor de Lorca?

POLO.- Y no de otro.

VALLEJO.- ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca, sino el padre de aquesse caballero? Señor Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo

abrid aqueste pecho, y sacadme el corazón y abridle por medio, hallaréis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo.

GRIMALDO.- ¿Cómo? Que no entiendo eso.

VALLEJO.- No quisiera haberos muerto por los santos de Dios, por toda la soldada que me da mi amo. Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio deste gentil hombre en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho.

GRIMALDO.- Dejemos aquesto, que yo quedo, hermano Vallejo, para todo lo que os cumpliere.

VALLEJO.- Sus, vamos, que por el nuevo conocimiento nos entraremos por casa de Malara el tabernero, que aquí traigo cuatro reales: no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi más que señor Grimaldo.

GRIMALDO.- Muchas gracias, hermano: vuestros reales guardadlos para lo que os convenga, que el capiscol mi señor querrá dar la vuelta a casa, y yo estoy siempre para vuestra honra.

VALLEJO.- Señor, como criado menor me puede mandar. Vaya con Dios. ¿Ha visto vuesa merced, señor Polo, el rapaz como es entonado?

POLO.- A fe que parece mozo de honra. Pero vamos, que es tarde. ¿Quién quedó en guarda de la mula?

VALLEJO.- El lacayuelo quedó. ¡Ah Grimaldo, Grimaldo, cómo te has escapado de la muerte por dárteme a conocer! Pero guarte no vuelvas a dar el menor tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no serán parte para que a mis manos ese pobre espritollo, que aún está con la leche en los labios, no me le rindas.

Ésta es la vez primera y acaso la única que en castellano se usa el diminutivo espritollo, y nótese que no está formado de la palabra espíritu, sino de la de esprito, común entonces. Nadie puede dudar que esta escena está perfectamente conducida: primero se ven las baladronadas de Vallejo, después los artificios que va buscando para dilatar la pelea viendo la conducta y aliento de su rival, y últimamente el medio conque acaba el desafío y se liberta de lidiar es admirable. Todo esto supone mucho talento de invención en cuanto a descripciones de caracteres y muchos recursos dramáticos. En cuanto al lenguaje hay muy poca diferencia como ya he dicho de él, al de Cervantes... Estos diálogos se parecen en gran manera a los del Quijote.

En el acto tercero, se pasean el príncipe y Leonardo de noche acompañados del baladrón Vallejo, que muestra su cobardía en las frecuentes alarmas que da a su amo, y añade a su carácter otro quilate más, contando las mozas que se han apasionado de él, y las muertes que había hecho por su respeto. En esta conversación nocturna manifiesta el príncipe Valiano estar prendado de Eufemia por los informes de Leonardo. La última parte de este acto, que es una nueva escena en Lope de Rueda, pasa en el pueblo y casa de Eufemia:

Ana, una gitana, le dice la buenaventura, prediciéndole lo que le había de suceder, no sin frecuentes sarcasmos a Cristina, criada de Eufemia.

CRISTINA.- No se entristezca, señora, que todo es burla y mentiras cuanto estas echan por la boca.

ANA.- ¿Y la sportilla de los afeites que tienes escondida en el almariete de las alcominias es burla?

CRISTINA.- ¡Ay señora! Que habla por la boca del que arriedro vaya... Decí más, hermana.

ANA.- ¿Dasme licencia que lo diga?

CRISTINA.- Digo que sí, acabemos.

ANA.- El par de tórtolas que hiciste creer a la señora que las habían comido los gatos, ¿dónde se comieron?

CRISTINA.- Mire de lo que se acuerda: aqueso fue antes que mi señor Leonardo se partiese desta tierra.

ANA.- Así es la verdad, pero tú y el mozo de caballos os las comistes en el descanso de la escalera. ¡Ah! Bien sabéis que digo en todo la verdad.

CRISTINA.- Malograda me coma la tierra si con los ojos lo viera, dijera mayor verdad.

La incrédula Cristina la pregunta si será casada, y la gitana la dice:

CRISTINA.- ¿Y de mí no me dices nada si seré casada o soltera?

ANA.- Muger serás de nueve maridos y todos vivos. ¿Qué mas quieres saber?

El acto cuarto, pasa también una parte en Valencia, y otra en el lugar de Leonardo. En Valencia introduce Paulo su traición y da al príncipe siniestros informes de Eufemia, alabándose de haberla gozado. Valiano condena a muerte a Leonardo. En su pueblo recibe Eufemia una carta suya, en que la acusa de muerte y deshonor, persuadido por los cabellos del lunar que mostró Paulo. Cristina confiesa a su ama que ella fue quien dio los cabellos al impostor, no creyendo hacer mal. Eufemia resuelve partir a Valencia para salvar a su hermano y vindicar su honra.

El acto quinto, es todo en Valencia. Empieza por un monólogo de Paulo, que teme por su traición, mucho más habiendo tenido por testigo de ella a Vallejo que le acompañó en su viaje al pueblo de Leonardo; prosigue una escena enteramente episódica entre Polo y la negra; y concluye con la más interesante del drama, en que Eufemia pide a Valiano justicia contra el impostor. La leeremos toda entera para que se vea cuán bien conducida está, y que el estilo de Lope de Rueda no tiene menos mérito en los asuntos serios que en los cómicos.

Al salir el príncipe del palacio se le presenta Eufemia y su criada.

VALIANO.- ¿Qué gente es aquesta?

PAULO.- Estrangeras parecen.

VALLEJO.- Voto a tal, que la delantera parésceme moza de chapa: desde aquí la acoto para que coma en el plato que come el hijo de mi padre.

EUFEMIA.- Señor ilustre, estrangera soy, en tu tierra me hallo, justicia te pido.

VALIANO.- De eso huelgo yo infinitísimo, que esté en mi mano haceros algún favor, que aunque no fuese más que por ser estrangera, vuestro arte y buen aseo provoca a cualquiera a haceros todo servicio: así que demandad lo que quisiéredes, que cuanto a la justicia que pedís nada se os negará.

EUFEMIA.- Justicia, señor, que malamente soy ofendida.

VALIANO.- Ofendida y en mi tierra, cosa es que no soportaré.

VALLEJO.- Suso, señor, armémonos todos los de casa, y dame a mí la mano; verás cuán presto revuelvo los rincones de esta ciudad y la hago sin querella.

VALIANO.- Calla, Vallejo. Decidme, señora, ¿quién es el que ha sido parte para enojaros?

EUFEMIA.- Señor, ese traidor que cabe ti tienes.

PAULO.- ¿Yo? ¿Burláis de mí, señora, o queréis pasar tiempo con las gentes?

EUFEMIA.- No me burlo, traidor, que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrer noche me hurtaste una joya muy rica, debajo la cabecera de mi cama.

PAULO.- ¿Qué es lo que decís, señora? Por otro quizás me habréis tomado, que yo no os conozco ni sé quién sois. ¿Cómo me levantáis cosa que en toda mi vida tal pensé hacer?

EUFEMIA.- ¡Ah Don Traidor! ¿Qué, no te bastaba aprovecharte de mi persona como te has aprovechado, sino aun robarme mi hacienda?

VALIANO.- Paulo, responde: ¿es verdad lo que esta dueña dice?

PAULO.- Digo, señor, que es el mayor levantamiento del mundo: ni la conozco, ni la vi en mi vida.

EUFEMIA.- ¡Ay! Señor, que lo niega aqueese traidor por no pagarme mi joya.

PAULO.- No llames traidor a nadie, que si traición hay, vos la traéis, pues afrentáis a quien en su vida os ha visto.

EUFEMIA.- ¡Ay, traidor! ¿Qué, tú no has dormido conmigo?

PAULO.- Que digo que no os conozco, ni sé quién sois.

EUFEMIA.- ¡Ay, señor! Tómense juramento, que él dirá la verdad.

VALIANO.- Poné la mano en vuestra espada, Paulo.

PAULO.- Que juro, señor, por todo lo que se pueda jurar, que ni he dormido con ella, ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que habla.

EUFEMIA.- Pues, traidor, oigan tus oídos lo que tu infernal boca ha dicho, pues con tus mismas palabras te has condenado.

PAULO.- ¿De qué manera? ¿Qué es lo que decís? ¿Qué os debo?

EUFEMIA.- Di, desventurado, si tú no me conoces, ¿cómo me has levantado tan grande falsedad y testimonio?

PAULO.- ¿Yo testimonio? Loca está esta muger.

EUFEMIA.- ¿Yo loca? ¿Tú no has dicho que has dormido conmigo?

PAULO.- ¿Yo he dicho tal? Señor, si tal hay, por justo juicio sea yo condenado y muera mala muerte a manos del verdugo delante de vuestra presencia.

EUFEMIA.- Pues si tú, alevoso, no has dormido conmigo, ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que sin conocerme me has levantado?

PAULO.- Anda de ahí con tu testimonio o tus necesidades.

EUFEMIA.- Dime, hombre sin ley, ¿no has tú dicho que has dormido con la hermana de Leonardo?

PAULO.- Sí lo he dicho, y aun traído las señas de su persona.

EUFEMIA.- ¿Y esas señas cómo las hubiste? Si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas veces dices que has dormido conmigo?

VALIANO.- Aquí hay gran traición, según yo voy entendiendo.

CRISTINA.- Hombre sin ley, ¿tú no me rogaste que te diese las señas de mi señora? Aunque agora por venir disfrazada no me conozcas. ¿Y viendo tu fatiga tan grande, le corté

un pedazo de un cabello del lunar que en el hombro derecho tiene y te lo di, sin pensar que a nadie hacía ofensa?

VALIANO.- ¡Ah! Don Traidor, que no puedes negar la verdad, pues tú mismo por tu boca lo has confesado.

VALLEJO.- Afuera hay cantos, mosca de Arjona. También me quería el señor coger en el garlito.

VALIANO.- ¿De qué manera?

VALLEJO.- Rogome en el camino cuando fuimos con él, que testificase yo como él había dormido con la hermana de Leonardo, por lo cual me había prometido para unas calzas, y hubiérame pesado, si en lugar de calzas me dieran un jubón de cien ojetes.

Es imposible leer nada de Lope de Rueda sin acordarse de alguna cosa semejante de Cervantes. La sentencia que dio Sancho Panza acerca de la mujer pública que se querellaba del labrador que quería quitarla el dinero, es la contraria de la que en este caso da Valiano. Aquí se conoce la falsedad de la acusación por el desconocimiento que manifiesta Paulo de la mujer a quien había difamado, y allí se conoce la falsedad de la mujer que acusaba al labrador por las fuerzas con que resistió que la tomasen la bolsa que Sancho la había dado.

El medio de que se vale Eufemia para hacer pública la impostura de Paulo, era ingenioso y seguro, pues estaba cierta de que el malvado no la conocía por el recogimiento con que había vivido. Fuerza es confesar que el artificio no fue decoroso; pero está suficientemente justificado por el deseo de salvar a su hermano y el honor de su familia.

Nótese que en la fábula sólo hay una cosa inverosímil, que es enamorarse el príncipe de una doncella que ni aun pintada había visto, sólo por el informe de un caballero de su casa, y enamorarse hasta tal punto que determinase tomarla por esposa.

La acción de los Engaños es mucho más complicada. Está dividida en diez escenas que Moratín reduce a cinco actos. Virginio, ciudadano romano, tuvo un hijo y una hija gemelos. Al huir de Roma en el saco de 1527, perdió al hijo, y pasó a Módena con su hija llamada Lelia. Enamorose de ella un caballero de aquella ciudad, llamado Lauro: correspondido, pero inconstante, puso su afición en Clavela, hija de Gerardo. Virginio pasó a Roma a recuperar una parte de sus bienes, y dejó a su hija Lelia en un convento, la cual, incitada del amor que a Lauro tenía, se escapó de la clausura, y disfrazada de paje entró a servir a su mismo amante, resuelta a deshacer su amorío con Clavela. En esto llega a Módena Fabricio, el hijo perdido de Virginio y tan semejante a su hermana Lelia, que de su presencia resultan los disturbios que ésta deseaba entre Lauro y Clavela; porque Clavela, que nunca había tenido amor al caballero, y se había aficionado al fingido paje, encuentra en Fabricio el amante que la convenía y casa con él, al mismo tiempo que Lauro con Lelia descubierta por quien era.

Esta acción es la misma que la de la comedia intitulada La española de Florencia, atribuida a Calderón; pero que seguramente no es de él, pues no se halla en el índice de las

de este autor que publicó Villarroel; y si hemos de juzgar por su estilo y el giro de la fábula, debe en nuestro entender atribuirse a Lope de Vega o a Tirso de Molina.

La acción de los Engaños empieza en el mismo momento en que llega Virginio a Módena de vuelta de Roma, donde había ido a algunos negocios relativos a sus bienes. Llega a su casa y envía inmediatamente a llamar a su hija para que se volviese a ella desde el convento; pero ya había salido de la clausura y no se la encuentra en ella. Supone el autor que ya en esta época había sido admitida como paje de Lauro su amante, y que Clavela, que no quiso nunca a Lauro, se había aficionado a la juventud y beldad del paje, el cual había tenido la malicia de decirle que jamás correspondería a su amor mientras admitiese los obsequios de Lauro. Virginio busca a su hija acompañado de Gerardo, padre de Clavela, que quería casarse con ella. Lauro hace los mayores esfuerzos para ser correspondido de la misma Clavela, y nada puede conseguir. En esta situación de cosas llega de Roma Fabricio, el hijo de Virginio, acompañado de un sacerdote español llamado Quintana, a quien le habían encomendado la educación de aquel pobre niño que se hallaba sin padre. Fabricio llega a la posada, y la posadera le advierte que si va a salir por la ciudad solo, lleve muchísimo cuidado con la gente de Módena, que acostumbraba a burlarse de todos, señaladamente de los forasteros. Y en efecto, su primer encuentro es con Julieta, criada de Clavela, que creyendo es el paje a quien de orden de su ama iba a llevar a su casa, le insta a ello. En el camino se encuentra con Gerardo y Virginio, que le creen su hija porque ya sabían que estaba disfrazada de hombre, y logran llevarle a casa del mismo Gerardo, y allí se verifica su casamiento. Estas escenas de equivocaciones de un hermano con otro semejante son una imitación de los Menecmos de Plauto, que son dos hermanos gemelos muy parecidos, separados desde su niñez, y que casualmente vienen a una misma ciudad. Solamente los hechos son diversos y variadas todas las situaciones por Lope de Rueda, que no tomó de Plauto sino la idea general de que dos personas semejantes debían producir una infinidad de intrigas si una se presentaba en la misma ciudad o pueblo donde habita la otra.

Las demás comedias de Lope de Rueda tienen fábulas semejantes a esta. Hablaremos en la lección siguiente de una de ellas que puede mirarse como la primera comedia de magia que hubo en el teatro español. Hablaremos también de sus pasos o entremeses, y daremos cuenta de todo lo que nos queda de sus coloquios, concluyendo nuestros estudios acerca de este insigne autor y actor dramático.

## 6ª lección

Comedias de Lope de Rueda, Malara, Rodrigo Alonso, Avendaño y Luis de Miranda

En nuestra lección anterior demostramos que Lope de Rueda en sus comedias imitó el género novelesco de Naharro, bien que mezclando escenas episódicas de costumbres populares de los criados y gente ordinaria. Vimos también que su mayor mérito como autor y actor cómico consistió en la descripción y representación de estas costumbres; y por tanto que su drama, aunque grosero e imperfecto, fue el tipo que después perfeccionaron Lope de Vega, Moreto y Calderón, mezclado de escenas serias y de episodios cómicos.

Ahora debemos hablar de las comedias de magia, llamadas también de teatro o de tramoya, género admitido por todas las naciones, y cuyo primer modelo, que nosotros sepamos, fue la Armelina de Lope de Rueda. En las comedias de teatro, generalmente hablando, lo menos de que se cuida es de la acción, de los caracteres, del diálogo, de la verosimilitud; todo el conato se pone en las decoraciones, en su diferente trasmutación, en espectáculos vistosos que halaguen la vista, aunque el entendimiento y la imaginación se queden a oscuras. El gran Corneille pagó su tributo a este género en sus dos tragedias de Andrómeda y de El Vellochino de Oro. La primera es muy inferior bajo todos aspectos a la comedia de Andrómeda y Perseo de Calderón, que también escribió algunas de teatro; aunque en ninguna de ellas olvidó el objeto esencial de toda representación dramática, que es el interés de la acción y la constancia de los caracteres, como diremos con más extensión, cuando llegemos a la época de este insigne poeta.

En cuanto a la Armelina de Lope de Rueda, no hablaríamos de ella a no ser la primera pieza de este género que se representó en Europa, porque es infelicísima en cuanto a la acción y los recursos mágicos que creó el poeta. Basta sólo leer la lista de los interlocutores para conocer la pobreza de la imaginación del autor al inventar su fábula, pues entre ellos se encuentran el zapatero Diego de Córdoba, el moro granadino Muley Bucar, Medea y el Dios Neptuno. Parece imposible componer una fábula con estos personajes. Sin embargo, Lope de Rueda la formó del modo siguiente:

Pascual Crespo, herrero de profesión en España, tuvo un hijo natural, cuya madre siguió a un capitán, llevándose a su niño hasta Hungría, donde efectivamente peleaba una división española contra los turcos en tiempo de Lope de Rueda. El niño se llamaba Justo, y muerta su madre y el capitán, que le dejó toda su hacienda, fue educado por un caballero húngaro, llamado Viana, cuya hija Florentina recibía muy mal trato de su madrastra. Un pariente suyo indignado de esto la robó, y hallándose embarcado con ella a vista de Cerdeña, su buque fue apresado por unos corsarios berberiscos, que vendieron la niña en Cartagena a un hermano del herrador Crespo, en cuya casa tuvo el nombre de Armelina.

Crespo y su mujer, cuando llegó Armelina a edad núbil, trataron de casarla con el zapatero Diego de Córdoba, amigo de la casa, pero Armelina se negaba a ello. Viana, que corría la Europa con su alumno Justo en busca de su hija, llega a Cartagena, consulta con el moro Muley Bucar, grande hechicero, sobre los medios de hallar su perdida prenda. El moro hace un conjuro espantoso, invoca a Medea y la obliga a salir de los infiernos para decirle que la niña que buscan está en Cartagena. Entre tanto Justo ha visto a Armelina, y enamorado de ella, ronda su casa. Armelina, obligada por sus amos a que se case con el zapatero, se sale desesperada a la orilla del mar, se sube a lo alto de un peñasco, y al arrojarla a las olas, sale de entre ellas el Dios Neptuno, y lo estorba. Llévala a su casa, descubre el nacimiento de Armelina y de Justo, los cuales celebran sus bodas, siendo su padrino el mismo señor del húmedo tridente. Tal es la acción de la Armelina, digna antecesora de los Vayalardes y del Mágico de Astracán.

Réstannos que examinar los pasos y coloquios de Lope de Rueda: éstos fueron imitaciones de Juan de la Encina. En los primeros no imitó a nadie, y dio libre curso a las sales y gracias de su dicción. Los pasos fueron los antecesores de nuestros entremeses y

sainetes. La acción es, generalmente hablando, nula, y el número de interlocutores muy corto. El asunto de estos pasos es, ya dos pajes golosos, que habiéndose entretenido en comer buñuelos, vuelven tarde de los recados a que los había enviado el amo, ya un simple que cree en una visión que se le presenta con una carátula y una sábana, ya un marido engañado por su mujer, que toma las purgas que la recetan creyendo que así la entrarán a ella en provecho, ya en fin un aldeano y su mujer que riñen sobre el precio a que han de vender las aceitunas de un olivar que acababan de plantar. Claro es que semejantes argumentos no pueden tener mérito ni en la lectura ni en la escena, sino por las gracias del diálogo; pero Lope de Rueda sabe derramarlas a manos llenas. Para prueba de ello leeremos el paso de las aceitunas, que parece haber sido el tipo de la fábula de la lechera de Lafontaine.

Las aceitunas

Paso

## PERSONAJES

TORUVIO, simple, viejo.

ÁGUEDA DE TORUÉGANO, su mujer.

MENCIGÜELA, su hija.

ALOJA, vecino.

Calle de un lugar.

TORUVIO.- ¡Válame Dios, y qué tempestad ha hecho desde el resquebrajo del monte acá, que no parecía sino que el cielo se quería hundir y las nubes venir abajo! Pues decí

agora qué os terná, aparejado de comer la señora de mi muger, así mala rabia la mate. ¿Oíslo? Mochacha, Mencigüela. Si todos duermen en Zamora. Águeda de Toruégano, ¿oíslo?

MENCIGÜELA.- ¡Jesús, padre! Y habeisnos de quebrar las puertas.

TORUVIO.- Mira qué pico, mira qué pico; ¿y adónde está vuestra madre, señora?

MENCIGÜELA.- Allá está en casa de la vecina, que le ha ido a ayudar a cocer unas madejillas.

TORUVIO.- Malas madejillas vengán por ella y por vos: andad y llamalda.

ÁGUEDA.- Ya, ya, el de los misterios: ya viene de hacer una negra carguilla de leña, que no hay quien se averigüe con él.

TORUVIO.- Sí; carguilla de leña le parece a la señora; pero al cielo de Dios, que éramos yo y vuestro ahijado a cargalla, y no podíamos.

ÁGUEDA.- Ya, noramala sea, marido: ¡y qué mojado que venís!

TORUVIO.- Vengo hecho una sopa d'agua. Muger, por vida vuestra que me deis algo que cenar.

ÁGUEDA.- ¿Yo qué diablos os tengo de dar, sino tengo cosa ninguna?

MENCIGÜELA.- ¡Jesús, padre, y qué mojada que venía aquella leña!

TORUVIO.- Sí, después dirá tu madre que es el alba.

ÁGUEDA.- Corre, mochacha, aderézale un par de huevos para que cene tu padre, y hazle luego la cama: y os aseguro, marido, que nunca se os acordó de plantar aquel renuevo de aceitunas que rogué que plantásedes.

TORUVIO.- ¿Pues en qué me he detenido sino en plantalle como me rogaste?

ÁGUEDA.- Calla, marido; ¿y adónde lo plantaste?

TORUVIO.- Allí junto a la higuera breval, adonde si se os acuerda os di un beso.

MENCIGÜELA.- Padre, bien puede entrar a cenar, que ya está aderezado todo.

ÁGUEDA.- Marido, ¿no sabéis qué he pensado? Que aquel renuevo de aceitunas que plantastes hoy, que de aquí a seis o siete años llevará cuatro o cinco hanegas de aceitunas, y que poniendo plantas acá y plantas acullá, de aquí a veinte y cinco o treinta años ternéis un olivar hecho y derecho.

TORUVIO.- Eso es la verdad, mujer, que no puede dejar de ser lucido.

ÁGUEDA.- Mira, marido, ¿sabéis qué he pensado? Que yo cogeré el aceituna y vos la acarreareis con el asnillo, y Mencigüela la venderá en la plaza; y mira, mochacha, que te mando que no las des menos el celemín de a dos reales castellanos.

TORUVIO.- ¿Cómo a dos reales castellanos? ¿No veis qu'es cargo de conciencia, y nos llevará el amotacén cad'al día la pena? Que hasta pedir a catorce o quince dineros por celemín.

ÁGUEDA.- Callad, marido, qu'es el veduño de la casta de los de Córdoba.

TORUVIO.- Pues aunque sea de la casta de los de Córdoba, basta pedir lo que tengo dicho.

ÁGUEDA.- Hora no me quebréis la cabeza; mira, mochacha, que te mando que no las des menos el celemín de a dos reales castellanos.

TORUVIO.- ¿Cómo a dos reales castellanos? Ven acá, mochacha, ¿y a cómo has de pedir?

MENCIGÜELA.- A como quisiéredes, padre.

TORUVIO.- A catorce o quince dineros.

MENCIGÜELA.- Así lo haré, padre.

ÁGUEDA.- ¿Cómo así lo haré, padre? Ven acá, mochacha, ¿a cómo has de pedir?

MENCIGÜELA.- A como mandáredes, madre.

ÁGUEDA.- A dos reales castellanos.

TORUVIO.- ¿Cómo a dos reales castellanos? Y'os prometo que sino hacéis lo que y'os mando que os tengo de dar más de doscientos correonazos. ¿A cómo has de pedir?

MENCIGÜELA.- A como decís vos, padre.

TORUVIO.- A catorce o quince dineros.

MENCIGÜELA.- Así lo haré, padre.

ÁGUEDA.- ¿Cómo así lo haré, padre? Toma, toma; hacé lo que y'os mando.

TORUVIO.- Dejad la mochacha.

MENCIGÜELA.- ¡Ay madre! ¡Ay padre! Que me mata.

ALOJA.- ¿Qué es esto, vecinos? ¿Por qué maltratáis así la mochacha?

ÁGUEDA.- ¡Ay señor! Este mal hombre que me quiere dar las cosas a menos precio, y quiere echar a perder mi casa: unas aceitunas que son como nueces.

TORUVIO.- Yo juro a los huesos de mi linaje, que no son ni aun como piñones.

ÁGUEDA.- Sí son.

TORUVIO.- No son.

ALOJA.- Hora, señora vecina, haceme tamaño placer que os entréis allá dentro, que yo lo averiguaré todo.

ÁGUEDA.- Averigüe o póngase todo del quebranto.

ALOJA.- Señor vecino, ¿qué son de las aceitunas? Sacaldas acá fuera, que yo las compraré aunque sean veinte anegas.

TORUVIO.- Qué, no señor, que no es d'esa manera que vuesa merced se piensa, que no están las aceitunas aquí en casa, sino en la heredad.

ALOJA.- Pues traeldas aquí, que y'os las compraré todas al precio que justo fuere.

MENCIGÜELA.- A dos reales quiere mi madre que se vendan el celemín.

ALOJA.- Cara cosa es esa.

TORUVIO.- ¿No le parece a vuesa merced?

MENCIGÜELA.- Y mi padre a quince dineros.

ALOJA.- Tenga yo una muestra dellas.

TORUVIO.- Válame Dios, señor, vuesa merced no me quiere entender. Hoy he yo plantado un renuevo de aceitunas, y dice mi muger que de aquí a seis o siete años llevará cuatro o cinco hanegas de aceituna, y que ella la cogería, y que yo la acarrease, y la mochacha la vendiese, y que a fuerza de derecho había de pedir a dos reales por cada celemín; yo que no, y ella que sí, y sobre esto ha sido la quistión.

ALOJA.- ¡Oh qué graciosa quistión! Nunca tal se ha visto: las aceitunas no están plantadas, ¿y ha llevado la mochacha tarea sobre ellas?

MENCIGÜELA.- ¿Qué le parece, señor?

TORUVIO.- No llores, rapaza; la mochacha, señor, es como un oro. Hora andad, hija, y ponedme la mesa, que y'os prometo hacer un sayuelo de las primeras aceitunas que se vendieren.

ALOJA.- Hora andad, vecino, entraos allá dentro y tené paz con vuestra muger.

TORUVIO.- A Dios, señor.

ALOJA.- Hora por cierto, que cosas vemos en esta vida, que ponen espanto. Las aceitunas no están plantadas, y ya las habemos visto reñidas.

En un argumento tan tenue como éste no puede caber más de lo que se ha visto; sin embargo, no debe perderse de vista que en este mismo entremés hay una consideración moral, y es el peligro en que se ponen los que, como Mencigüela, tienen que obedecer a dos señores que no están concordados entre sí.

Los coloquios de Lope de Rueda, unos fueron escritos en prosa y otros en verso. La colección de éstos se perdió, y sólo se ha conservado uno y un fragmento de otro. Esta colección se celebró en aquel siglo como la mejor obra de Lope de Rueda. En lo que se conserva de ella hay algunos versos excelentes que citaremos; pero en cuanto a la fábula y caracteres, si hemos de juzgar por el coloquio que nos queda, no se eleva más alto que su modelo, Juan de la Encina, ni sale de la clase de égloga.

Menandro y Simón, pastores enamorados de Cilena, habían recibido de ésta, el primero un anillo, y el segundo un zarcillo. Disputan entre sí cuál de estos dos regalos es prueba de mayor afecto. Cilena aparece, y en vez de decidir la cuestión, la promueve de nuevo dando a uno de los pastores su retrato con esta letra:

«Mira y verás

en mí cuanto tú querrás».

Y al otro un corazón de esmalte con este mote:

«Ya no tengo más que dar

pues te doy el corazón».

Con lo cual ambos pastores quedan contentos, y se acaba el coloquio, celebrando cada uno la ventura de sus pensamientos amorosos. En esta fábula tan tenue se nota sin embargo el talento de Lope de Rueda para describir los caracteres, pues el desenfado, la malignidad, o como hoy se llama la coquetería de la pastora, para dejar contentos a sus dos amantes, está pintada con suma habilidad; tanta como la que emplea para representar otros caracteres. Su manera en esta parte es clásica; y consiste en que los personajes con sus acciones, palabras y conducta manifiesten lo que son, sin que anteceda retrato alguno, que es lo que hace la perfección del arte. ¿Quiere por ejemplo pintar un baladrón cobarde? Pone en su boca toda especie de hazañerías: si se le cree, ningún hombre le iguala en valor; cuando llega el caso de pelear, encuentra medios de retardar el momento del combate y razones para sufrir los insultos que le hacen, y últimamente, se queda sin medir su espada con la del contrario, y halla traza de hacer las paces con él. Apenas se ve solo, vuelve a bravear. Esta manera indirecta de pintar los caracteres desenvolviéndolos poco a poco en la escena, como se desenvuelven en el trato común de la vida, es la que han seguido los grandes maestros del arte dramático, y la más útil para enseñar a conocer a los hombres.

Los versos que dice la pastora Cilena al entrar en la escena, son los siguientes:

«Anday mi branco ganado,

por la frondosa ribera:

no vais tan alborotado:

seguid hacia la ladera

de este tan ameno prado.

Gozad la fresca mañana,

llena de cien mil olores:

paced las floridas flores

de las selvas de Diana

por los collados y alcores».

Estas dos quintillas no ceden en armonía, en escogimiento de palabras ni en belleza de imágenes, a las mejores composiciones de aquel tiempo, si se exceptúa la incorrección de llamar floridas a las flores, incorrección tan fácil de enmendar. La terminación del imperativo anday es tomada del portugués, así como el epíteto branco. Alcor, voz tomada del árabe, significa un cerrillo.

No son tan buenos, aunque no carecen de mérito, los versos del fragmento de otro coloquio que inserta el señor Moratín en la parte primera de sus Orígenes. Es un pastor, que alegre por haberle mirado con cariño su amada, dice a su rebaño:

«Esparcíos las mis corderas,

por las dehesas y prados;

mordey sabrosos bocados;

no temáis las venideras

noches de nubros airados,

antes os anday esentas,

brincando de recontentas:

no os aflija el ser mordidas

de las lobas desambridas,

tragantonas, mal contentas.

Y al dar de los vellocinos,

venid siempre no ronceras

rumiando por las laderas

a jornaleros vecinos

o al corte de sus tijeras.

Que él sin medida contento,

cual no abarca el pensamiento,

os libraré de lesión,

si al dar el branco vellón

barruntáis el bien que siento».

Este último sentimiento está lleno de ternura y muy bien expresado. Pero el primer verso esparcíos, las mis corderas, es duro por la contracción violenta que es preciso hacer en la primera palabra. Lo que sigue es sin defecto, hasta el epíteto mal contentas, que es débil después de haber llamado a las lobas desambridas y tragantonas. Desambrida por hambrienta está en uso aún entre la gente vulgar de Sevilla. Tragantona no es impropio de la sencillez bucólica. El epíteto no ronceras, y el verso rumiando por las laderas forman imágenes; pero la palabra vecinos está puesta por el consonante sin utilidad: yo creo que el verso siguiente debiera decir: y al corte de sus tijeras en lugar de o.

En el último verso barruntáis el bien que siento, el verbo sentir está visiblemente en la acepción filosófica, indiferente a que sea bien o mal el objeto del sentimiento. Es verdad que este verbo y su sustantivo sentimiento se aplican más generalmente al mal que al bien; y por desgracia hay una razón harto filosófica para ello, y es que en la vida humana es más frecuente la sensación del pesar que la de la alegría. Pero el ejemplo de Lope de Rueda y de nuestros mejores hablistas prueba que no por eso se ha de negar al verbo sentir como quieren algunos, la significación más lata, cual es la de recibir la impresión de cualquier afecto u objeto que obra sobre nuestro ánimo de cualquier manera.

El mismo pastor, después de los versos ya citados, ve venir a otro, y lo describe en los versos siguientes, que también son buenos.

Mas ¿quién es este cuitado

que asoma acá entellerido,

cabizbajo, atordecido,

barba y cabello erizado,

desairado y mal erguido?

Desairado, quiere decir sin brío, sin gallardía: mal erguido, esto es, desmalazado, sin llevar el cuerpo derecho ni la cabeza cubierta. Barba y cabello erizado es un ablativo absoluto, y uno de los recursos de nuestro idioma poético.

Bastan estas muestras para conocer el mérito de Lope de Rueda como versificador, y para lamentar la pérdida de los otros coloquios pastoriles suyos.

Reasumiendo cuanto hemos dicho de este insigne poeta y actor cómico, vemos primero, que conservó al drama de cierta extensión el carácter novelesco, impreso por Torres Naharro; segundo, que mejoró notablemente e hizo progresos muy apreciables en la descripción de los caracteres, bien que la mayor parte de los vicios que censuró eran los de la gente baladí; tercero, que introdujo la notable innovación de escribir las comedias en prosa, en lo cual no fue imitado sino por muy pocos de sus sucesores; cuarto, que inventó la comedia de magia, lo que seguramente citamos como un hecho histórico, pero no como una parte de su elogio; quinto, que era excelente poeta, y que sabía pintar y escribir en verso tan bien como en prosa; sexto y último, que fue un padre de la lengua, prescindiendo de sus sales y gracias cómicas, y de la viveza de su diálogo, por la pureza y corrección sostenida de su frase, por la verdad de expresión que siempre se nota en ella, y por la armonía y fluidez de su estilo; dotes en que antecedió al inmortal Cervantes, en tiempo, no en mérito. Siendo esto así, no tendré dificultad en decir que es una mengua para nuestra literatura no poseer una edición clásica de las obras que se puedan encontrar de Lope de Rueda. ¿No la tienen los franceses de las inmundicias y necedades de Rabeláis, coetáneo suyo?

Sólo añadiremos ahora, en obsequio de la verdad, que Lope de Rueda, aunque mucho más casto y urbano que Torres Naharro, no siempre es tan limpio como la moral y el decoro exigen. Tal vez es obsceno y grosero no sólo en las expresiones, sino también en el pensamiento: defectos de que poco a poco se fue purgando nuestro teatro, aunque nunca llegó a estarlo completamente hasta el último tercio del siglo XVIII.

Contemporáneos de Lope de Rueda fueron Juan de Malara, Juan de Rodrigo Alonso, Francisco de Avendaño y Luis de Miranda.

Juan de Malara, profesor de humanidades en Sevilla, fue autor dramático y escribió comedias y tragedias que ignoramos si se han impreso alguna vez. El período en que floreció puede contarse desde 1548 hasta 1570. Su compatriota Juan de la Cueva le llama el Menandro bético, y en seguida dice que escribió mil tragedias, esto es, muchas; y que mereció grande aplauso por haber alterado el uso antiguo conformándose con el nuevo. El nombre de Menandro dado por elogio a un poeta de quien se dice al momento que escribió tragedias, es contradictorio y ridículo, pues nadie ignora que Menandro fue poeta cómico y notable por la fuerza de su sátira.

Lo que añade Juan de la Cueva acerca del uso antiguo y del nuevo, prueba dos cosas: primera, que Malara, a pesar de ser humanista de profesión, dio a sus composiciones dramáticas las mismas formas que Naharro y Rueda, en lugar de imitar las del teatro griego y romano: segunda, que el público daba la preferencia al género novelesco sobre el clásico. Explicaremos los motivos de esta preferencia cuando hablemos de Lope de Vega. Los dramas de Malara, por más aplaudidos que fuesen en su tiempo, no han llegado hasta nosotros.

De Juan de Rodrigo Alonso, sólo se conserva el drama de la Casta Susana. Esta comedia, escrita en redondillas, es la historia de Susana como la refiere la Escritura puesta en acción; y en dictamen del señor Moratín (pues nosotros no la hemos visto) tiene interés dramático, buenas situaciones y moralidad.

De Francisco de Avendaño sólo se conoce una comedia sin título, en la cual se introduce además de otros personajes al interlocutor alegórico la Fortuna. Su traza es imitada de las de Lope de Rueda; y no hablaríamos de ella a no ser la primera que hubo en nuestro teatro distribuida en tres jornadas, método que se generalizó después, y de que se creyeron inventores Virués, rey de Artieda, y Cervantes, muy posteriores a Avendaño.

Luis de Miranda, natural de Plasencia, primero soldado y después sacerdote, presentó en la escena la parábola del Hijo pródigo en una comedia escrita en redondillas, y que tiene siete actos, intitulada Comedia pródiga. El protagonista, cuyo nombre es Pródigo, sale de su casa arrancando a su padre Ladán la legítima que le correspondía, en compañía de Felisero, criado que le da su padre para que corrija los extravíos en que era de presumir que iba a incurrir.

Malos amigos y mujeres perdidas le roban y hacen que venga a parar en una cárcel. Sólo le quedaba una letra de cambio, que consumió en gratificar a los agentes de justicia para salir de prisión y en galantear a una doncella, que después de castigar a su criada y a una Celestina, que Pródigo sobornó para que la hablara a favor suyo, vino a darle entrada en su casa. Felisero, viendo que no podía corregir a su amo, se fue al desierto y se hizo ermitaño. Los nuevos criados que tomó por recomendación de Briana (éste es el nombre de la Celestina) al descender una noche del balcón de su dama por una escala, la derriban, le dejan caer, le quitan cuanto tenía, y Pródigo no halló más arbitrio que ponerse a servir a un caballero. Destinósele a cuidar de una piara de cerdos. Arrepentido de sus desórdenes buscó a Felisero en su ermita y volvió con él a casa de su padre, regó sus pies con lágrimas y fue recibido amorosamente.

El señor Moratín celebra esta comedia como una de las mejores de nuestro teatro primitivo. El fin moral de la fábula está muy bien desempeñado. Las situaciones son interesantes, los caracteres bien descritos y los lances se suceden unos a otros. No hay unidad de tiempo ni de lugar; y la acción tiene el mismo carácter de novela que los dramas de Naharro y de Rueda. La versificación no nos parece ni fluida ni correcta. Sólo leeremos para muestra el razonamiento de Briana contra las doncellas que pareciendo al principio tiges se convierten después en corderas.

Al diablo yo las doy

aquestas muy desdeñosas

que éstas son las más mañosas:

Jesú, fuera de mí estoy.

Entra agora allá, señor,

dirás estas maravillas

a aquellas mozas bobillas

porque sepan qué es amor,

y sepan que es dar dolor

y después a manos llenas

concediendo tras las penas

el descanso y el favor.

Hora yo estoy espantada

de ver la sagacidad,

la malicia y la maldad

de esta edad desventurada.

¡Que una muchacha encerrada

tuviese tales rodeos!

¡Mira quién vio sus meneos

y la vio tan enfadada!

Maldito el que es menester

bienquerencias ni terceras:

que ellas tienen sus maneras

con que se dan a entender.

Todas saben no querer,

mas no todas defensarse;

y todas saben negarse,

pero pocas fuertes ser.

Rapazas que aun alimpiarse

no saben ni son criadas,

las veréis ya requebradas

a las ventanas pararse,

de los que pasan burlarse

con sus risitas y señas;

y no son tan duras peñas

que no vengan a quebrarse.

Todos estos versos parecen hechos con los pies, y son prosa rimada.

Aquí se ve una porción de versos para expresar un solo pensamiento que en cuatro palabras pudiera estar mucho mejor dicho: no hay en ellos más que una perpetua repetición de la misma idea, sin gracia, sin sal, sin armonía, y sin aquella fluidez sin la cual los versos no son nada.

En este período en que floreció Lope de Rueda, hizo también progresos la literatura clásica. Los nombres de uso antiguo y nuevo, que ya hemos citado, nos dan la idea de los dos rumbos distintos que llevó el drama, apenas formado. Los escritores que siguieron el uso antiguo se propusieron por modelos las comedias de Terencio, Plauto y Menandro, y la comedia novelesca que introdujo Torres Naharro y que mejoró en gran parte Lope de Rueda, dio origen al uso que llamaron nuevo. Es probable que los que abrazaron el uso antiguo fuesen los hombres acostumbrados a los estudios de la literatura, y que el uso nuevo sería el que prevaleciese entre los que habiendo recibido de la naturaleza, talento y elocución cómica, no tenían sin embargo principios literarios. De esta especie de personas era Lope de Rueda, que fue el que más contribuyó a hacer popular el género novelesco. Debe advertirse que en aquella época el teatro era una diversión puramente popular, y que no concurrían a él personas de gran nacimiento, ni hombres instruidos. El teatro de las cortes de Carlos V y de su hijo Felipe II estaba enteramente cerrado a las Musas españolas, y sólo se representaban en él comedias italianas. Acaso en los palacios de algunos señores se representarían algunas composiciones de Lope de Rueda; pero a quien este autor hablaba, a quien divertía, era al pueblo. Por consiguiente, es natural que se hiciese popular el género novelesco. Llevaba Lope su compañía de una ciudad a otra, buscaba en ellas un gran corral, un almacén, o cualquier otro local en que pudiera acomodarse el auditorio y colocarse el pobre teatro que entonces se ponía, sin decoraciones, sin mutaciones, separado el vestuario de la escena por una mera cortina, y allí representaba sus farsas; no es extraño, pues, repito, que este género se hiciese el más popular. En esta misma época se dedicaron algunos españoles a traducir comedias del teatro griego y del romano; el Mílite glorioso, y Los Menechmos de Plauto fueron traducidos por un escritor cuyo nombre no conocemos, aunque sus traducciones existen. Alaba mucho su estilo el señor Moratín, y con razón, como se verá por los siguientes pasajes. El primero es un trozo del Milite glorioso de Plauto. Obsérvese antes de pasar más adelante, que mílite no es palabra que haya quedado en nuestro idioma, y que glorioso traduce muy mal el gloriosus de los latinos. Miles gloriosus no significa el soldado glorioso, significa el soldado fanfarrón, el soldado jactancioso, el soldado que blasona del valor que no tiene. Glorioso en castellano significa lo que está lleno de la verdadera gloria, no de la falsa: nosotros diríamos: el soldado vanaglorioso, en lugar del mílite glorioso.

«¡No está bien en los negocios, porque en la mala mujer y en el enemigo todo cuanto se gasta es perdido: pero con el huésped y con el amigo ganancia es lo que se gasta, y tengo por buena dicha topar con huéspedes de mi condición a quien reciba en mi casa: come y huelga, y bebe conmigo, y alégrate de mi compañía: libre te es mi casa, y yo también soy libre; quiero gozar de mí con libertad, porque por la misericordia de los dioses y por las

riquezas que me concedieron, pude muchas veces casarme con alguna de muchas mugeres que se me ofrecieran de muy buena casta y con mucho dote; pero no quise meter en mi casa una gruñidora con quien perdiese mi libertad».

El otro trozo es el siguiente:

«Como tengo muchos parientes, no me hacen falta los hijos: agora vivo a mi voluntad y dichosamente siguiendo lo que se me antoja: cuando me muriere, dejaré mis bienes a mis deudos que los partan entre sí: ellos comen conmigo, curan de mi salud, vienen a ver qué hago, si mando alguna cosa: antes que amanezca ya están en mi cámara: preguntan si he dormido bien aquella noche: téngolos en lugar de hijos: envíanme presentes y regalos: si hacen sacrificios, dan de ellos mayor parte a mí que a sí: sácanme de mi casa, llévanme a las suyas a comer y cenar: aquél se tiene por más desdichado que me envió menos: ellos debaten entre sí con sus presentes; yo callo y recíbolos: desean mis bienes, pero entre tanto consérvanlos y acreciéntanlos con los suyos».

En estos dos trozos de prosa no se halla absolutamente una sola palabra que reprender, éste es el tono de la verdadera habla castellana en el género a que pertenece.

El señor Moratín dice que examinando estas dos traducciones, encuentra en ella algunos defectos, algunas faltas de inteligencia, con respecto al texto: pero lo atribuye justamente a las malas ediciones que se hicieron en el siglo XVI de los autores latinos. El renacimiento de las letras no empezó hasta después bien mediado el siglo XV, posteriormente a la pérdida de Constantinopla. La imprenta fue inventada a la mitad del mismo siglo, y empezaron a reproducirse por medio de ella los autores de la antigüedad, griegos y romanos. Las primeras ediciones en un tiempo en que la ciencia crítica y las humanidades no habían hecho grandes progresos, habían necesariamente de ser muy incorrectas, y de abundar en los errores de los copistas, que antes eran los que propagaban los ejemplares de los libros. En el siglo XVI y al principio del XVII, fue cuando se trató de restituir a los autores clásicos su pureza; entonces se buscaron los mejores manuscritos, se compararon unos con otros y se establecieron las lecciones genuinas en cuanto fue posible, porque todavía hay pasajes en los autores sobre cuya lección se disputa. Esta consideración me parece muy justa, y disculpa cualquier yerro que nuestros escritores del siglo XVI hubiesen cometido traduciendo a los antiguos. Se ve, pues, que ya en esta época estaban en lucha los dos géneros, el clásico, es decir, el género que imitaba las formas dramáticas de los griegos y romanos, y el novelesco, que libre de las leyes estrechas y severas de la antigüedad, no tenía más regla que la imaginación. Esta lucha continuó después, porque en el período que hay desde que acabó Lope de Rueda hasta que empezó Lope de Vega, se ven composiciones de los dos géneros. En una y otra línea hubo escritores notables y célebres; Cristóbal de Virués, Castillejo, rey de Artieda y Cervantes, escribieron en el género novelesco; el P. Gerónimo Bermúdez y Lupercio de Argensola, en el clásico; Simón Abril tradujo a Terencio, y algunas comedias de Aristófanes. Debo advertir aquí que yo no creo que ninguno de los que tradujeron de los antiguos tuvo el objeto de representarlos en el teatro moderno. Había grandes dificultades para esto. Lo primero, el público no los entendería: las composiciones dramáticas griegas y romanas eran conformes a las costumbres, usos, preocupaciones, religión y creencia de la nación y de la época; la nación española en aquel siglo se hallaba en circunstancias muy diferentes, y por lo mismo mal

podía gustar de la representación de un drama extraño para ella; ahora mismo que hay más ilustración y más noticia de la antigüedad, si se representase una comedia griega o latina, no produciría ningún efecto, porque el pueblo no podía comprenderla. Las composiciones del género clásico, que ciertamente se compusieron para ser representadas, fueron: La Nise lastimosa y la Nise laureada, del padre Gerónimo Bermúdez, la Isabela, la Alejandra y la Filis de Lupercio de Argensola. Si estas composiciones no se representaron, a lo menos se escribieron con el objeto de que se representasen.

Esta lucha empezó, pues, en el período de Lope de Rueda y duró hasta Lope de Vega, cuyo inmenso talento hizo que dominase en nuestro teatro el género novelesco creado por Torres Naharro y perfeccionado por él. El conocimiento de estas diferentes composiciones, la lectura de los pasajes que merezcan atención, y la descripción de los medios por donde llegó la comedia española al grado a que la elevó Lope de Vega, serán objeto de la lección siguiente; en esta nos basta haber dejado el teatro español en aquella situación en que lo dejó el mismo Lope de Rueda; el género es el mismo con que había empezado, pues ya hemos dicho que el tipo de la comedia española del siglo XVII es la comedia de Bartolomé de Torres Naharro, pero hecha ya popular por Lope de Rueda, que con la sencillez de sus diálogos, y un lenguaje siempre correcto, siempre puro, siempre hermoso, debía producir grandes emociones, y dar al drama un mérito que antes no había tenido. Lope de Vega, favorecido por la naturaleza y las circunstancias, avasalló, como dice Cervantes, el teatro, y dio a la comedia española un carácter estable; si bien no fue tanto el talento propio suyo como la necesidad misma de las cosas la que le obligó a adoptar el género novelesco, y la que hizo que este género prevaleciese sobre el clásico en el teatro español.

## 7ª lección

### Comedias de Juan de Timoneda

Entre los poetas cómicos del siglo XVI que continuaron la escuela de Lope de Rueda, debe contarse en primer lugar a Juan de Timoneda, natural de Valencia, amigo del Roscio español y editor de sus obras. Nótase en sus composiciones más regularidad, aunque no tanta fuerza cómica como en las de su modelo. Su lenguaje es puro y agradable en las composiciones en prosa; pero sus versos son duros y desaliñados. Compuso varios pasos y comedias en el gusto de su amigo, que según todas las probabilidades fueron compuestas y representadas desde el año 1550 hasta el de 1570.

Para muestra de sus pasos basta el de los Ciegos, que el señor Moratín inserta en el segundo tomo de los Orígenes, escrito en copias de pie quebrado bastante malas. Uno de los ciegos ha sido robado por Palillos su mozo. Quejándose al otro de su desgracia, éste le responde que si trajera el dinero consigo como hace él, no pudieran quitárselo. Para probarlo le dice que tiene sus ducados cosidos al bonete. Palillos, que está presente a la conversación, le quita el bonete y se lo lleva. El nuevo robado cree que su compañero es quien le ha quitado el bonete, riñe con él y se dan de palos. Sobre el mismo cuento se

compuso otro entremés intitulado el Gato y la Montera, escrito con mucha más gracia y mejor versificación.

De las comedias de Timoneda nada tenemos que decir, habiendo ya examinado ampliamente el género de Lope de Rueda, sino de la de los Menecmos que tradujo libremente de Plauto, refundiéndola con inteligencia y mejorándola. Extendió algunas escenas, suprimió muchos soliloquios inútiles; pero conservó siempre la ligereza del autor latino.

Precede a esta comedia un Introito: llamábase entonces así lo que los latinos llamaron Prólogo, en el que se exponía el argumento del drama, y que después se llamó Loa, por la costumbre de introducir en un pequeño diálogo el elogio del auditorio o de la pieza o de su autor o de la ciudad en que se representaba.

La fábula de los Menecmos, inventada por Plauto, imitada por Lope de Rueda en su comedia de los Engaños mejorada por Timoneda, puesta en escena bajo otras combinaciones dramáticas por el autor de la Española de Florencia, y por Moreto en el Parecido en la corte, se funda en la perfecta semejanza de dos personas. Claro es que si éstas concurren en un mismo pueblo han de resultar incidentes muy cómicos. Siendo, pues, este argumento clásico, por decirlo así, en nuestro teatro, no estará de más leer el Introito de los Menecmos de Juan de Timoneda, a quienes él llama Menemnos, en que expone el argumento; mucho más cuando esta lectura nos dará a conocer el estilo de este autor en prosa y en verso.

Introito

CUPIDO, GINEBRO, pastor.

CLÍMACO, pastor. CLAUDINO, pastor.

CORO

Oye, Cupido, señor,

no te quejes de pastores:

que el remedio de amador,

es decir mal del amor,

y a la fin morir de amores.

CUPIDO.- Atrevidos y enamorados pastores, ¿de dónde os vino tanta osadía, que recostados en vuestras cabañas y con gran descuido os áredes ultrajar mi divinidad? Y pues con mi potencia os he traído a este lugar, cada uno dé razón de sus quejas para que se haga justicia.

GINEBRO.- Dios y señor Cupido, a mí ningún perjuicio me tienes hecho, antes vivo con contentamiento.

CLAUDINO.- Yo con gran descontentamiento.

CLÍMACO.- Yo con mucho más.

CUPIDO.- Sepamos la causa.

CLAUDINO.- Yo te la contaré, muy alto Cupido. Ha de saber tu magestad que viéndonos heridos de tu mano Ginebro, Clímaco y yo de amores de la muy hermosa zagala Temisa, acordamos por quitarnos de rencillas y cordojos, de presentarnos delante su agraciado conspecto para que dijese ella misma a cuál de nosotros escogía por su requebrado.

CLÍMACO.- Y porque, encumbrado Cupido, mejor lo comprendas, has de saber que primero cada cual de nos, contó en su presencia las gracias de que era dotado.

CUPIDO.- Sepa yo qué gracias le propusistes.

CLAUDINO.- Yo le dije: amantísima zagala, sábeta que soy tan esforcejudo, que por mis fuerzas soy temido en toda Extremadura de los más valientes zagales, por lo cual pretiendo que me has de escoger por tu servidor.

CLÍMACO.- Yo le dije: oye, zagala de bel parescer: tú sabrás que en toda la Mesta no se hallará zagal tan franco y liberal como yo, y porque nasce esta virtud de ánimo generoso y grande, creo me recibirás por tu zagal dejando a cualquier desotros.

GINEBRO.- Yo le dije: requebrada pastora, sabrá tu hermosura que la cosa de que yo más me precio es de ser prudente y sabio en tanta manera que primero que hable ni ponga

por obra ninguna cosa, tengo gran cuenta del fin de ella, y porque a quien esto tiene no le puede ser dañosa la próspera ni adversa fortuna, debes rescebirme por tu requebrado.

CUPIDO.- En fin, ¿a quién escogió?

CLÍMACO.- A Ginebro, por mi mala suerte.

GINEBRO.- A mí, porque así convenía.

CLAUDINO.- A ti, que nunca debiera.

CUPIDO.- Antes sabiamente escogió la zagala.

CLÍMACO.- ¿Por qué?

CUPIDO.- Yo te lo diré. Para que la muger discreta quiera bien, has de saber que no son bastantes las fuerzas de Hércules, ni las liberalidades del magno Alejandro.

CLAUDINO.- ¿Si no, qué, señor Cupido?

CUPIDO.- Saber virtuoso, honesta conversación, continua crianza, amor luengo, celar la honra; todas estas cosas bien alcanzadas, sólo el verdadero saber las alcanza.

CLÍMACO.- Ahí te aguardaba, Cupido. Si los amores son luengos, pasa peligro que se descubran; y si son descubiertos, síguense grandes peligros.

CLAUDINO.- Dice la verdad.

CLÍMACO.- Di, para ello ¿qué remedio dará el sabio?

CLAUDINO.- Por cierto ninguno, antes el esforzado y liberal terná ganados amigos que le favorezcan en semejantes peligros.

CUPIDO.- Bien parece que sois pastores. Habéis de saber que al verdaderamente sabio ninguna cosa de éstas le falta; él es esforzado en refrenar sus ojos, mandándoles que no miren a quien bien aman, si por mirar se ha de seguir escándalo: es más que liberal en no dar parte de sus secretos, cuando ve que no conviene; y habéis de saber que los amigos adquiridos por esfuerzo y liberalidad suelen faltar muchas veces a sus amigos en las necesidades, porque faltando el interese y esfuerzo con que fueron ganados faltan ellos también.

CLÍMACO.- Tienes razón: vencido nos has. ¡Oh alto Cupido! Y damos por buena la elección que hizo la sabia pastora Temisa.

CLAUDINO.- Lo que te suplicamos agora es que nos vuelvas a nuestras acostumbradas cabañas y practeros sombríos.

CUPIDO.- Soy contento, mas primero quiero que narréis lo que os encomendó el autor al entrar de la puerta.

GINEBRO.- Que somos contentos.

CLÍMACO.- Sapientísimos auditores, nuestro autor os desea paz y salud tan larga como la vida de Matusalén, y os hace saber como quiere, por daros placer y regocijo, representar una comedia de Plauto, llamada de los Menemnos: pídeos por merced que estéis atentos que en breves palabras se os dirá el argumento.

CLAUDINO.- Quítate allá: déjame comenzar a mí.

CLÍMACO.- Comienza ya.

CLAUDINO.- Sabrán vuestras reverencias que en la ciudad de Sevilla hubo un rico mercader llamado Menemno, el cual tenía dos hijos nascidos de un parto: eran tan semejantes en la forma y gesto, que muchas veces la misma madre que los había parido tomaba el uno por el otro.

GINEBRO.- Vino acaso que siendo estos dos hermanos de edad de quince años, cargó el padre una nave de muchas mercaderías para levante, y llevando consigo uno de sus hijos llamado Menemno, se partió dejando al otro con su madre Claudia.

CLÍMACO.- Siendo embarcado, fuele la fortuna tan contraria que tres días y tres noches corrió por la tempestuosa mar sin saber adónde iban, y a la fin vino a dar en una peña de la isla Conejera, adonde todos perecieron, excepto el hijo Menemno, el cual, abrazado con una tabla, vino a tomar tierra en el cabo de Cullera.

CLAUDINO.- El desdichado mancebo vínose a Valencia, adonde asentó por criado de Casandro, mercader de mucho trato y viudo, el cual teniendo no más de una hija a cabo de tiempo la casó con él en pago de sus buenos servicios.

GINEBRO.- La desventurada madre, sabiendo en Sevilla las tristes nuevas y creyendo ser todo perescido, puso nombre Menemno al hijo que le quedaba, por el amor que tenía al hijo y marido ya difuntos.

CLÍMACO.- De manera, señores, que ambos a dos hermanos (porque mejor lo entendáis) se llamaban Menemnos.

GINEBRO.- Muerta la madre, el Menemno sevillano certificado por un adivino que su hermano era vivo y que estaba en España, determinó ir a buscarlo con un esclavo suyo, y a cabo de tiempo aportó en Valencia, adonde por sus medios se vernán a conocer, como aquí claramente verán los que atender quisieren.

CLAUDINO.- Nosotros no podemos atender.

CUPIDO.- Ni quiero que atendáis, sino que nos vamos cantando.

CLÍMACO.- Vamos.

Canción

Quien falsario y ciego me llama

bien es el pecho que yo le abra.

Quien ama sin ser amado

meresce ser desamado,

y ese tal enamorado

con este que descalabra

bien es el pecho que yo le abra.

Los primeros versos son de los menos malos de Timoneda. Encierran un pensamiento bastante feliz y original.

Que el remedio de amador

es decir mal del amor,

y a la fin morir de amores.

Pero los últimos son perversos: con este que descalabra quiere decir con este dardo o pasador, cuyo oficio no es descalabrar, sino atravesar, como el mismo poeta dice después. El escritor que comete semejantes contradicciones de elocución, renuncie a hacer versos. Los presentes son notables, porque son los primeros, que yo sepa, que se han hecho en nuestra lengua de nueve sílabas mezclados con otros de ocho. El verso de nueve sílabas, tan bello y enérgico en la poesía francesa, parece que no puede introducirse en la nuestra, sino como una disonancia del de ocho, que a semejanza de las de la música, suele tal vez producir un efecto agradable, pero aún no hemos visto composiciones enteras en ese metro que sean tolerables.

Nótese también el poco arte con que el autor, concluida la contienda amorosa de los tres pastores, pasa al principal asunto del Introito, que es dar cuenta del argumento del drama. Es menester que Cupido les recuerde lo que el autor les había dicho a la puerta.

La acción de los Menemnos, distribuida en escenas sin distinción de actos, es la siguiente. Menemno, el casado en Valencia, roba a su mujer una saya muy rica para regalarla a su dama, en cuya casa debía comer en compañía de Talega, su mayordomo y confidente. Mientras se preparaba la comida, fue a ver a un comerciante con quien tenía negocios, envió a Talega a un recado, y se presenta en la escena Menemno el mancebo, que viajando por diversas partes en busca de su hermano, acababa de desembarcar en el Grao. Dorotea (éste era el nombre de la ramera), lo equivoca con su amante, le da muy bien de comer, y le entrega la saya y un diamante que el casado le había regalado para que las lleve a un sastre conocido que la disponga la saya para su cuerpo, y a un platero que engaste el diamante.

El mancebo sale muy contento de haber robado a una ramera y comido a su costa. Talega y el Menemno casado vuelven a comer, y el primero se desespera cuando le dicen que ya su amo ha comido, y por vengarse, va a contar a Audacia (así se llama la mujer del casado) el robo de la saya. Audacia y su padre Casandro se encuentran con Menemno el mancebo, le llenan de improperios, creyéndole su marido la una y el otro su yerno, y él para ahuyentarlos y buscar a su criado, se finge loco, los acomete y amenaza y le dejan libre. Pero Casandro busca un médico para que cure a su yerno de la locura; y cuando Menemno el casado volvía a su casa, dan con él y le atan para llevarle en casa del físico. Sobreviene Tronchón, esclavo de Menemno el mancebo, y salva al casado teniéndole por su amo, le pide la libertad y la obtiene en premio del servicio que le acababa de hacer, y le dice que le aguarde que va al mesón por el dinero y la ropa.

Menemno el casado queda solo. Preséntase en la escena su hermano, y le pregunta por Tronchón, a quien buscaba. Este llega y se halla con dos amos, que ambos le responden cuando pregunta por Menemno. Sabiendo ambos que tenían un mismo nombre, vienen a reconocerse de una pregunta en otra.

La acción de Timoneda es la misma que la de Plauto: pero el cómico español acomodó a nuestras costumbres con maestría y felicidad las sales del diálogo, sin omitir ninguno de los incidentes graciosos a que da lugar la semejanza de los hermanos.

El señor Moratín dice que Timoneda mejoró el desenlace. Es necesario confesar que el de Plauto es algo pesado, y el de la comedia española más vivo y descargado; pero también debe decirse que Timoneda no hizo bien en omitir la admiración que en el poeta latino muestra el esclavo al ver la perfecta semejanza de los dos Menemnos. Esta admiración, por otra parte muy natural, debió ser el principio que preparase el desenlace. Así lo hizo el poeta latino, que siguió mejor la naturaleza que el nuestro.

No hay que decir que esta comedia pertenece al género clásico. Tiene toda la regularidad propia de él, y el argumento es tomado, como hemos visto de la antigüedad. Creemos que corrigiendo algunas expresiones libres, podría acomodarse a nuestro teatro, y que produciría buen efecto en la representación.

Timoneda omitió dos personajes: el de Cilindro, cocinero de la dama, y el de una esclavilla suya; pero añadió el de Lazarillo, criado y discípulo del médico Averrois, cuya escena y papel extendió más que Plauto, sin duda para burlarse de las pedanterías de los médicos de su tiempo. Lazarillo es además discípulo de su amo, e imita su petulancia en la parte que su pequeño ingenio le permite. El médico de Plauto es un personaje insignificante. El de Timoneda una de las mejores escenas de la comedia.

Los Menemnos de Timoneda están escritos en excelente prosa: el diálogo es siempre animado y lleno de sales: la frase pura, correcta, sostenida y muy semejante a la de Lope de Rueda. Véase en prueba de ello la primera escena.

## Escena I

MENEMNO, el casado. -TALEGA.

MENEMNO.- «¡Ah qué simple cosa es este diablo de Talega! Que le di del ojo para que me siguiese, y no sé si me habrá entendido: más simple soy yo que no él en darte parte de mis negocios; mas helo aquí donde sale.

TALEGA.- ¡Pecador de mí, señor Menemno! ¿Y piensas que no te había entrujado? Muy bien te entrujé qu' esas son mis mieses y comer y tornar solaz a costa ajena.

MENEMNO.- ¿En qué te detuviste?

TALEGA.- ¡Ojo en qué me detuve! En esperar que el viejo de tu suegro se hiciese invisible; qu' estaba rezando en el patín y quiso Dios que s' encambró.

MENEMNO.- ¿Qué algarabía es esa?

TALEGA.- ¿No lo entiendes? Digo que se entró en la cámara y así no me vido.

MENEMNO.- Y a mí sí me ha visto.

TALEGA.- Que no te vio. Pues dime, señor Menemno, ¿en qué estamos? ¿Llevas hecha presa para dar a tu preñada o enferma?

MENEMNO.- ¿Qué enferma o qué preñada dices?

TALEGA.- Enferma llamo yo a tu amiga Dorotea, pues contino dice que pena por tus amores, y preñada de deseos, pues nunca hace sino pedir. Mira, Menemno, que esas presas se han de dar a semejantes mugeres cum modis et formis, y a ten con ten.

MENEMNO.- Más sabiamente has hablado de lo que te piensas: ¿pero qué haré, pecador de mí, si sus deseos y mi afición viven conformes?

TALEGA.- Señor, afición ciega razón; plegue a Dios que a bien te salgan esos arremangos, a feria vayas que más ganes.

MENEMNO.- Si no quisieres venir, quédate.

TALEGA.- No haré yo tal poquedad: vaya perro tras su dueño. Abreviemos, señor; la presa que llevas es sustanciosa.

MENEMNO.- ¿Pues no? Una rica saya es de mi muger, la cual prometí dar a mi Dorotea.

TALEGA.- ¿Y ella a ti qué te dará?

MENEMNO.- Harto me da en querer rescebir lo que yo le doy, cuanto más que ha prometido de aparejar una espléndida comida para mí y otros amigos, enviándole yo lo necesario.

TALEGA.- Pues que en casa de Dorotea ha de ser el tu autem y tragazón, no faltaré allí por la vida, que también soy tu amigo.

MENEMNO.- ¿Por dó iremos más encubierto?

TALEGA.- ¿Guarte, que las paredes han oídos, y no dé sobre mí tu relámpago?

MENEMNO.- ¿De qué temes, cobardazo?

TALEGA.- ¿De qué? ¿No sabes tú que dicen facientes et consentientes, y no sé cómo más? Lo que yo te aconsejo es que por no ser descubiertos no te cures de convidados, porque ya sabes que en los convites reina el vino, y a do el vino reina el secreto es

descubierto: sino que pues gracias a Dios yo como por cuatro y a necesidad por cinco, que nosotros a solas con Dorotea la peguemos; porque en fin es gran dolor muchas manos en un tajador.

MENEMNO.- Bien dices, no iremos sino los dos.

TALEGA.- Si así lo haces, Dorotea terná más contento, tú menos sospecha y yo más provechos, y la saya no será descubierta. Por tu vida que me la tornes a mostrar, que tengo deseo de verla.

MENEMNO.- Mírala bien.

TALEGA.- Mírola. ¡Oh qué linda color tiene!

MENEMNO.- ¿Y qué olor? Si lo sintieses.

TALEGA.- ¿Qué olor? Veamos, a tres cosas huele.

MENEMNO.- ¿Cómo a tres?

TALEGA.- Déjamela tornar a oler. Veamos.

MENEMNO.- ¿A qué huele?

TALEGA.- A hurto lo primero, pues la hurtaste a tu muger.

MENEMNO.- ¿Lo segundo?

TALEGA.- A puta, pues se la ha de vestir Dorotea.

MENEMNO.- ¿Y lo tercero?

TALEGA.- Lo tercero huele a linda comida, pues por su respeto hemos de comer.

MENEMNO.- Chacotero estáis, amigo.

TALEGA.- No esté por cierto. ¿Pero la comida para cuándo será?

MENEMNO.- Para cuando yo quisiere.

TALEGA.- Mire, que se trabaje que sea hoy, porque quien pasa punto, pasa mucho.

MENEMNO.- Anda, que hoy se hará.

TALEGA.- Mira, señor, que te soplico que en nuestra comida no habite carne cuadrángula.

MENEMNO.- ¿Qué es carne cuadrángula?

TALEGA.- Según el cura de mi lugar, cuadrángulo es aquello que tiene cuatro partes, cuatro esquinas, cuatro asientos, cuatro peñas, y por eso llamo yo, señor, carne cuadrángula el carnero, la vaca, et totius animalibus de quatuor pedos.

MENEMNO.- Ya te entiendo, bachiller: yo te prometo que no falten pollos, palominos, et-cetera.

TALEGA.- ¿Y et-cetera también? ¿Qué cosa es, señor?

MENEMNO.- Quiero decir, otras cosas muchas.

TALEGA.- Pues mira, señor, que entre éstas no falte para los principios carne conforme a mi nombre.

MENEMNO.- ¿De qué manera conforme a tu nombre?

TALEGA.- ¿Cómo me llaman a mí?

MENEMNO.- Talega.

TALEGA.- Pues la carne entalegada pido, cuerpo non de Dios, si me ha de entender.

MENEMNO.- ¿Qué es carne entalegada?

TALEGA.- Longanizas, morcillas, sobre asadas.

MENEMNO.- Pues eso no faltará.

TALEGO.- Así, así, hálbame de esa manera, que pues yo encubro tus maldades, encúbreme el estómago de buenas viandas».

Véase en un género menos festivo la tercera en que el viejo Casandro trata de reconciliar a los dos consortes que riñen.

### Escena III

CASANDRO. -AUDACIA. -MENEMNO, casado.-TALEGA.

CASANDRO.- «¡Ah, vergüenza! ¡Enhoramala, vergüenza! Y no deis tan desmesuradas voces, ni hagáis testigos de vuestras poquedades a los vecinos. ¿Qué es esto, que de continuo yo he de ser tercero de vuestros enojos?

AUDACIA.- ¡Ay padre! A esta vida dígole muerte.

CASANDRO.- ¿Cómo? ¿Sobre qué ha sido?

MENEMNO.- Déjala mientras llora sin razón, y está con aquel corage, que yo te lo contaré brevemente. Has de saber, señor, que a su soberbia y menosprecio han sobrevenido celos.

CASANDRO.- ¡Celos! ¿Y de qué?

MENEMNO.- Dice que tengo manceba y que robo la casa.

TALEGA.- Verum est.

AUDACIA.- Mas como si así no fuese...

CASANDRO.- Óyete, serpentina, déjanos hablar.

MENEMNO.- Con los cuales celos y sin razón me mata cada día, y porque le oso responder me trata peor que si fuese Talega.

TALEGA.- ¡Y mala talegada te dé Dios! ¿Y quién te manda nombrarme?

AUDACIA.- ¿Pues qué, no robas la casa? ¿Y el diamante quebrado que te di, qué es de él?

TALEGA.- ¿Pues que si supieses de la saya?

MENEMNO.- En casa del platero está para soldalle.

TALEGA.- Mas en casa de la puta para aniquilalle.

AUDACIA.- Plegue a Dios que sea verdad lo que dices.

MENEMNO.- Yo digo verdad mejor que tú merescas.

CASANDRO.- ¿No has de callar, loca?

AUDACIA.- Callaré, pues son dos contra mí.

TALEGA.- Y tres, aunque os pese.

AUDACIA.- Platicad a vuestro placer, que yo entrarme quiero por no oír palabras locas».

Y ya que hemos empezado a leer algo de esta pieza, no nos privemos del placer de ver la del médico, pues en ella poco o nada hay de Plauto, y casi todo es de invención de Timoneda.

## Escena XI

MENEMNO, casado. -CASANDRO. -AVERROIS. -LAZARILLO.

MENEMNO.- «Día triste y de aciago ha sido éste para mí, pues todo lo que pensaba hacer muy secreto, me ha echado en público aquel bellaco de Talega; pero a fe que no se reirá de ello. También esotra bellaca al fin hízolo como ramera, que por más que le rogué que me diese la saya con propósito de darle otra mejor, está en sus trece que ya me la dio. ¡Desdichado de mí! No sé qué me haga. ¿Qué es aquello?

AVERROIS.- Camina, Lazarillo.

LAZARILLO.- Ya camino, Domine.

AVERROIS.- Eso sí, siempre que podrás hablar algún latín congrio o no congrio, no lo dejes de hablar, que yo te haré gran persona. Di ¿quid est necesitas?

LAZARILLO.- La necesaria, señor.

AVERROIS.- No solamente respondiste como gramático, mas como escelente filósofo, porque aquella cosa es puramente necesaria adonde echamos aquello que sino lo echásemos moriríamos.

LAZARILLO.- Verum est.

AVERROIS.- Bona salus, señor Casandro.

CASANDRO.- Sea bien venido, señor doctor. Escuchado he la plática que has pasado con tu criado, y he holgado de oír sus agudezas.

AVERROIS.- Es el más agudo rapaz del mundo, y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo trescientos y cincuenta años.

CASANDRO.- ¿Cuánto ha que está contigo?

AVERROIS.- ¡No ha más de medio año, y sabe ya todos los nominativos, conjugaciones y cuarto libro, de coro: y hablará todo un día latín tan bien como yo, sin que le entiendan palabra.

CASANDRO.- Bien lo creo; ¿mas cómo te has detenido tanto?

AVERROIS.- He curado una pierna al Dios Esculapio, y he concertado un brazo a Baco, que los dos habiendo gustado ciertos vinos en la isla de Candia, dieron consigo de una escalera abajo.

CASANDRO.- De manera que también eres médico de los dioses como de los hombres.

LAZARILLO.- Ita domine.

AVERROIS.- ¡Oh, qué ita domine tan regalado! ¿Qué te parece, Casandro?

CASANDRO.- Muy bien, pero vengamos al caso. Has de saber que Menemno mi yerno está doliente, y pienso que es de alguna imaginación diabólica que habrá entrado en su entendimiento.

AVERROIS.- Eso verná de algunos enojos rescebidos con mugeres.

CASANDRO.- A la letra ése es su mal, señor doctor.

AVERROIS.- Has de saber, señor, que Hipócrates, Galeno y Avicena et omnia schola medicorum, ponen ciento y cincuenta remedios para ese mal. El primero es...

CASANDRO.- Ce, silencio: he allí a Menemno.

AVERROIS.- Juntémonos los dos.

CASANDRO.- Sea así, Menemno, hijo, ¿qué es de la saya?

MENEMNO.- ¿Qué saya, señor?

CASANDRO.- La que tenías agora.

MENEMNO.- ¡Oh dioses inmortales! ¿Qué será esto?

CASANDRO.- ¿No oyes lo que dice?

AVERROIS.- Ya veo que invoca a los dioses.

CASANDRO.- ¿Qué esperas? Haz tu oficio, maestro.

LAZARILLO.- ¿Qué quiere decir maestro? Domine Doctor, Domine Doctor acostumbran de llamarle.

CASANDRO.- Calla, rapaz, no seas tan reagudo.

AVERROIS.- Menemno, dame esa mano. No pasees tanto, no pasees tanto, pecador de mí, que es malo eso para tu enfermedad.

MENEMNO.- ¿Qué enfermedad? Vete enhoramala.

AVERROIS.- ¿Veis cómo desvaría? Escucha y verás que le hago unas preguntas tan profundísimas que bastan a tornar un hombre de cuerdo loco, y otras para tornarle de loco cuerdo: et operibus credite.

CASANDRO.- Pues acabemos ya.

AVERROIS.- Hijo Menemno, sosiégate. Dime, ¿sientes alguna cosa?

MENEMNO.- ¿Soy por ventura insensible, que no tengo de sentir?

AVERROIS.- Ya lo decía yo, que no podías estar sin sentir. Dime, ¿qué vino bebes, blanco o tinto?

MENEMNO.- Vete a la horca tú y tus preguntas.

CASANDRO.- Ya comienza a enloquecer.

AVERROIS.- ¿Qué te tengo dicho, señor?

MENEMNO.- Mas preguntarme si como el pan colorado o verde, o aves con escama, y peces con pluma.

CASANDRO.- Maestro, ¿no ves qué locuras se le sueltan? ¿Por qué no le das remedio?

AVERROIS.- Espera; preguntalle he otras cosas.

CASANDRO.- Pregunta cuantas quisieres.

AVERROIS.- Menemno, dime, ¿suélese algunas veces endurecer los ojos?

MENEMNO.- ¡Qué diablos! ¿Soy de género de langosta?

AVERROIS.- Ya sé que blandos los has de tener. Burlábame contigo. Está atento, señor, que agora vienen las preguntas para volverle en todo su seso. Dime, Menemno, ¿sientes algunas veces que te rugen las tripas?

MENEMNO.- Cuando estoy harto no; mas agora sí, que estoy hambriento, y con gana de comer.

AVERROIS.- Di, ¿duermes los ojos cerrados?

MENEMNO.- Como tú, velando, abiertos.

CASANDRO.- Agora cueradamente respondió.

AVERROIS.- Pues cáatelo ahí sano, señor.

CASANDRO.- No está agora tan loco como cuando amenazaba a su muger con fuego.

AVERROIS.- ¿Habíalo de estar? Duelos me dé Dios.

MENEMNO.- ¿A quién dices que amenazaba yo?

CASANDRO.- ¿No te acuerdas cuando a mí y a tu muger nos querías matar?

MENEMNO.- ¿Yo matar a quien tanto deseo la vida?

AVERROIS.- Pecador de mí, señor. ¿Quieres echarme a perder? ¿Téngole medio curado y estás conteniendo con él? Ven acá, Menemno, hablemos aparte tú y yo. Has de saber que nosotros somos los locos, que tú demasiado seso tienes. Tú, rapaz, no es aún tiempo que sepas estos secretos de medicina. Apártate allá.

LAZARILLO.- Recuérdate digo yo de los quincuaginta cruciatos auri.

AVERROIS.- ¡Oh! Sí señor. Téngalos a punto que son mucho menester, porque tengo de hacer con ellos en mi casa un cierto cocimiento con cincuenta maneras de yerbas, para cada cruzado una, traídas de la ínsula fortunada, y después de todas hacer un emplasto por ciertos puntos de astrología, y después ponérselo en los pies para fortificar la cabeza.

CASANDRO.- Abreviemos, que ya está a punto todo.

AVERROIS.- Bene dixisti. Oye, Menemno. Tú has de saber que conozco muy bien que si tu entendimiento está algo alterado, es por algún enojo que has habido.

MENEMNO.- Dices la verdad.

AVERROIS.- Hora, pues, por hacer placer a mí, y acreditar mi medicina y no enojar a tu suegro, haz todo lo que yo te dijere.

MENEMNO.- Soy contentísimo.

AVERROIS.- Si lo haces, yo te prometo de partir contigo los cincuenta cruzados, porque ni tú has menester medicina, ni yo la entiendo más que esa pared.

MENEMNO.- Pero haz de manera, maestro, que me lleven en todo caso a tu casa.

LAZARILLO.- Bien dices, porque allí haremos buena gira y beberemos autant.

AVERROIS.- Decir yo, señor Casandro, que está Menemno del todo sano, no diría verdad; pero helo traído a punto de hacer que me sea en todo obedientísimo.

CASANDRO.- Veamos.

AVERROIS.- Menemno.

MENEMNO.- ¿Qué mandas, señor doctor?

AVERROIS.- Alza el brazo derecho; ¿no puedes más?

MENEMNO.- No señor.

AVERROIS.- Agora da una vuelta en derredor. ¿No ves, señor? Por la doctrina del grande Hipócrates te juro que si quiero, te lo convertiré en nabo. Échate de esa ventana abajo.

MENEMNO.- ¿Qué es de la ventana?

AVERROIS.- Está quedo, loco, no te muevas. Aprende, rapaz, estos medicinales puntos. Agora, Menemno, dame esa espada.

CASANDRO.- Agora vas bien: eso me contenta.

AVERROIS.- Coge así los brazos.

MENEMNO.- Ya están cogidos. ¿Qué es lo que haces?

AVERROIS.- Súfrete, que por tu bien se hace que estés atado un poco con este cordel, porque así dice Avicena que se debe hacer.

LAZARILLO.- In quarta et sexta ad finem.

AVERROIS.- ¡Oh, cómo acotaste bien, rapaz! Es menester, señor Casandro, que de esta manera atado lo lleven a mi casa, porque allí con aquel emplasto áureo te lo daré sano en tres días.

CASANDRO.- Antes ha de ir así como está a la casa de los locos, porque aquélla es su propia morada. Vaya, vaya presto.

MENEMNO.- ¡Oh, ciudadanos! ¡Oh, amigos míos! Socorredme, que me llevan contra mi voluntad acusado falsamente».

Alonso de la Vega, autor de tres dramas novelescos y desatinados, uno de ellos intitolado Tragedia de Serafina, fue contemporáneo de Timoneda. Escribió también algunos coloquios en el género de Juan de la Encina, y sólo es apreciable por su buen lenguaje. Gaspar Sánchez y Alonso Cisneros, poetas y actores, escribieron comedias, y las

representaron con aplauso en la decena de 1570. Una de Cisneros tiene por título Callar hasta la ocasión. Éste es el primer título en verso que se dio a un drama español; costumbre tan introducida después.

En la misma decena y en la siguiente florecieron como poetas cómicos cuatro hombres célebres, pero que ninguno debió su celebridad a sus composiciones dramáticas: a lo menos ninguno la mereció por ellas. Estos fueron Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Andrés Rey de Artieda, y Miguel Cervantes de Saavedra.

Estos cuatro son los que en el período que medió entre Lope de Rueda y Lope de Vega, cultivaron el género novelesco. Como de cada uno de ellos es menester hablar algo y leer trozos de sus obras y por otra parte la lectura de las escenas de los Menemnos de Timoneda nos ha detenido demasiado, se hace preciso dividir aquí la lección, y dejar el resto para la siguiente en la cual hablaremos de estos cuatro poetas.

## 8ª lección

Comedias de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Andrés Rey de Artieda, y Miguel Cervantes de Saavedra

Juan de la Cueva, natural de Sevilla, fue, aunque en una escala muy inferior, semejante a Lope de Vega, en la afluencia de su vena poética, en la variedad de los géneros que cultivó y en la corrección de sus versos, siempre fluidos, pero que pocas veces dejan de ser preciosos. Limitándonos al género dramático, fue inventor de la comedia histórica, y el primero que introdujo en el teatro reyes y grandes personajes, y sitios, asaltos de ciudades; pero conservó en sus composiciones las mismas formas novelescas del drama de Naharro.

Su imaginación, más desarreglada que rica, no le permitió inventar nada, sino echar a perder todos los argumentos que tocó. Casi nada interesante se encuentra en sus dramas, porque en todos ellos falta a la verosimilitud moral. Si pinta a Bernardo del Carpio, queriendo hacer de él un héroe, sólo saca un insufrible baladrón. Si quiere describir un príncipe tirano, como en dos comedias que llevan este título, le hace cometer atrocidades inauditas que horrorizan, y que están fuera de la naturaleza humana. Estos dos dramas son los primeros de nuestro teatro, que forman una misma historia. Esta costumbre se adoptó después, y muchas comedias tuvieron segunda, tercera, y hasta quinta parte.

Los recursos de Juan de la Cueva en las piezas novelescas de su invención, se reducen a encantamientos, hechicerías, furias, deidades mitológicas y tramoyas teatrales. Introdujo en los dramas todo género de metros, octavas, quintillas, estanzas líricas; costumbre que se arraigó en nuestro teatro.

En medio de tantos defectos que hacen intolerables sus composiciones, y de la desigualdad constante de su estilo, hay algunos trozos bien escritos, de cuya noticia ni queremos ni debemos defraudar a nuestros oyentes.

En la comedia del Cerco de Zamora, distribuida en cuatro jornadas, como todas las de Juan de la Cueva, un soldado desde la muralla de la plaza avisa al rey don Sancho de la traición de Bellido Dolfos; e intercala en su razonamiento algunos versos de un romance antiguo: «artificio ingenioso, dice el señor Moratín, que siempre produce muy buen efecto en la escena, si se aplica con oportunidad como él lo hizo». Los versos son éstos:

Rey don Sancho, rey don Sancho,

no dirás que no te aviso;

que del cerco de Zamora

un traidor había salido.

Llámase Bellido Dolfos,

hijo de Dolfos Bellido:

cuatro traiciones ha hecho,

y con ésta serán cinco.

En la comedia de La Libertad de España por Bernardo del Carpio, después de un razonamiento furibundo e insufrible de este personaje, pone en su boca la siguiente octava contra Carlo Magno y los Pares de Francia:

Si en el centro del mar por más seguro,

Carlos, a ti y tus doce pares lleva el miedo,

o al reino horrible del Erebo oscuro

temiendo lo que en todos hacer puedo,

en su profundidad no os aseguro,

que allá os irá buscando mi denuedo;

y si al cielo os subís, allá la muerte

os iré a dar con este brazo fuerte.

Éstos no son los peores versos de Juan de la Cueva, si se exceptúa el cuarto, puesto solamente por la rima, pero no son a propósito en boca de un héroe.

Esta comedia acaba con el siguiente desatino, repetido muchas veces en los dramas de Juan de la Cueva. Lograda la victoria de Roncesvalles, en que Bernardo solo dio muerte a todos los doce pares, desciende Marte del cielo, corona a Bernardo, y le dice:

Yo só el Dios Marte, que tan alto hecho

quise remunerar, tu esfuerzo y maña:

y esta corona de laurel te endono

y por segundo Marte te coronó.

Maña es ridículo después de esfuerzo y de un alto hecho. Pero los dos últimos versos son buenos; y es sensible que hayamos perdido el verbo endonar de buen sonido y formación, del cual sólo se usa hoy en estilo festivo, cuando se quiere afectar un arcaísmo. El verbo dar no tiene su fuerza, aunque le es sinónimo, ni suena tan bien para la poesía. En general deben conservarse cuantas voces anticuadas se puedan: no disminuyamos la riqueza del idioma ni los recursos de la versificación.

En La Constancia de Arcelina, drama disparatado si los hay, Orbante por complacer a su amigo Fulcino evoca a Tesifona, una de las furias del Averno. Los versos de esta escena son muy buenos y correctos generalmente hablando.

ORBANTE

¿Del dulce fuego del amor que aspira

tu firme pecho eres conmovido,

fiel Fulcino, a despreciar la ira

del reino horrible del eterno olvido?

¿Y quieres ver (que su crueldad no admira

tu escelso corazón de amor regido)

los que habitan el triste río Aqueronte

y los del encendido Flegetonte?

¿Y quieres por mi apremio poderoso

que parar haga de Yxión la rueda,

que tenga Ticio de su mal reposo,

que Sísifo en descanso verse pueda

que deje el Can trifauce el espantoso

ladrido, y salir fuera les conceda

a las terribles Furias y a mi mando

vengan, el reino de Plutón dejando?

FULCINO

Cuando por mi amistad, amigo Orbante,

hicieras que pervierta el movimiento

el sol, que no se mueva el cielo errante,

que del infierno pare el cruel tormento,

entenderé de tu amistad constante

que es poco, y esto ha dado atrevimiento

a mi necesidad pedir tu amparo

por entender que no has de serme avaro.

ORBANTE

Para que se confirme en esta parte

lo que entiendes de mí, Fulcino amigo,

y ¡cuánto gusto mío es agradarte

y verte libre de cruel castigo,

a aquella parte cumple desviarte

en tanto que con magno apremio ligo

al rey Estigio del sulfúreo infierno

y a los ministros del castigo eterno!...

Agora es tiempo ¡oh tú Plutón potente!

que des lugar al fuerte encanto mío

sin que impida ningún inconveniente

lo que demando y lo que ver confío;

y es que envíes con priesa diligente

un alma de tu estigio señorío,

a ver la luz del mundo que aborrece

y a declarar un caso que se ofrece...

Si así no lo hicieres, dura guerra

a tu reino daré con nuevos males:

con luz heriré el centro que te encierra

mostrando tus cavernas infernales;

tus tres jueces, que aquel que en vida yerra

condenan a las penas eternas,

quitaré de su asiento y duro mando

si no me das, Plutón, lo que demando.

TESIFONA

Potente Orbante, cuyo fuerte encanto

al reino de Plutón todo ha movido

de tal suerte, que puesto en grave espanto

el uso del tormento ha suspendido:

mira qué pides, no te tardes tanto,

que sólo a que tu mando sea cumplido

me envía el rey de la región oscura

a ver la luz a los dañados dura.

En el mismo drama se queja Arcelina, fugitiva y oculta en las asperezas de los montes,  
de su triste suerte.

ARCELINA

Injusto y severo amor,

que me traes a tal extremo

que ausente la vida temo

porque vivo en tal dolor.

¿Qué puedo hacer ¡ay, cuitada!

del cielo tan perseguida

y del mundo aborrecida

y de Menalcio apartada?

Huyendo la cruda muerte

que a mi hermana di, ¡ay cruel!

ausente vivo de aquel

que causó mi acerba suerte;

en estas malezas moro,

sola, entre animales brutos,

comiendo silvestres frutos,

bebiendo el agua que lloro.

Paso el día suspirando

de ansias y recelos llena,

revuelta en mi culpa y pena,

la noche en vela llorando

miro, ¡ay sin ventura! al cielo,

a quien enemiga soy,

cuéntole el mal en que estoy,

y no hallo en él consuelo...

Es tal el temor que tengo

y el amor que en mi alma está,

que acometo a ir allá,

y queriendo ir me detengo.

Con sobresaltos resuelvo

esconderme en la espesura,

donde nada me asegura,

y a mi acerbo llanto vuelvo.

Del silbo del ganadero,

del canto del ruiseñor,

del aire si hace rumor

me sobresalto y altero.

En la comedia del Infamador, que seguramente sirvió de tipo a Tirso de Molina para la del Burlador de Sevilla, pone la siguiente descripción en boca de una Celestina, maltratada por la dama que iba a seducir.

TEODORA

Pensando el caso contar

se me renuevan mis penas

y la sangre por las venas

siento de temor helar.

Mas siendo de ti mandada,

aunque huye la memoria

renovar la triste historia

de mí, te será contada:

sabrás, Lucino, qué fue.

Voime a casa de Eliodora,

y siendo oportuna hora

a hablar con ella entré.

Hallela en un corredor

de muchas dueñas cercada

ricamente aderezada

revuelta con su labor.

Levantáronse en el punto

que yo entré, y ella, alargando

su mano, y la mía tomando,

me sentó consigo junto.

Quedando solo con ella

(que era lo que deseaba),

queriendo hablar no osaba,

y osando paraba al vella.

Al fin sacudí el temor

y apresté la lengua muda,

viendo que al osado ayuda

fortuna con su favor.

Díjela: bella Eliodora,

mi bien y señora mía,

perdonalde esta osadía

a vuestra sierva Teodora.

Yo vengo sólo a deciros

que deis lugar que Lucino

(pues cual sabéis es tan dino)

ose ocuparse en serviros.

Notoria es su gentileza,

discreción y cortesía.

Su donaire y bizarría,

su hacienda y su franqueza.

No tenéis en qué dudar,

bien podéis corresponder,

que tan ilustre muger

tal varón debe gozar.

Ella, que estaba aguardando

el fin de mi pretensión,

en oyendo esta razón

dio un grito al cielo mirando.

Y dijo: dime, traidora,

¿qué has visto en mí, qué has oído,

o qué siente ese perdido

del nombre y ser de Eliodora?

Si las cosas que contemplo,

no impidiesen mi ira fiera,

a bocados te comiera

dando de quien soy ejemplo.

En diciendo esto se fue,

y las dueñas acudieron,

y de mí todas asieron,

que sola entre ellas quedé.

Las unas me destocaban,

las otras me descubrían,

otras recio me herían

con mil golpes que me daban.

Después de estar muy cansadas

de tratarme como digo,

dijeron: este castigo

no nos deja bien vengadas.

Los cabellos me cortaron

con crudeza que da espanto,

y sin tocado ni manto

en la calle me arrojaron.

Estos versos prueban que no faltaba a Juan de la Cueva talento para la comedia de costumbres, sino juicio y corrección.

La misma vieja, que también era hechicera, acompañada de otras dos mujercillas, hace el siguiente conjuro:

TEODORA

Pon la vista al Oriente

en tanto que aderezo

estos lienzos mojados en la onda

de Flegetón ardiente,

y pongo el aderezo

para que el triste Averno me responda.

Si de la estancia honda

donde tiene su asiento

del Erebo la reina poderosa,

espíritu saliere u otra cosa,

ten cuenta, y mira el viento

si cuervo o si paloma pareciere,

o siniestra corneja se ofreciere.

TERENCINA

Con prósperas señales

de fatídico agüero

se nos demuestra el cielo generoso

en ocasiones tales;

si en esto es verdadero

el disponer del hado venturoso,

hoy será victorioso

Lucino desdeñado,

que en este punto con ligero vuelo

dos palomas bajar vide del cielo

que Venus ha enviado

y sobre un verde mirto se pusieron,

y cogiendo dos ramos de él, se fueron.

TEODORA

Tiende en torno esos lizos

por donde yo derramo

estas cenizas del Tinacrio monte

y con fuertes hechizos

a responderme llamo

los espíritus negros de Aqueronte.

Antes que el horizonte

se cubra, ¡oh triste Huerco!

a quien con ronca voz fuerza y apremio,

dale a mis obras el debido premio.

Y ponme en este cerco

una señal que el fin que intento aclare

por donde yo lo que será declare.

TERENCINA

Por la virtud que tiene

esta esponjosa piedra,

desde el nevado Cáucaso traída,

que en este vaso viene,

por esta blanda yedra

que en la cumbre del Hemo fue cogida,

que luego sea movida

tu voluntad al ruego,

¡oh Plutón! ¡oh Proserpina hermosa!

y sin negarnos al intento cosa

nos deis aviso luego

si la demanda mía y de Teodora

moverán hoy el pecho de Eliodora.

El señor Moratín elogiando estos versos, censura que el autor los pusiese en boca de seres tan despreciables. No podemos dar nuestro asenso a una censura tan rígida, que si es justa, debe también recaer sobre la escena de Calisto y Melibea, en que evoca Celestina los dioses infernales. Aunque fuesen mujerzuelas de la plebe más ínfima, en la hipótesis de que tuviesen trato con los espíritus del Averno y de que pudiesen mandarlos (hipótesis verosímil para los auditorios del siglo XVI), no debe extrañarse que el lenguaje y las fórmulas de las evocaciones sean más elevados que el estilo común de su humilde clase, y digna de las inteligencias invisibles con quienes hablan. ¡Ojalá no tuviéramos que echar en cara a Juan de la Cueva otro defecto!

Al concluir el examen de sus obras, no podemos dejar de observar que introdujo en el teatro español dos innovaciones importantes. La primera fue el uso de todas las riquezas de la poesía castellana, empleadas a la verdad sin discernimiento, pero que otros poetas más juiciosos podían ya a su ejemplo prodigar con oportunidad. La segunda fue haber extendido el dominio de la musa teatral a los argumentos históricos: en lo que abrió una riquísima mina a los poetas que le sucedieron.

Cristóbal de Virués, valenciano y militar de profesión, siguió el mismo género de Juan de la Cueva, y exageró sus vicios en las composiciones dramáticas que dio a luz con el título bien merecido de tragedias, pues exceptuando una de que hablaremos después, en todas las demás parece mucha gente. En la de Atila furioso mueren de diferentes maneras cincuenta y seis personas y la tripulación de una galera, que fue quemada. Los caracteres por lo general son atroces; las situaciones amorosas, indecentes; las trágicas, horribles, y hasta nauseosas; y ninguno de estos defectos está resarcido con el mérito de la versificación, que tal vez nos hace perdonar mucho en los dramas de Juan de la Cueva.

Dividió sus tragedias en tres jornadas, que él llamó partes. La de La gran Semíramis tiene la misma división. En la parte primera casa Semíramis con Nino, rey de Asiria. En la segunda da muerte a su marido y usurpa el trono. En la tercera muere a manos de su hijo. De esta monstruosa composición no hablaríamos si no hubiese tomado el asunto de ella Calderón para sus dos comedias, primera y segunda parte de la Hija del Aire, que analizaremos cuando lleguemos a hablar de este poeta.

La única composición en que Virués renunció al delirio de su fantasía y manifestó querer someterse a las reglas clásicas de los antiguos, fue la tragedia de Elisa Dido, dividida en cinco actos, de los cuales cada uno acaba en un coro. Las unidades de lugar y de tiempo están bien observadas: la acción sencilla. Dido, resuelta a conservar la fe a las cenizas de su marido, sigue solicitada por Yarbás, rey de Numidia, que quiere casarse con ella, envía contra él un ejército que es vencido. Finge entonces admitir la pretensión del numida, prepara la hoguera como para un sacrificio, y se da la muerte en ella. Esta acción está involucrada con los amores episódicos de dos generales suyos, que la aman, aunque no son correspondidos, y con las quejas de dos damas de la reina a quienes antes habían obsequiado. Estos episodios ridículos hacen insufrible la lectura del drama, y probablemente su representación.

Los únicos versos de Virués que el señor Moratín ha creído dignos de ser copiados en sus Orígenes, son los de un coro de la Dido en que se declama en versos bastante prosaicos contra la tiranía del amor, y los siguientes de la Semíramis, en que esta princesa expresa a su hijo Ninias su incestuosa pasión:

SEMÍRAMIS

Mayor dolor que la muerte

me causará el alejarte,

que mi tormento más fuerte

será no poder mirarte,

pues mi mayor gloria es verte.

Muera, y sea en tu presencia,

(que muerte será gustosa)

y no viva yo en ausencia,

que es muerte más rigurosa

y más áspera sentencia.

No puedo sin ti pasar,

no puedo sin ti vivir:

por fuerza te he de buscar,

por fuerza te he de seguir,

por fuerza te he de alcanzar.

No puedes huir de mí,

que he de correr mucho yo

pues quiere que sea así

el cruel que me hirió

dejándote sano a ti.

Hame parecido suficiente esta muestra para probar el corto mérito de Virués como poeta. Estos versos, que no serían tan despreciables en tiempo de Naharro, eran ya prosa pura en la segunda mitad del siglo XVI, cuando tantos y tan excelentes poetas habían enriquecido nuestra lengua y versificación.

Andrés Rey de Artieda caballero aragonés, fue militar de profesión. Recibió tres heridas en la batalla de Lepanto. Ya antes en la de Mulberg se había distinguido atravesando a nado el Elba con la espada en la boca, con otros españoles, y apoderándose a vista del enemigo de unas barcas que sirvieron al ejército de Carlos V para pasar el río. En su juventud había enseñado astronomía en Barcelona antes de dejar la carrera de las letras por la de las armas. Compuso una tragedia y tres comedias; pero sólo ha quedado de ellas la noticia de sus títulos. Si nos hemos detenido algo en su biografía, ha sido por mostrar que en aquel siglo de oro de nuestra literatura la juventud española, al mismo tiempo que emprendía grandes y gloriosas hazañas, cultivaba las letras y las ciencias.

Hemos llegado a Miguel Cervantes de Saavedra. Confieso que me cuesta repugnancia hablar del genio más grande que ha existido en nuestra nación, considerándolo solamente como versificador y como poeta cómico, y verme obligado a olvidarme del autor del Quijote, para entrar en el examen de sus composiciones dramáticas. ¡Cuánto más agradable sería para mí el análisis de esta obra inmortal, que el triste espectáculo de un Cervantes confundido entre los Cuevas, Alonsos de la Vega y Virués, y acaso inferior a ellos! Pero la misma celebridad de su nombre me impide pasar en silencio lo que fue como poeta dramático. Cumpliré, pues, mi deber, aunque con repugnancia y brevedad. Yo me vengaré algún día, cuando al tratar de las obras en prosa, llegue la ocasión de examinar la Epopeya del héroe de la Mancha.

Cervantes conocía de sí mismo que no había nacido poeta, entendiendo por esta palabra, no creador o inventor, que es su sentido original, sino versificador. Su talento, tan grande, tan rico, tan variado en la prosa, quedaba reducido casi a nada entre las ligaduras del número y del consonante. Es tan difícil de explicar este fenómeno ideológico, como el

empeño que siempre tuvo Cervantes en versificar, a pesar del constante mal éxito de sus ensayos.

Las composiciones dramáticas que quedan de él están escritas en verso, excepto algunos entremeses en prosa, en los cuales vuelve a aparecer la gallardía de dicción y sal nunca desmentida del autor del Quijote. Los más célebres de sus dramas son Los Tratos de Argel, la tragedia de Numancia, y la comedia Confusa. Esta última parece que fue lo mejor que escribió para el teatro, y obtuvo muchos aplausos; pero se ha perdido. Su autor la llamó comedia de capa y espada, denominación admitida ya en su tiempo para distinguir las que tenían por interlocutores personas particulares, y para cuya representación no necesitaban los actores más que el traje usual español, de los dramas históricos en que se usaba más aparato en vestidos y decoraciones.

Los Tratos de Argel y la Numancia son dos dramas en el género de los de Juan de la Cueva. En ellos se mezclan personajes alegóricos con los verdaderos. Poca acción, muchos episodios, los defectos comunes de aquel tiempo, y ninguna idea luminosa, ninguna grande invención que anuncie el genio creador, nos hacen leer estos dramas con cierta lástima de su autor. No así las comedias que escribió después de 1588, y que en nuestro tiempo dio a luz don Blas Nasarre. No hay lector tan animoso que pueda leer una entera sin descansar muchas veces.

Sólo añadiremos que Cervantes, aun en las cosas que compuso de menos mérito, aun en las comedias publicadas por Nasarre, es siempre puro, castizo, el primer padre de la lengua. Bajo este aspecto nada hay despreciable en sus escritos.

Para justificar lo que hemos dicho de la versificación de Cervantes en sus composiciones dramáticas, leeremos dos pequeños trozos; uno de Saavedra en Los Tratos de Argel, quejándose de la esclavitud, que no carece de movimiento y pasión; y otro de España, personaje alegórico de la Numancia, hablando con el Duero. Ambos los cita Moratín en sus Orígenes como los mejores de estos dramas.

.....

Cuando llegué vencido en esta tierra

tan nombrada en el mundo, que en su seno

tanto pirata encubre, acoge y cierra,

no pude al llanto detener el freno;

que a pesar mío, sin saber lo que era

me vi el marchito rostro de agua lleno

ofreciendo a mis ojos la ribera

y el monte donde el grande Carlos tuvo

levantada en el aire su bandera.

Y el mar que tanto esfuerzo no sostuvo,

pues movido de envidia de su gloria

airado entonces más que nunca estuvo.

Y estas cosas volviendo en mi memoria

las lágrimas trujeran a los ojos

forzadas de desgracia tan notoria;

pero si el alto cielo en darme enojos

no está con mi ventura conjurado,

y aquí no lleva muerte mis despojos,

cuando me vea en más feliz estado,

o si la suerte o si el favor me ayuda,

a verme ante Filipino arrodillado

mi temerosa lengua cuasi muda

pienso mover en la real presencia,

de adulación y de mentir desnuda,

diciendo: alto señor, cuya potencia

sujetas traes las bárbaras naciones

al desabrido yugo de obediencia...

todos de allá, cual yo, puestas las manos

las rodillas por tierra, sollozando

cercados de tormentos inhumanos,

poderoso señor, te están rogando

vuelvas los ojos de misericordia

a los suyos que están siempre llorando;

y pues te deja agora la discordia

que tanto te ha oprimido y fatigado

y a más andar te sigue la concordia,

haz, buen rey, que por ti sea acabado

lo que con tanta audacia y valor tanto

fue por tu amado padre comenzado.

Con sólo ver que vas, pondrás espanto

a la bárbara gente, que adivino

ya desde aquí su pérdida y quebranto.

.....

Duero gentil, que con torcidas vueltas

humedeces gran parte de mi seno,

ansí en tus aguas siempre veas envueltas

arenas de oro, cual el Tajo ameno,

y ansí las ninfas fugitivas sueltas,

de que está el verde prado y bosque lleno,

vengan humildes a tus aguas claras,

y en prestarte favor no sean avaras,

que prestes a mis ásperos lamentos

atento oído, o que a escucharlos vengas,

y aunque dejes un rato tus contentos

suplícote que en nada te detengas.

Si tú con tus continuos movimientos

de estos fieros romanos no me vengas,

cerrado veo ya cualquier camino

a la salud del pueblo numantino.

Hemos concluido la reseña de los poetas dramáticos que mediaron entre Lope de Rueda y Lope de Vega, que siguieron, cumplieron y alguna vez exageraron el sistema novelesco de Torres Naharro. Réstanos hablar de los que cultivaron en el mismo período, que llega hasta la última decena del siglo XVI, el género clásico, y se dedicaron a imitar o traducir las comedias y tragedias de griegos y romanos.

## 9ª lección

### Comedias de Virués, Argensola, y demás entre los dos Lopes

Hemos recorrido y escudriñado las diferentes formas que tomó el teatro español desde las farsas y misterios hasta la época de Lope de Vega. En sus principios fue como mezcla de juegos los más groseros con las abstracciones escolásticas. Se introdujo en nuestras composiciones escénicas el gusto y la moda de los personajes alegóricos. Juan de la Encina dio un carácter bucólico a nuestro teatro, introduciendo figuras pastoriles: mas no dio interés ni a los personajes ni a la acción, generalmente corta como la de las églogas y mal fraguada. Torres Naharro fue el primero que presentó composiciones de regular extensión con acción interesante, y que dio al drama un carácter novelesco. Imitó este género Lope de Rueda, y lo perfeccionó con la buena descripción de algunos vicios de la humanidad; bien que sus personajes cómicos siempre son formados de la clase más baja de la sociedad. Timoneda siguió de cerca sus pasos con bastante felicidad. Juan de la Cueva, Virués y otros, extendieron a la historia el imperio de la poesía dramática, la enriquecieron con todas las reglas de la versificación; pero nada hicieron, nada crearon para su perfección: antes bien, llevaron al extremo el desarreglo de la acción, la mezcla de hechiceros y de personajes alegóricos, y la indecencia y brutalidad de las costumbres escénicas. Puede decirse que a fines del siglo XVI estaba ya corrompido el drama español creado por Naharro.

Era necesario un genio para sacarlo de aquel estado de abyección. Este genio pareció, y fue Lope de Vega; pero antes de entrar en el estudio de las obras dramáticas de este grande hombre, y del carácter particular que les imprimió, no debemos dejar incompleta una parte muy notable de nuestra historia literaria, ni omitir los esfuerzos que hicieron varios literatos del siglo XVI, para introducir en nuestro teatro el gusto y la regularidad clásica de los griegos y latinos. Estos esfuerzos fueron simultáneos con los progresos y desmejoras que hizo o sufrió el drama novelesco de Naharro.

Ya hemos visto que Timoneda, aunque imitador del género de Lope de Rueda, escribió los Menecmos, comedia clásica tanto por su origen como por su forma; y que Virués, el más desatinado quizá de los imitadores de Naharro, compuso la tragedia de Elisa Dido, sometiéndose en toda ella a las unidades de Aristóteles, aunque no por eso tenga mérito de ninguna especie esta composición.

Pero hubo otros autores dramáticos que consagraron exclusivamente sus plumas al drama clásico, ya traduciendo las obras de los antiguos, ya componiendo otras a su imitación. El primero de estos escritores que yo sepa, fue Francisco de Villalobos, médico del emperador Carlos V, que tradujo el Anfitrión de Plauto, y de cuyo estilo presentamos algunas muestras en una de las lecciones pasadas. Fernán Pérez de Oliva tradujo después la misma comedia; y hasta el insigne poeta épico Camoens, tuvo la dignación de trasladar en versos portugueses las sales festivas de Mercurio y de Sosia.

Pedro Simón Abril, uno de los mejores humanistas que ha poseído España, tradujo en prosa castellana las seis comedias de Terencio, el Pluto de Aristófanes, y la Medea de Eurípides: pero según las apariencias, estas comedias no se tradujeron para representarse. Sólo las publicó el traductor castellano como un trabajo útil a los que emprendiesen el

estudio de la latinidad o de la lengua griega. Su intención fue mostrar cómo debían verter al castellano las gracias de aquellos dos poetas.

Éstos fueron los cortos adelantos que hizo entre nosotros la comedia clásica en el siglo XVI. Ninguna fue original: no se hizo más que traducir en este género. Parece que la naturaleza separó en aquel siglo el espíritu de invención cómica de la instrucción literaria. Nuestros humanistas no supieron escribir comedias: cuando un batidor de oro, como Lope de Rueda, y un librero, como Timoneda hallaban en su genio recursos, independientes de la imitación de los antiguos, para entretener al auditorio y excitar sus aplausos.

Pero no sucedió lo mismo con el género trágico. Poetas de primer orden, como Bermúdez y Argensola, se dedicaron a él siguiendo las reglas clásicas, y escribieron tragedias originales, que es necesario estudiar aunque sólo sirva este estudio para conocer con cuánta razón el público español prefirió a la atrocidad y monotonía de estas tragedias los dramas de Lope de Vega.

El primer autor trágico conocido en nuestro teatro, fue Vasco Díaz Tanco, natural del Fregenal, que escribió las tragedias sagradas de Absalón, Amón y Jonatás. Pero estas tragedias, escritas a principios del siglo XVI, se han perdido, y no podemos juzgar de su mérito como dramas, ni de su elocución. En el primer tercio del mismo siglo tradujo el maestro Fernán Pérez de Oliva, uno de nuestros más apreciables filólogos, la Venganza de Agamenón, tragedia de Sófocles, y la Hécuba triste de Eurípides en prosa castellana, y por consiguiente despojadas de toda la fuerza que presta a los pensamientos sublimes la magia de la versificación.

Es verdad que si alguna cosa pudiera suplir en el drama trágico la falta de la poesía, sería la prosa del maestro Oliva, admirable por su número y elegancia para la época en que escribió. Leeremos algunos trozos para muestra, tomados de una y otra traducción.

Nadie ignora la historia de Orestes. Clitemnestra dio muerte a su marido Agamenón, cuando volvía triunfante de Troya; y dio su mano y la corona de Argos a su cómplice el adúltero Egisto. Era entonces niño Orestes, hijo de Agamenón; y, por el cuidado de su hermana mayor Electra, huyó del puñal del asesino a otros climas. Mientras Clitemnestra gozaba los frutos del adulterio y de la venganza, Electra, tratada como esclava por Egisto y por su misma madre, se consumía en lágrimas. Orestes llegó en fin a la edad de la fuerza, volvió a Argos fingiendo que traía el cadáver de sí mismo, anunciando su propia muerte, se da a conocer a su hermana, da muerte a su madre, y después a Egisto, que llega a palacio alegre con la noticia falsa que ya le habían dado de la muerte de Orestes.

La acción comienza en el mismo momento que Orestes llega a Argos acompañado de su pedagogo.

Las personas que hablan en esta escena son Ayo y Orestes.

AYO.- «Éstos son, Orestes, los campos de Grecia, do te han traído tus altos deseos: aquélla que ves lejos, es Argos, la antigua ciudad. Y mira a esta otra parte verás Io, hija de Ínaco, la que cobró su figura en las riberas del Nilo. Y a tu parte izquierda se parece el

templo de Juno, de altos edificios, cerca de do están los valles do sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo. Reconoce pues, agora, a Micenas, esta ciudad que delante tienes grande y torreada, do tu alma mora: ésta es aquélla do tú siempre has tenido tus nobles pensamientos.

Aquí tu hermana Electra te libró de los cuchillos de tu madre, y te me dio que te criase en buenas costumbres, y te animase siempre a ser vengador de la muerte de tu padre. Aquella casa principal que más alta ves, es la morada de los Pelópidas. ensuciada con la sangre de Agamenón tu padre: donde tú eres venido a ganar gloria en la venganza. Agora, pues, ensalza tu ánimo, pensando a cuánto te obliga la virtud de tu padre. Acuérdate de sus heridas, y contempla la gloria de los tiranos sus enemigos que por ellas ganaron, y tendrás bastante atrevimiento para cumplir la empresa que tomaste. Ya la noche es pasada, y el sol muestra las puntas de sus rayos: así que nos queda poco tiempo de tomar consejo; pues es menester habernos antes determinado que las gentes salgan de sus ejercicios. Mirad, pues, vosotros Orestes y Pílates, que para la brevedad del tiempo la diligencia es el remedio, y que la negligencia deja pasar las buenas ocasiones».

Esto se escribía a principios del siglo XVI, y no hay ningún escritor de nuestro tiempo, aun de los mejores, que dejara de reconocer como suya esta frase, este número, esta dicción.

Este razonamiento del Ayo prueba cómo debe entenderse la unidad de lugar, tomada de los poetas griegos, y que se ha querido erigir en un dogma dramático. Esta unidad era necesaria en un teatro de tan vasta extensión que se representaban en él a un mismo tiempo las ciudades de Micenas y de Argos, campos extendidos, el bosque de Io, el templo de Juno, y los valles de Apolo. Era preciso, pues, que la escena fuese permanente. En nuestros teatros no existe esa necesidad: no son tan vastos, y por medio de bastidores y telones pueden representarse diferentes sitios. Y así la unidad de lugar debe ser para nosotros un principio de verosimilitud material, una máxima de convención que no debe infringirse arbitrariamente; pero que tampoco debe ligar al poeta tan estrechamente que falte a la verosimilitud moral aglomerando en un solo sitio sucesos que han debido pasar en diferentes partes, o suprima por esta causa escenas muy interesantes.

Las quejas de Electra cuando aparece en el teatro por primera vez, son un modelo de la elocuencia del sentimiento.

ELECTRA.- «¡O tierra, o aire, o lumbres que en el cielo resplandecéis, testigos sois de mis llantos, decidme si sabréis hasta cuándo durará mi vida atormentada! ¡Ya no hay gentes que no sientan mis gemidos, ni lugar de mi morada que no mane con mis lágrimas! Todos saben mis querellas, y nadie me da consuelo: ¿mas qué consuelo puede haber para mí, que estoy puesta entre tales dolores, cuales son la muerte de mi padre y la vida de mi madre? Mi padre después que venció a los troyanos en guerra de perdurable memoria, después que esclareció su nombre, y estableció las cosas de Grecia, al tiempo que venía a descansar en su casa, como al puerto de sus trabajos, donde por ellos fuese honrado, donde le sirviesen las gentes que fueron salvas por su esfuerzo y su consejo, la malvada de mi madre, con quien él quería comunicar su gloria, lo mató mientras él buscaba manera de ponerse una vestidura, que por su amor vestía. Y tú, Egisto, vencido de sucio amor en que conversas con

mi madre, le ayudaste hiriendo la cabeza de mi padre con hachas, a tal priesa, que el esfuerzo y fortaleza no hubiese lugar de hallar remedio. ¡O padre mío, en las crudas batallas de do veniste vencedor no hallaste peligro do murieses, y hállaslo en tu casa! ¡No pudo enemigo tuyo quitarte la vida, y pudo tu muger! ¡Ay que los males no ofenden sino do hallan confianza! La malicia conocida pocas fuerzas tiene. ¡O madre traidora a quien ninguna reverencia debo, pues solamente me pariste para llorar tus malos hechos! Dime, ¿cómo pudiste matar a quien tanto de ti confiaba que te dio lugar para hacerlo? ¿No miraste el infierno lleno de penas, aparejado por castigar las maldades de las gentes? ¿No miraste el merecimiento de Agamenón? ¿No nuestra orfandad? ¿No las leyes que naturaleza acatan? Todo el género humano debería tomar venganza de la grande ofensa que le has hecho en corromper tan fieramente las santas leyes del ayuntamiento en que él se conserva. Aunque por otra parte me parece que alguna razón tuviste de matar a mi padre; porque no era digna cosa que de tal marido fueses muger. ¡O mi padre! ¡Padre de esta hija desventurada, que de sus ojos ha vertido más lágrimas que tú de tus heridas vertiste sangre! Si me vieses agora en vil servidumbre, ligero te sería el dolor de tu muerte. Verías tu hija, a quien tanto amaste, aborrecida en su casa: veríasla maltratada por serte piadosa: veríasla hecha fuente de lágrimas por ti: pero no quiero por serte piadosa desearte mal: no quiero que veas lo que aún da gran dolor. Veo yo, desventurada, a Egisto en tu reino usar tus ornamentos reales; veo su cabeza compuesta con aquella corona que de la tuya quitó; veo tu cetro en sus manos, que derramaron tu sangre, las cuales por ser más crueles no han derramado la mía, pues me fueran piadosas si con la muerte me hubieran librado de tantos males cuantos muestro en mis gemidos. Salid, furias infernales, pues no hay misericordia en las gentes: salid furias, infernales, y emplead vuestra crueldad en hombres tan dañados, porque sepan las gentes que han visto estas maldades, que sois vosotras constituidas para venganza».

Orestes con el artificio de traer en un ataúd el cadáver que él finge que es el suyo, se introduce en el palacio de Clitemnestra, y da la muerte a su madre: después de esto hecho llega Egisto alegre porque le habían dado la falsa noticia de la muerte de Orestes y dice:

EGISTO.- «¡O casas reales, do los días pasaba con temor, y las noches en sobresalto! Agora que ha salido de vosotras la sospecha me seréis muy alegre morada, donde yo vengado de mis enemigos, con mis amigos gozaré los placeres reales. Ya no es tiempo de armas, ni de pensar en muerte, sino de emplear la vida en fiestas de alegría. Quiero ir a Clitemnestra, porque su placer y el mío crecerán cuando fueren juntos. ¿Pero qué hombres son estos que vienen a mí demudados? ¿Sus puñales sacan de lugares escondidos? ¡O desventurado de mí, que aquellas manchas de sangre señales me son de lo que quieren hacer!».

Veamos la última escena en que Orestes conduce a Egisto al lugar de su suplicio.

Escena XIII

ELECTRA. -CORO. -ORESTES. -PÍLADES. -EGISTO.

ORESTES.- «Así merecen tales reyes en sus casas ser recibidos.

EGISTO.- ¿De qué manera?

ORESTES.- De la que ves que ternemos, si sabes para qué se suelen sacar los puñales.

EGISTO.- ¿Qué os he hecho yo, mancebos?

ORESTES.- Mayores males que con tu vida puedes pagar.

EGISTO.- ¿Vosotros no teméis el castigo que habréis de los míos?

ORESTES.- No es tuyo lo que hurtaste.

EGISTO.- Agora conozco que tú eres Orestes, el cual si hubieses memoria de la virtud de tu padre, me habrías compasión.

ORESTES.- Cuanto él fue mejor, más tú mereces la muerte.

ELECTRA.- Hermano, no dilates la muerte de éste; y si por ventura cansaste tu brazo en la muerte de tu madre, dame ese puñal, que yo con él en un momento le daré mil heridas.

ORESTES.- No es este el lugar donde ha de morir: quiero que le matemos do él mató a nuestro padre, porque viendo que de él se toma allí venganza, le sea la muerte doblada.

EGISTO.- Llevadme pues, presto, que no hay mayor tormento que la vida con hora determinada de morir.

ORESTES.- Esa es otra causa porque no mueres tan presto: queremos primero atormentarte con dejarte pensar el estado en que te hallas.

EGISTO.- Dadme presto la muerte, pues la vida no me queréis dar: mirad que el don que os pido, a los enemigos no se suele negar.

ELECTRA.- Nunca Egisto demandó cosa con tanta razón como la muerte, según la tiene merecida. Tú, hermano, no se la niegues; mas antes cumple esta su voluntad cuan presto pudieres, pues que presto la fortuna suele quitar sus buenas ocasiones. Ve, pues, a cumplir esta tan justa venganza, que yo y esta mi compañía te seguiremos.

ORESTES.- Ten, Pílates, de esotro brazo, llevaremos a éste do reciba el galardón de su merecimiento.

EGISTO.- Corona, estado y señoríos, lazos que sois de la muerte, quedaos agora a escarnecer los otros hombres, que conmigo hecho habéis ya vuestro oficio».

Estas últimas palabras de Egisto, no se hallan en la Electra, título que dio Sófocles a su tragedia. Son imitación del siguiente dístico latino:

Inveni portum: Sors et fortuna valet.

Sat me lusistis; ludite nunc alios.

No es esta sola la alteración que el maestro Oliva hizo en la tragedia original. Suprimió los coros, añadió el personaje de Pílates, pospuso la escena entre Clitemnestra y su hija Electra, y en el diálogo quitó y añadió a su placer.

Pero no quitó la alegría bárbara de Electra al ver matar a su madre, ni añadió la resistencia interior de Orestes al vengar la muerte de su padre atravesando el pecho de la que le dio el ser, alteraciones que todos los trágicos modernos que han puesto en escena a Clitemnestra, a Semíramis, a Erifile, muertas por sus hijos, han tenido buen cuidado de hacer. Esta diferencia entre el teatro griego y el moderno, aunque no sea clásico, es esencial y depende de la diferencia de principios religiosos y morales.

Entre los griegos la venganza de la sangre paterna derramada era una obligación tan estrecha, que no excluía del castigo a ninguna persona. Así Orestes atravesó sin remordimiento, sin señal ninguna de pesar, y aun con cierta alegría, el seno de su madre. Electra le animaba a la maldad con sus gritos; y los espectadores ni extrañaban aquella atrocidad, ni la manera de ejecutarla, porque uno y otro eran conformes a los principios de su moral. ¿Se sufriría esto en nuestro teatro? No. Nuestros principios morales y religiosos prohíben la venganza; y aunque las nociones erróneas del honor la presenten tal vez como permitida, nunca a costa de los sentimientos sagrados de la piedad filial.

¡Cosa extraña! Un héroe como Temístocles se dejaba amenazar con un bastón; pero hubiera vertido la sangre de su misma madre en venganza de la de su padre. Nadie cometería ahora semejante parricidio; pero tampoco ningún hombre de honor sufriría que le amenazasen impunemente con un palo.

De Hécuba triste leímos ya algunos trozos en una de las lecciones anteriores. En ella no hizo el maestro Oliva tantas alteraciones: conservó los casos y se atuvo más fielmente a la letra del original, que es una tragedia de Eurípides cuya acción es el sacrificio de Polixena en el sepulcro de Aquiles y la venganza que tomó Hécuba de la muerte de su hijo Polidoro, asesinado por Polimnéstor, rey de Tracia. Estas dos traducciones se hallan impresas en el tomo VI del Parnaso español, con las tragedias de Bermúdez y de Argensola, que son las únicas de que nos queda que hablar.

Fray Gerónimo Bermúdez, natural de Galicia, que floreció a mediados del siglo XVI, escribió dos tragedias, intituladas Nise lastimosa y Nise laureada. Nise es anagrama del

nombre de la célebre y desgraciada Inés de Castro, querida del príncipe don Pedro, después rey de Portugal. La acción de la primer tragedia es la muerte de Inés por orden de Alonso, rey de Portugal, padre y antecesor de don Pedro. La de la segunda, la venganza que don Pedro tomó, siendo rey, de los que aconsejaron a su padre aquella atrocidad, y la coronación de doña Inés ya muerta como reina legítima.

El autor siguió en la una y otra composición las reglas materiales del teatro griego, pues hasta coros puso en ambas. La acción de la primera es tan sencilla, que no se hubiera extrañado en el teatro de Atenas. Los versos generalmente hablando son incorrectos, pues el estilo es grave, sentencioso y digno del género. En nuestro entender es la mejor tragedia original de nuestro teatro primitivo. Está dividida en cinco actos: la mejor escena es la del acto IV en que Inés desarmó con sus lágrimas la ira del rey don Alonso que la había condenado a muerte.

Pero el defecto de esta pieza, así como el de otras muchas de su género, es la falta de acción: casi toda ella se reduce a razonamientos largos y algunas veces insufribles. Ni el gusto de la nación ni el del siglo podían prestarse a esta clase de espectáculos. Leeremos algunos trozos de la tragedia para justificar la idea que de ella hemos dado.

El príncipe don Pedro, aconsejado por su secretario para que dejase los amores de doña Inés de Castro, por los cuales el rey y su consejo tenían ya determinado perseguir a doña Inés, dice así:

PEDRO

Hombres de entrañas fieras y dañadas,

¿qué me queréis? ¿Qué sinrazón os hago

en amar de esta suerte a quien me paga

con otro tal amor? A quien el mundo,

a quien todo este reino, a quien vosotros,

que así me perseguís, debéis servicio,

y gracias a los cielos que quisieron

con cosa tan divina enriqueceros.

Hombres que procuráis mi mal y muerte,

poné los ojos donde yo los míos

de mi alma y corazón, y veréis luego

la ceguera en que estáis. ¿Qué monarquía

de aquel acatamiento glorioso

colgada no estará? Y aquella cara

que tanto aborrecéis, ¿no es más que humana?

¿En cuerpo tan hermoso, al alma hermosa,

discreta, noble, honesta, casta y pura,

qué tachas podéis dar? ¿O qué virtudes,

qué gracias, qué excelencias, qué riquezas

no están atesoradas en su pecho,

para que de ellas vayan a la parte

sus deudos, y la tenga en mi casa?

La mayor parte de esta tragedia está en versos sueltos. Debo advertir como una observación propia del arte, que de todos los versos que se escriben, el más difícil es el suelto, porque no admite debilidad alguna: la menor falla en él es conocida al momento; pero una de las más notables faltas que pueden cometerse es faltar a lo que el oído espera. El oído quiere conceptos libres sin asonantes ni consonantes; si se nota alguno aconsonantado o asonantado, es defecto que no se puede tolerar. Este defecto comete Bermúdez, y no es extraño, porque aún no estaba el arte en la perfección a que luego llegó.

Un defecto de este trozo es que los versos son asonantes, y los versos sueltos no sufren consonante alguno ni asonante, no sufren cortes que caigan en la misma sílaba. Es menester ya que no hay variedad, ya que no hay esta especie de armonía ni consonancia, que se supla con la variedad en los cortes: por eso se le da al poeta la libertad de expresarse en verso suelto. En nuestro idioma son muy pocos los versos sueltos que tienen mérito, muy pocos; mas los hay en italiano de esa especie de versificación que es más cultivada entre ellos, porque en la tragedia italiana el verso no es como entre nosotros el romance endecasílabo con asonantes, sino el verso sin asonante ni consonante, el verso desligado, suelto: por eso han tenido más motivo de cultivarle.

Al fin del primer acto se introducen dos coros de damas de Coimbra. El primero canta las fuerzas y el poderío del amor: el segundo, que está en versos cortos de siete sílabas, pero también sueltos, es todavía mejor que el primero.

También el mar sagrado

se abrasa en este fuego:

también allá Neptuno

por Menalipe andubo,

y por Medusa ardiendo.

También las ninfas suelen

en el húmedo abismo

de sus cristales fríos,

arder en esta llama;

también las voladoras

y las músicas aves,

y aquella sobre todas

de Júpiter amiga,

no pueden con sus alas

huir de amor, que tiene

las suyas más ligeras.

¡Qué guerras, qué batallas

por sus amores hacen

los toros! ¡Qué braveza

los mansos ciervos muestran!

Pues los leones bravos

y los crueles tigres,

heridos de esta yerba,

¡qué mansos parecen!

¿Qué cosa hay en el mundo

que del amor se libre?

Antes el mundo todo

visible, y que no vemos,

no es otra cosa en suma

si bien se considera,

que un espíritu inmenso,

una dulce armonía,

un fuerte y ciego mudo,

una süave liga

de amor con que las cosas

están trabadas todas.

Amor puro las cría,  
amor puro las guarda,  
en puro amor respiran,  
en puro amor acaban,  
el cual nunca se acaba.

Seríamos peores

los hombres que las fieras,

si amor no fuese cebo

de nuestros corazones.

Sobre este trozo tenemos que hacer algunas observaciones. La primera es que es muy difícil hacer versos buenos, versos que sean de un número ligero, de siete sílabas, libres como son estos. La razón filosófica es ésta: el verso endecasílabo, puede variar más bien los cortes, pueden las pausas de la armonía y sentido hacerse en diferentes sílabas: no así en el verso de siete sílabas, que apenas es susceptible de un corte, y así es que entre nuestros escritores clásicos no me acuerdo de ninguno que haya hecho estos versos épticos libres sino es el bachiller Francisco de la Torre, que trae una composición filosófica en este metro. Generalmente el verso de siete sílabas cuando se usa solo sin mezcla del endecasílabo cuya fracción es, se usa en romance, es decir, asonantado en versos pareados.

En una tragedia que tiene por objeto la muerte de Inés de Castro y sus amores desgraciados con un príncipe de la edad media, en una tragedia en donde no faltan alusiones a las verdades y principios de la religión cristiana, es un absurdo hablar de Neptuno y de si ardió por Menalipe y por Medusa, en una palabra, esta mezcla de mitología antigua con otros principios tan diferentes. No es esto decir, como han querido decir algunos para quienes todo lo clásico es malo, que es una simpleza usar de la fábula en las composiciones que en el día escriba un poeta, no; pero cuando el poeta haya adoptado un principio religioso, no debe confundirlo con otro. Un poeta puede en el día, por ejemplo, hacer una invocación a Venus y a Cupido, quejándose de sus amoríos, esto es lícito a cualquier poeta; pero en una composición donde se hayan introducido ya los principios del cristianismo, hacer esto sería una absurdidad. Todos han tachado a Camoens haber aludido a Baco y a Venus en su poema de las Lusíadas cuando en el mismo poema habla del Padre Eterno, habla de San Juan Bautista, y habla, en fin, de otros personajes de nuestra religión.

Otro de los coros en el acto segundo, en el cual el rey don Alonso, dudoso entre el pesar que dará a su hijo dando muerte a Inés de Castro y los males que se seguirán al reino si la de Castro vive y es esposa del príncipe don Pedro, hablando el coro de las mortificaciones y penas que afligen a los reyes, dice:

Tristes pobreza nadie las desee;

ciegas riquezas nadie las procure;

la bienaventuranza de esta vida

es medianía.

Príncipes, reyes y monarcas sumos,

sobre nosotros vuestros pies tenéis;

sobre vosotros la cruel fortuna

tiene los suyos.

Esta es una magnífica estanza: es una imitación de Horacio en su Rerum timor...

Sopla en los altos montes más el viento;

los más crecidos árboles derriba:

rompe también las más hinchadas velas

la tramontana.

Como sosiegan en el mar las ondas,

así sosiegan estos pechos llenos,

nunca quietos, nunca satisfechos,

nunca seguros.

La tranquilidad de los reyes es como la del mar ¡hermosa comparación! Estos versos son sáficos y adónicos. El poeta a lo menos así los quiso hacer, y esto me da motivo para hablar de los defectos de esta clase de versificación que se hayan cometido en estos versos.

Nuestro verso heroico, que es el endecasílabo, se divide en dos géneros muy diferentes: uno es el que tiene acentuada la sexta sílaba. «El dulce lamentar de dos pastores»: el tar de lamentar está acentuado: éste es el endecasílabo propio. Otro es el sáfico, llamado así por

los latinos; pero como nuestro idioma no admite la prosodia latina porque no tenemos cantidad en nuestras palabras, nos valemos de acentos, y en el verso sáfico ha de tener acentuada la cuarta y la octava sílaba, de modo que para el endecasílabo propio hasta tener la sexta, pero para el sáfico ha de tener la cuarta y la octava, dos sílabas acentuadas; esta regla no está aquí enteramente observada.

La bienaventuranza de esta vida: no es verso: ni tiene acento en la cuarta ni en la sexta, no es pues sáfico.

...tenéis: esta terminación en agudo es pocas veces permitida en castellano; la usa bastante Bermúdez y otros poetas; pero después que se perfeccionó por Lope de Vega y Góngora nuestra versificación acentuada, a no ser que la composición misma lo exija, a semejanza de las italianas, no concluyen bien los últimos versos en agudos.

...Derriba: No es sáfico, porque aunque tiene acentuada la cuarta, no tiene la octava, que es el les de árboles. Es mal sáfico porque el acento está al fin de dicción y no debe ponerse así, ni el corte sobre la octava.

El adónico, que es el verso pequeño que acompaña a los sáficos, no puede tener más medida, sino una semejanza con los latinos. Nadie ignora que el adónico tiene un sáfico y un adónico: es necesario que la primera sílaba sea acentuada: de todos estos adónicos no hay más que dos que estén acentuados.

Tienen los suyos: es bueno.

Nunca seguros: también.

Pero la tramontana no es adónico.

Ni el otro, es medianía, lo es, aunque puede pasar: para adónico es menester la primera y cuarta sílaba acentuadas, por eso es adónico, aunque malo.

El razonamiento de Inés al rey don Alonso cuando le anuncia que está condenada a muerte, es éste:

.....

Venid también vosotras: a tal punto

no me dejéis: pedid misericordia,

pedid misericordia para aquesta

tan inocente quanto desdichada:

llorad el desamparo de estos niños

tan tiernos, y sin madre. Mis amores,

el padre veis aquí de vuestro padre,

aquel es vuestro abuelo, y señor nuestro;

la mano le besad: a su clemencia

os entregad; pedirle que la emplee

en esta vuestra madre, cuya vida

os vienen a robar.

.....

Señor mío,

esta es la triste madre de tus nietos:

estos son hijos de aquel hijo tuyo,

legítimo heredero de tu reino:

esta es aquella triste muger flaca

contra quien vienes de crueza armado

aquí, señor, me tienes: tu mandado

bastaba solo para que aquí donde

agora estoy, sin falta te esperara

en ti, y en mi inocencia confiada.

Hay aquí un verso malo que hace un excelente efecto por el sitio donde está, pero es un verso feble (tan inocente cuanto desdichada).

El rey la dice que está condenada a muerte por las culpas que ha cometido contra él.

REY

Tus pecados.

INÉS

Pecados contra ti: ¿tan gran pecado

es querer bien a quien a mí me quiere?

¿Si amor con muerte pagas, con qué piensas,

señor, pagar el odio? Amé a tu hijo,

no le maté, que amor amor merece.

Este antítesis es admirable.

El rey se ablanda con las lágrimas de Inés, pero sus consejeros Pacheco y Coello le aconsejan que la dé muerte inexorable, y hay el siguiente diálogo entre le rey y ellos:

REY

No veo culpa que merezca pena.

COELLO

¿Aun hoy la viste, y no la ves agora?

REY

Mas quiero perdonar que ser injusto.

COELLO

Injusto es quien perdona justa pena.

REY

Antes en ese extremo pecar quiero

que en la crueldad, pecado abominable.

PACHECO

No se consiente al rey pecar en nada.

REY

Soy hombre.

COELLO

Pero rey.

REY

El rey perdona.

La Nise laureada es muy inferior. En ella el rey que ya es don Pedro, da en la cara con el látigo de montar a los asesinos de Inés. Uno de los personajes trágicos que se introducen, es el verdugo, que se chancea cruelmente con Coello y Pacheco, a quienes se les sacan los corazones en la misma escena, al uno por las espaldas y al otro por el pecho. Esta pieza es un delirio de atrocidad, sin más mérito que de algunos versos medianos de cuando en cuando como él siguiente coro:

CORO

¡O corazones

más que de tigres!

¡O manos crudas

más que de fieras!

¡Cómo pudisteis

tan inocente,

tan apurada

sangre verter!

Apurada está aquí por pura.

Lupercio Leonardo de Argensola, uno de nuestros más célebres poetas líricos, escribió tres tragedias, la Isabela, la Alejandra y la Filis, que fueron escritas en el último tercio del siglo XVI. Sólo se conservan las dos primeras, que se hallan reimprimadas en el tomo VI del Parnaso español.

La acción de la Isabela es la siguiente. El rey moro de Zaragoza está enamorado de una cristiana. Muley, uno de sus capitanes más favorecidos, la ama también. Audalla, un consejero viejo del rey, la ama también; de modo que Isabela tiene tres amantes, todos moros; pero ella ama a Muley, el cual la ha prometido si le corresponde hacerse cristiano y abrir las puertas de Zaragoza a don Pedro, rey de Aragón. El rey descubre esto: hay otra intriga amorosa además. Aja, hermana del rey, está enamorada de Muley, y rabiosa porque no le corresponde; y Adulce, príncipe de una ciudad vecina, está enamorado de Aja. Todos estos juegos y combinaciones amorosas no anuncian nada trágico: pero el rey descubre sucesivamente que Muley y Audalla son amantes de Isabela, y los manda degollar. Aja, enfadada de que Muley su amante haya sido degollado, degüella a su hermano: antes ya habían sido degollados los padres de Isabela y esta también: de suerte que hay un cúmulo de necesidades, pues no queda nadie, porque Aja se tira de una torre a un río: pero mejor que yo lo dice Moratín.

«Carece esta fábula de unidad, sencillez, distribución y verosimilitud, y por consecuencia de interés. El rey, Audalla y Muley, enamorados de Isabela; Aja e Isabela, enamoradas de Muley; Adulce, enamorado de Aja, complican y embrollan la acción: ni el suplicio, ni la hoguera, ni tres cadáveres y dos cabezas sangrientas en el teatro, ni el furor recíproco de morir y matar que reina en todo el drama, son medios suficientes a producir la compasión trágica: sólo pueden excitar el repugnante hastío del horror. Algunas escenas están muy bien escritas, pero en composiciones de esta naturaleza el lenguaje castizo, el estilo elegante, la versificación fluida y numerosa, aunque son partes muy interesantes, no son las únicas».

A pesar de todas estas necedades se guarda la forma clásica en la tragedia, y hay en ella algunos versos buenos, dignos de Argensola, dignos de la fama que como poeta lírico y versificador tiene tan justamente adquirida.

La otra tragedia tiene esta acción: Acoreo ha muerto a su rey Tolomeo, y le ha quitado el trono con la vida; dio también muerte a su mujer y se casó con Alejandra, princesa célebre por su hermosura, y mucho más por su maldad y sus malos proceder. Esta Alejandra tenía algunos amoríos: el rey los descubre, y conforme los va descubriendo los va matando, y después da a Alejandra un veneno: ésta lo bebe, y entonces Orodante, que era hijo del rey muerto Tolomeo, y estaba huido, vuelve al reino: estaba enamorado de una princesa llamada Sila, hermana del tirano Acoreo, que muerto éste se refugia a una torre. Orodante sube al alto de ella, y apenas llega cuando Sila le da de puñaladas, y no pudiendo ella huir de las tropas que la cercaban, se tira de la torre abajo. Por consiguiente me parece que hemos dicho ya lo bastante de estas dos tragedias, que son peores que las de Bermúdez, aunque con una forma más regular, más clásica.

En último resultado, en el género cómico y clásico no hubo nada original, nada propio nuestro en el siglo XVI, o antes de Lope de Vega, porque todas las comedias de este género que se compusieron entonces fueron traducciones. En el género trágico no hubo de originalidad más que las dos tragedias de Bermúdez, y estas dos de Argensola, que no merecen ciertamente mención ninguna, y sólo deben estudiarse como las composiciones de un padre de nuestra lengua y de nuestra poesía. Reflexiones poéticas y de lenguaje se encontrarán siempre en todo lo que escribió Argensola, pero consideradas como composiciones dramáticas no tienen mérito alguno. No creo que tampoco se querrá considerar como modelo la tragedia de Nise laureada, en que el verdugo dice a los dos acusados «que van a ser amigos y tratarse sin cumplimento, etc.», y en que se sacan vivos los corazones en el teatro. Por consiguiente la única composición buena, digna de alguna atención a pesar de su monotonía y poca acción, es la de Nise lastimosa. No debemos olvidar este hecho de que en el género clásico no hubo más que una composición dramática tolerable, y aun esa no se sabe que se representase, a lo menos yo no tengo noticia de que se hubiese ejecutado en el teatro: no hubo en todo el siglo XVI, en el cual imitamos toda la poesía lírica, bucólica, elegiaca y aun epopeya, todos los buenos modelos y autores griegos y latinos, no hubo en el dramático más que una composición clásica original digna de alguna atención. Esto en el género clásico, porque aun la comedia de los Menecmos de Timoneda de que ya hemos hablado, y que es una excelente composición, no se puede llamar original, pues su antecedente es una comedia de Plauto, y no es propiamente más que una imitación o refundición. Este hecho, a saber, que habiendo en todos géneros de

composición poética imitado a los antiguos en este siglo XVI, y aun en algunas sobresalido en gran manera como en el género bucólico, y elegiaco en el dramático imitado de los antiguos, no se hizo nada de provecho, sino la tragedia del P. Bermúdez, lo debemos consignar en la memoria, mayormente cuando en el género novelesco inventado por Naharro vienen las composiciones de éste, y algunas son buenas, las de Lope de Rueda, que son mejores y las de Timoneda.

Con estos hechos, pues, y estos antecedentes, podremos entrar ya a estudiar la nueva forma que dio al teatro español Lope de Vega, el carácter de su género, el mérito de su género. Mi intención es probar que este género de Lope de Vega, prescindiendo de los defectos de ejecución de los cuales hablaré, es un género que no debe ser despreciado ni desechado; es un género de que han sacado grandes recursos los teatros extranjeros; es un género que es propio y esencialmente español, y que será muy difícil escribir en otro género composiciones dramáticas que puedan producir grande efecto sobre el auditorio. Esta explicación, que es la más importante de todo el curso, la empezaré en la lección siguiente.

## 10ª lección

### Primera de Lope de Vega

En Lope de Vega concluyó su obra el señor Moratín, limitada a la descripción de los Orígenes del teatro español. Por consiguiente carecemos de texto para el estudio de las épocas de este insigne dramático y siguientes. Nasarre en el discurso que antecede a su edición de las comedias de Cervantes y Velázquez en sus Orígenes de la poesía española, se manifiestan demasiado enemigos de nuestro teatro antiguo para que merezcan ni aun ser leídos. Los que prefieren las insufribles tragedias de Montiano y Luyando a los dramas de Lope, Calderón y Moreto, demostraron bastantemente que carecían de gusto y de justicia, y que decidieron la cuestión sin haberla entendido. Moratín el padre, hombre de más genio y conocimientos que Velázquez y Nasarre, siguió sin embargo sus mismas opiniones, que eran las de los literatos de su época, es decir, de la segunda mitad del siglo XVIII, y escribió como prólogo de su infelicísima comedia la Petimetra, un discurso en que trataba de probar que Lope, Tirso, Calderón y Moreto, habían hecho muy mal en interesar a los espectadores de sus dramas, y en no haber dado al teatro composiciones tan insípidas como la Petimetra. Todas estas opiniones nacieron en la época que hemos designado de la preocupación universal que hubo entre nuestros literatos a favor de la literatura francesa. Leíase a Racine, Corneille y Voltaire, aprendíase de memoria el arte poético de Boileau, y nuestros antiguos poetas dramáticos quedaron condenados al olvido, hasta el grande Moreto, autor de la comedia De fuera vendrá quien de casa nos echará, drama que representaban tan neciamente nuestros literatos. En vano Huerta, hombre de más instinto poético que genio ni instrucción, trató de demostrar el mérito de nuestro antiguo teatro, saqueado sin piedad en el siglo XVII por los dramaturgos franceses: en vano el gran Corneille había confesado con la sinceridad propia del verdadero genio, lo mucho que debió a nuestros dramáticos. Quedó como una verdad inconcusa entre los literatos

españoles del siglo XVIII, que las comedias escritas en el siglo anterior debían condenarse al fuego como los libros de caballerías de don Quijote.

Mi objeto en los estudios que vamos a emprender, es apelar de esta sentencia injusta y mostrar lo bueno y lo malo de aquel teatro.

El que lo dio su verdadero carácter fue Lope de Vega; talento de primer orden, hombre instruido en todo lo que se sabía en su tiempo; genio universal, favorecido con la frecuente inspiración de las musas en todos los ramos de poesía que cultivó con más o menos éxito, pero que carecía de los conocimientos y del tino filosófico necesarios para distinguir la erudición bien dirigida de la pedantería, la verdadera fluidez en la versificación del prosaísmo, y el mérito de los trozos de poesía inspirada de los que sólo eran renglones de un cierto número de sílabas. No hay buen poeta que no haya quemado un gran número de versos suyos mejores que una inmensa parte de los que se conservan de Lope de Vega; pero no nos olvidemos de decir, que cuando es bueno, cuando escribe dictándole las musas, pocos hay que le igualen.

En cuanto al estado del teatro en su tiempo, hay que hacer algunas observaciones materiales que tuvieron grande influencia en el giro que él comunicó a la poesía dramática. En el tiempo que empezaron a representarse sus comedias, esto es, en la penúltima docena del siglo XVI, se habían construido en Madrid los dos teatros del Príncipe y de la Cruz, pero era árbitro de ellos el vulgo, porque en la corte del emperador Carlos V y del rey Felipe II, sólo se representaban comedias y dramas italianos. Hasta Felipe IV, esto es, hasta 1621 no entró en palacio la musa española de la escena, porque Felipe III, su antecesor, príncipe demasiado devoto, no conocía diversiones. Las prácticas de devoción eran su único recreo en los momentos que le dejaba libre el grave peso del imperio español: carga demasiado grande para sus débiles fuerzas.

La corte, pues, tomaba poca o ninguna parte en las diversiones teatrales: como no se habían formado en Madrid las academias literarias, tan frecuentes después, y que el mismo Lope de Vega contribuyó a formar, la literatura, la poesía y el buen gusto estaban, por decirlo así, diseminados en todas las provincias; y en Madrid, que empezaba entonces a ser corte, habiendo sido antes muy varia e inconstante la residencia de los reyes, no existía aún ningún cuerpo, ninguna institución literaria que pudiese servir como de norma y modelo del buen gusto. Las compañías cómicas, que hasta entonces corrían las provincias, se fijaron en fin en Madrid y en las ciudades principales; pero los teatros no subsistían sino por la paga que dejaban a la puerta los espectadores, y éstos eran por consiguiente árbitros del mérito de piezas y actores.

En cuanto a las piezas no podían juzgar de ellas sino por las ideas y lecturas habituales de la gente acomodada, y éstas en aquella época se reducían a novelas y libros de caballería, porque aún no había escrito Cervantes su Quijote, y los que eran más instruidos en la clase de ingenios legos, esto es, que no seguían carrera literaria, se dedicaban a la lectura de las grandes hazañas (algunas aunque verdaderas, tan increíbles quizá como las novelas más fabulosas) que emprendieron y llevaron al cabo los españoles en aquel siglo. De un auditorio embebido en lecturas de esta especie y en las ideas que les son consiguientes, de una nación cuyo carácter, todo de acción, se había formado en una lid

religiosa y continua de ocho siglos, terminada por victorias brillantes y por una supremacía militar y política reconocida en toda Europa, y extendida a un mundo nuevo, ¿podía exigirse que se contentase con una fábula sencilla, llena de diálogos interminables? Querían ver en el teatro batallas, amores, celos, desafíos; en fin, todo lo que estaban acostumbrados a hacer. ¿Podrían los espectadores de aquel tiempo enfrenar su imaginación a ver sólo lo que pasaba en un sitio determinado, cuando muchos de ellos estaban acostumbrados a volar de un extremo a otro del universo en medio de peligros de toda especie? Lope de Vega dice en su Arte nuevo de hacer comedias.

. . . . . La cólera

de un español sentado no se templa,

sino le representan en dos horas

hasta el final juicio desde el Génesis.

Estos versos revelan en el que los escribió un gran conocimiento instintivo de la nación y del auditorio para el cual tenía que escribir: prueban que los españoles necesitaban de mucha acción en las composiciones teatrales; y por consiguiente que no era posible sujetar el drama a las reglas de la verosimilitud material en nuestro teatro.

Lope, hombre de vastísima lectura y erudición, conocía los modelos de la antigüedad griega y romana; la poética de Aristóteles, la carta de Horacio a los Pisones, en fin, las reglas y preceptos de la dramática en los géneros que conocieron los antiguos. Pero ya hemos visto que atendido el estado material de nuestra escena en su tiempo, era imposible resucitar el sistema sencillo de los griegos.

No le era menos imposible, atendiendo a los modelos que dejaron sus antecesores. Ya hemos visto que las obras de Naharro, Lope de Rueda, Timoneda, Virués y Juan de la Cueva, pertenecían todas con muy pocas excepciones al género novelesco, de acción, de aventuras, de lances imprevistos. Hemos visto también que las imitaciones de los antiguos en el género cómico, más complicado entre los romanos que entre los griegos, y más parecido al novelesco que al género trágico, lograron alguna aceptación entre nosotros; pero que en cuanto a tragedias, sólo se escribió una en el gusto de los antiguos, que fue la Nise laureada del P. Bermúdez; pues en la Nise lastimosa, arrebatado del gusto antiquísimo de los españoles en mezclar lo serio con lo burlesco, introdujo por gracioso el menos festivo de los personajes, que es el verdugo, diciendo chanzas al arrancar el corazón a los

asesinos de doña Inés de Castro. En fin, hemos visto que Lupercio de Argensola, queriendo dar más acción a sus tragedias no hizo más que aglomerar atrocidades.

El genio dramático de Lope de Vega necesitaba un tipo, un género que enriquecer. El de la imitación de los antiguos era antipático con el carácter español de aquella época, y no había producido nada que gustase ni que mereciese gustar: el que había sacado Naharro era más popular, y además había complacido al público, y con mucha razón, en muchos dramas de Lope, de Rueda y de Timoneda. ¿Qué hizo? Encerró los preceptos con seis llaves, como dice en su arte nuevo de hacer comedias, dio libre rienda a su fantasía y a su instinto, cautivó a sus espectadores, se coronó por monarca de la escena, y creó el Drama español, así como Shakespeare creó casi al mismo tiempo el drama inglés.

Hemos dicho que Lope fue creador del drama español, y esta cuestión no se contradice con la que ya hemos asentado de que Naharro fue el primero que escribió comedias novelescas, y que le siguieron Rueda y otros muchos, porque hasta Lope no existieron más que las formas y el esqueleto de este género. Lope fue quien le dio, por decirlo así, carnes, movimiento, vida, interés; quien convirtió el esqueleto en una persona. No hizo más que tomar el tipo de sus antecesores, y él lo vistió, desterrando la rudeza primitiva, y lo adornó con todas las alas de la poesía; introdujo en él una acción interesante, bien expuesta y bien seguida; dio color y carácter fijo a los personajes; en una palabra, convirtió en verdadero drama lo que antes sólo era un agregado de escenas.

Causa asombro el número de composiciones dramáticas que escribió, pues llegan a 1800 comedias y 400 autos sacramentales. Más de ciento, por confesión del mismo Lope.

en horas veinte y cuatro

salieron de las musas al teatro.

Era imposible que escribiendo con tanta precipitación, pudieren ser todas iguales en mérito; pero de las que conocemos, ninguna es enteramente despreciable. Siempre hay algo que estudiar en la menos buena, señaladamente en materia de combinaciones y situaciones dramáticas, en las cuales fue el más fecundo y feliz de cuantos ingenios han existido. Puede decirse que Lope inventó y al mismo tiempo apuró cuantas fábulas pueden ponerse en escena, y que no dejó a sus sucesores más mérito que el de imitarle.

El señor Moratín en sus Orígenes del teatro castellano, a pesar de que según sus opiniones no hay ni puede haber verdadero teatro sino el llamado comúnmente clásico, es decir, el ajustado a las reglas del arte que nos dejó la antigüedad, disculpa a Lope de Vega de la acusación que le hacen Nasarre y Velázquez de haber corrompido el drama español. Harto corrompido estaba ya por Cuesta y Virués. Admirado nuestro sabio historiador del

talento dramático y la fecundidad de Lope, sólo dice que decoró y que pudiera haberse esperado más. Pero ya hemos visto que atendido el gusto del auditorio, no era lícito ni aun al mismo Lope adoptar otro género que el que siguió. El tipo estaba dado, y no era lícito variarlo. Él lo perfeccionó.

Pero debemos pasar más adelante, y mostrar las causas filosóficas que influyeron en el gusto general de los españoles en aquel siglo: causas que no permitían al drama clásico aclimatarse entre nosotros. Ahora no vamos a justificar a Lope de Vega, sino a la nación española.

Nadie ignora que las representaciones escénicas no pueden agradar, como tampoco ninguna obra de literatura, si no satisfacen las necesidades morales e intelectuales de la nación que las lee o ve representar. Nadie ignora tampoco que los españoles cuya cuna fueron las montañas de Asturias y de Sobrarbe, no han debido su existencia como nación independiente sino al principio religioso del cristianismo. Sin él, no hubiera existido la muralla de bronce que se interpuso entre ellos y los musulmanes, ni la necesidad de que uno de los dos pueblos pereciera o fuese arrojado de la Península.

En erecto, ¿por qué los españoles que resistieron doscientos años a la dominación romana, se avinieron después tanto a ella, que fue la provincia más quieta y pacífica del imperio hasta la invasión de los bárbaros? Porque se arraigaron en España los principios sociales de la civilización romana; la religión de los romanos, los usos, las costumbres, las leyes; y no fue difícil hacer adoptar la civilización de Roma a los pueblos que antes no tenían ninguna. ¿Por qué se convirtieron tan pronto los españoles y visigodos en una sola nación, a pesar de la diferencia entre vencedores y vencidos? Porque el principio social era el mismo en ambos pueblos, el cristianismo; y a pesar de las disensiones políticas, por lo menos en el templo, eran todos conciudadanos. Esta comunidad no podía existir entre españoles y musulmanes; la religión de éstos se fundaba en la fuerza: la de los cristianos en la inteligencia y en el progreso. La cruz y la media luna no podían coexistir, porque eran inconmensurables entre sí.

Los españoles formaron, pues, una nación, porque eran cristianos, y una monarquía, por la necesidad perpetua de pelear. Esta monarquía llegó a ser absoluta, primero en las ideas de los hombres y después en el hecho, cuando su cetro se extendió a dominios y territorios que el sol no cesaba de alumbrar en su curso diario. La gloria militar y la conquista ahogaron, como sucede siempre, los principios de libertad, que forman la política primitiva de todos los pueblos. El principio religioso y el principio monárquico estaban en su mayor auge en la época del mayor poder de la nación, esto es, a fines del siglo XVI; cuando se incorporó la corona de España, la de Portugal con todos sus vastos dominios en África, en la India y en el Brasil. Por consiguiente las primeras pasiones de los españoles eran la devoción religiosa y la monarquía: la ambición de adquirir gloria por las armas y de ennoblescarse, como habían hecho sus antepasados. El amor, pasión universal de los hombres, exaltada por el clima en la parte física, había recibido una modificación moral por el principio religioso, que ligaba al matrimonio las ideas de protección, de preferencia y de honor. El honor, único tirano de las almas heroicas, unió necesariamente al sentimiento del amor el de los celos, pasión de los pueblos meridionales, y que además nos inocularon los árabes, o por lo menos contribuyeron con su ejemplo a exaltarla.

Hemos recorrido, pues, las principales afecciones de nuestra nación en aquella época: devoción, lealtad, honor, bien o mal entendido, ambición de gloria, idolatría del bello sexo, celos infernales: he aquí los elementos de un caballero español en aquella época.

De aquí se infieren dos consecuencias importantes: la primera, que la esfera dramática en la cual debían describirse todas estas pasiones, se habían extendido notablemente en comparación de la de los griegos y romanos, limitada al patriotismo, la venganza y el amor físico: la segunda, que el modo de describirlas debía ser muy diferente, porque el principal interés para los espectadores griegos, era la lucha del héroe con la adversidad: para el auditorio español era la lucha del héroe consigo mismo, esto es, la pugna entre la pasión y el deber: pugna desconocida entre los antiguos, porque sólo tiene de fecha la legislación del cristianismo. Ese fue el cuchillo que Jesús vino a lanzar sobre la tierra, y que expresó muy bien cuando dijo a sus discípulos: *non veni pacem mittere sed gladium*.

Ya hemos visto cuando hablamos de la venganza de Agamenón de Sófocles, traducida por Fernán Pérez de Oliva, que Clitemnestra, entregada a los placeres del adulterio y de la venganza, no siente el menor remordimiento ni por el mal trato de su hija, ni por el odio a Orestes, de quien sabía era aborrecida: vemos a Orestes presentarse en la escena, atravesar serenamente a instancias de su misma hermana el pecho de Clitemnestra, de su propia madre; ¿en qué teatro de naciones cristianas podrían sufrirse con serenidad semejantes atrocidades? ¡Un hijo que da la muerte a su madre por vengar a su padre, pero sin remordimiento, sin repugnancia ninguna! ¡Una mujer adúltera que ha dado muerte a su esposo y aborrece a sus hijos! En ningún teatro donde dominase, donde hubiese solamente idea de moral cristiana, podían sufrirse semejantes atrocidades. En el teatro antiguo se sufrían porque eran conformes a las ideas del pueblo mismo: el verdadero contraste del hombre entre la pasión y el deber no nació sino en los teatros cristianos cuando se restablecieron las letras, en el siglo XVI, y aun a fines de él. Los antiguos hasta cierto punto conocieron la lucha, el contraste entre las pasiones. Léase la carta de Elena a Paris entre las heroidas de Virgilio, léase la de Fedra a Hipólito entre las mismas, y se verá que estas dos mujeres entregadas a su pasión sólo luchan con la vergüenza, con el temor de lo que de ellas dirían después, mas no luchan con el deber, mas no luchan con la obligación. Esta lucha no era conocida entre los pueblos de la antigüedad, pero de ella no podía prescindirse en un teatro cristiano. El hombre en virtud de los principios del cristianismo está dividido en dos, digámoslo así, el uno que oye y sigue la voz de las pasiones; el otro que refrena las mismas pasiones, que las somete al yugo de la obligación. Esta lucha es justamente la que constituye el mérito de los dramas modernos, y no solamente de los dramas modernos que llamamos novelescos o románticos, porque la palabra no hace al caso, sino aun de estos mismos dramas que llamamos clásicos. Los poetas franceses del siglo VI, Corneille, Racine, y aun en el nuestro Voltaire y sus imitadores, están llenos de estos contrastes. Compárese si no, porque este es el modo de adelantar en materias de buen gusto, la Fedra de Racine con la Fedra de Eurípides y de Séneca. Se verá que en la primera Fedra, en la de los poetas de la antigüedad, Fedra no tiene el menor remordimiento por entregarse a la pasión incestuosa que la devora. ¿Sucede lo mismo en la de Racine? No, porque casi todas las reflexiones de Fedra son a favor de la virtud, así como casi todos sus movimientos son a favor del crimen. Esta es la descripción, este es el contraste que no se vieron jamás en los dramas de Sófocles y de Eurípides y forman todo el mérito de los modernos. Ahora bien, la

descripción de este hombre interior luchando consigo mismo no puede hacerse tan sencillamente como la descripción de una lucha genérica.

Orestes llega, se vale de ciertos medios para introducirse en el palacio, da muerte a su madre, da muerte a Egisto, logra su venganza, y la tragedia se acaba, porque está acabada la acción. Esta sencillez no puede sufrirse entre nosotros; queremos saber qué es lo que piensa Orestes, cómo siente en su alma la resistencia que en todo corazón noble debe oponer el amor a su madre, la piedad filial, con la obligación de vengar al padre. Esta lucha es la que precisamente interesa en nuestro teatro, y nos hace poner a Orestes en muchas y diversas situaciones para conocer precisamente sus encontrados afectos, sus verdaderos combates interiores, en los cuales unas veces triunfa el deber y otras la pasión, y si no se expresa así, no puede ser la acción perfectamente conocida del espectador. De aquí se infiere una consecuencia muy sencilla, que es: que esta lucha interior de estos afectos se estrellaría con las leyes de la verosimilitud material que nos dejaron los antiguos: esto no puede hacerse ni en el término de 24 horas, ni en un solo lugar, ni en un solo sitio: en una palabra, que las unidades de sitio, tiempo y lugar no pueden ser aplicables a un drama que haya de interesar a los espectadores modernos. Aquí puede hacérsese una objeción muy grave, y es, que ¿cómo Racine, Corneille, Voltaire y otros autores franceses se han hecho célebres por su obediencia a aquellas leyes, sin faltar por eso a la descripción de esos contrastes? ¿Cómo han podido unir esas dos cosas que yo digo son incompatibles? En primer lugar, que para unir estas dos cosas incompatibles, que verdaderamente lo son, han faltado conservando la verosimilitud material, a la verosimilitud moral, porque muchas veces se han visto obligados a reunir en un solo sitio personas que no podían nunca estar juntas en él, porque se han visto obligados a hacer ficciones moralmente inverosímiles, y otras veces se han visto obligados a aglomerar en un solo día un gran número incidentes imposibles de pasar dentro del término de veinte y cuatro horas. Pero hay más, ese contraste que para nosotros es el principal mérito, y debe serlo, del drama moderno, no existe en ellos. Compárense si no en la pieza más perfecta de todas las tragedias de Voltaire, que es la Jaira, compárense con cualquiera de las comedias de Calderón en que se trata de pintar un marido celoso, y obsérvese qué inmensa diferencia hay entre una y otra descripción. ¿Qué es Orosman en la tragedia de Voltaire? Un celoso cualquiera: no tiene un carácter particular; todo hombre verdaderamente enamorado, y verdaderamente celoso, digo que hará las cosas que hizo Orosman. No sucede así en Calderón. En cinco diferentes composiciones trata de esta materia, de un marido celoso que quiere vengar su honor, y en cada una de ellas cada uno de estos hombres es un individuo particular que si se presentase ante nosotros le reconoceríamos al momento sin titubear. El Tetrarca de Jerusalén, ama y siente los celos de una manera diversa que don Jaime Antonio de Solís en el médico de su honra, que don Lope de Almeida en a secreto agravio secreta venganza, que don Juan en el pintor de su deshonra; todos son hombres diferentes, y en ellos se ven en diversos amantes pintados los caracteres del amor y de los celos: en ellos se ven diferentes individualidades, permítaseme esta voz que me parece que es la única que puede describir lo que quiero decir, esto es, la pasión descrita en general y aplicada a un hombre en el cual ella se modifica. ¿En qué se parece a esto el Orosman de Voltaire? ¿En qué el terrible moro de Venecia, el terrible Otelo? Pocas expresiones hay en la tragedia de Voltaire, en las cuales se conozca el carácter particular que tomó el amor y los celos en Orosman; pero ¿quién no ve en la tragedia de Shakespeare cuán diferente debe ser la manera de amar y de tener celos en un moro terrible, en un hombre bárbaro acostumbrado al infortunio toda su vida y para quien el amor es toda

su esencia, porque es la única sensación agradable que ha experimentado jamás? Desde luego puede concebirse qué efecto debe producir en este hombre la pasión de los celos cuando una vez llegue a poderla justificar. Yo quisiera que se comparase el Otelo original de Shakespeare con la tragedia del Otelo refundida y arreglada ya a las leyes del teatro antiguo por Ducis, un célebre humanista francés, que es la misma que tenemos en castellano y la que se echa en nuestros teatros. El Otelo de nuestro teatro por el mero hecho de ser una tragedia arreglada es un desatino, porque yo jamás he podido entender ni en la lectura ni en la representación por qué aquel hombre mata a aquella mujer. ¿Y por qué? Porque los movimientos que se notan en aquel hombre celoso no están bastante justificados con las escenas anteriores, en las cuales debía describirse lo que era antes de amar, para comprender lo que sería después de casado con la que amaba. Si no se ve todo esto con una suma claridad, es imposible se entienda por qué por un pañuelo dio muerte a la mujer a quien adoraba. Esto no se entiende en la tragedia de Ducis. La tragedia de Shakespeare, a pesar de los yerros que en ella puede haber contra las reglas de verosimilitud material, es admirable: la de Ducis es un disparate, porque aunque se observen las reglas de esta verosimilitud, están enteramente olvidadas las reglas de la verosimilitud moral, que es la primera que debe haber en el teatro.

Por todas estas razones, por la naturaleza de la acción que necesitan expresar los dramas modernos, se ve que la sencillez griega y latina era ya imposible en nuestro teatro, y que sólo se puede describir con ella una acción sencilla, pero no lucha interior de las pasiones entre sí, o de las pasiones con el deber, y que era preciso dar más ensanche a este círculo. El auditorio español de aquella época no hacía las reflexiones que yo hago, pero es claro que si hubiera podido hacerlas las hubiera hecho; y su gusto, tiene bastante fuerza para mí para estudiar cuáles eran las ideas y sentimientos de la nación en aquella época, a las cuales tenían que sujetarse por precisión los que escribían para ella. Yo no puedo creer que una nación entera como la española apetezca y aplauda el drama de Lope de Vega, y lo ensalzaba tanto y con tanta vehemencia, y aún en el día se aplaude, sino porque satisfacía las necesidades morales y los sentimientos de la misma nación. Casi al mismo tiempo Shakespeare creaba el drama inglés, y lo creaba con la misma independencia de las reglas antiguas que Lope de Vega; y además tenía el drama inglés, examinándolo en general y sin intención de despreciarlo, otro defecto, que era el de la grosería, cosa de que se encuentran muy pocos ejemplos en Lope y sus imitadores. Estudiemos un poco el drama inglés, porque la conducta de Shakespeare, de ese genio de las tempestades, servirá mucho para hacer conocer la de Lope. ¿Por qué motivo logró tanto aplauso en Inglaterra? ¿Cómo lo logra en el día y lo logrará eternamente mientras exista la nación inglesa? Porque se dirigía a satisfacer las necesidades de la nación inglesa, después de la reforma, después que empezaron a aglomerarse todos los elementos de vaivenes políticos. Porque escribió a fines del reinado de Isabel, en una época en que ya todas las tempestades políticas aglomeradas por los principios de la reforma iban a caer sobre Inglaterra, como en efecto tardaron poco en caer en el reinado siguiente, y mucho más en el de Carlos I. ¿Y diremos que este teatro es despreciable, porque en él no se observa la misma marcha que se observa en el Edipo de Sófocles o en la Electra de Eurípides? Esto no sería justo; sería condenar una nación entera a una cosa imposible, a la falta de gusto: es imposible que una nación entera carezca de gusto, carezca de tacto para aplaudir lo que deba aplaudirse.

Algunos han acusado a Lope de Vega, valiéndose de las mismas expresiones de él, de las expresiones en que él mismo censura su género: estas expresiones están consignadas en su arte nuevo de hacer comedias que existe en el cuarto tomo de la colección de sus obras impresa por Sancha. Escribió este arte a principios del siglo XVII; pero ya hemos dicho que empezó a dar comedias desde los años 80 del siglo anterior: a principios del XVII escribió este arte, y fue una de las materias que le señalaron en la Academia de que era individuo, porque ya hemos dicho que en esta época precisamente empezaron a crearse academias literarias en Madrid. A una de ellas pertenecía Lope de Vega, y habiéndose señalado a los individuos varios asuntos en verso o prosa, le tocó a él éste: escribía para literatos instruidos, para hombres que conocían los preceptos de Aristóteles y Horacio. Lope de Vega conocía lo que había hecho, pero no podía defenderlo porque los estudios filosóficos no eran de su época, y se vio, pues, obligado en su arte a disculparse con el gusto del público: se vio precisamente obligado a condenar todo lo que había hecho, y por eso dijo:

Y cuando he de escribir una comedia

encierro los preceptos con seis llaves,

saco a Terencio y Plauto de mi estudio,

para que no me den voces, que suele

dar gritos la verdad en libros mudos;

y escribo por el arte que inventaron

los que el vulgar aplauso pretendieron,

porque como las paga el vulgo, es justo

hablarlo en necio para darle gusto.

Y al fin del mismo arte, en el cual da algunos preceptos útiles y otros impertinentes, dice:

Los trages nos dijera Junio Polus

si fuera necesario, que en España

es de las cosas bárbaras que tiene

la comedia presente recibidas,

sacar un turco un cuello de cristiano,

y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo

mas bárbaro que yo, pues contra el arte

me atrevo a dar preceptos, y me dejo

llevar de la vulgar corriente, adonde

me llaman ignorante Italia y Francia.

Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas

con una, que he acabado esta semana,

cuatrocientas y ochenta y tres comedias,

porque fuera de seis las demás todas

pecaron contra el arte gravemente?

Bien se ve que aquí no trata de formar un sistema: censura sus composiciones porque están contra el arte que conocían los antiguos, que él alaba no por otra razón. Pero el verdadero sentir de Lope de Vega acerca de sus comedias, y que prueba que él las estimaba en más de lo que dijo en el arte, se halla en su Égloga a Claudio, y no sé por qué la llama así, debiéndola llamar epístola. Esta égloga está en el tomo IX de la edición de Sancha, y hablando de los poetas que le siguieron y le imitaron, y algunos de los cuales se habían hecho sus enemigos, dice así:

Débenme a mí de su principio el arte,

si bien en los preceptos diferencio,

rigores de Terencio,

y no negando parte

a los grandes ingenios, tres o cuatro,

que vieron las infancias del teatro.

Pintar las iras del armado Achiles,

guardar a los palacios el decoro,

iluminados de oro,

y de lisonjas viles,

la furia del amante sin consejo,

la hermosa dama, el sentencioso viejo.

Y donde son por ásperas montañas

sayal y angeo, telas y cambrayes,

y frágiles tarayes,

paredes de cabañas,

que mejor que de pórfidos linteles

defienden rayos jambas de laureles.

Describir el villano al fuego atento

cuando con puntas de cristal las tejas

detienen las ovejas,

o cuando mira exento

como de trigo y de maduras uvas

se colman trojes y rebosan cubas.

¿A quién se debe, Claudio? ¿Y a quién tantas

de celos y de amor definiciones?

¿A quién exclamaciones?

¿A quién figuras, cuantas

retórica inventó? Que en esta parte

es hoy imitación lo que hizo el arte.

Estos versos muestran que él estimaba sus comedias algo más de lo que se veía obligado a confesar cuando hablaba a una academia, cuando ventilaba los principios como literato, y que estimaba en más los aplausos del público que las reglas de Horacio y Aristóteles sancionadas por la antigüedad.

Otra de las acusaciones que se han hecho a Lope, es la mezcla de lo serio con lo jocoso: esto no fue invento de Lope; ya hemos visto que estaba introducido desde los tiempos de Juan de la Encina, lo hemos visto y notado en algunas de sus églogas: es un medio bastante dramático ver cómo el vulgo recibe las ideas y sentimientos y acciones de los altos personajes. Este medio se funda en la expresión de Horacio:

*Quidquid delirant Reges, plectuntur Achivi.*

Al público le interesan los desaciertos o las grandes acciones de los personajes ilustres: los griegos y romanos tenían un medio para indicar esta transmutación que sufrían los hechos y sentimientos de sus grandes personajes en el vulgo, y este medio eran los coros, para los cuales da reglas Horacio en su epístola a los Pisones. Este ejemplo se imitó en los teatros modernos. Shakespeare en el suyo casi nunca falta a este principio: después de una escena entre los personajes grandes en la cual se versan los grandes intereses del Estado, introduce otra del vulgo, de personas bajas, las cuales hablan de la misma materia, pero de diferente modo, y ejecutan lo mismo que los graciosos de nuestras comedias, los cuales graciosos hablan de los intereses y pasiones de sus amos, y a veces con más razón que sus mismos amos, como que éstos están apasionados, y sus criados no. No puede censurarse esto, porque siempre es muy dramático e importante ver pasar las grandes ideas y sentimientos por los cauces del vulgo y ver qué colorido les da.

En cuanto a comedias de santos y autos sacramentales no tenemos nada que decir. Hombres para quienes las procesiones y actos piadosos eran una diversión, bastaba que estas mismas procesiones, actos de devoción y milagros, se representasen para aplaudirlas.

Todas las objeciones que se han hecho, pues, contra el drama español como lo creó Lope de Vega, están disueltas, y solamente nos falta tratar de los dotes y de los defectos de Lope de Vega considerado como un autor dramático, como un poeta dramático. En esta materia entramos en un mar desconocido; no tenemos guía ninguno. Muy poco de esto se ha

hablado, porque casi todos los que lo han hecho de nuestro teatro, casi todos nuestros literatos que se han ocupado de él, ha sido para decir que no vale nada: pero es imposible que no valga nada una cosa que fue tan aplaudida y por tanto tiempo por toda una nación, y que aún lo es después de más de cien años; yo no diré que todas, pero muchas de las comedias de Lope se han ejecutado y ejecutan con grande aplauso aun de los inteligentes. Es menester, pues, destruir esa preocupación, que sería muy semejante a la de los ingleses, si dijese que debía pegarse fuego a las obras de Shakespeare; pero no lo dirán seguramente: son hombres que cuidan más de la gloria de su nación que nosotros.

Sin texto deben seguir las explicaciones sucesivas, porque la obra de Moratín que nos servía de él, acaba aquí: es, pues, preciso que nos guíemos sólo por nuestro propio estudio y escasos conocimientos.

## 11ª Lección

### Segunda de Lope de Vega

La principal dote de Lope de Vega, considerado como poeta cómico, es la fecundidad en inventar situaciones dramáticas interesantes, motivadas en los caracteres y antecedentes de los personajes. La invención, que en todos los géneros constituye el principal mérito del escritor, porque un libro sin originalidad es inútil, es tan rica y copiosa en el teatro de Lope, que podemos decir, sin temor de engañarnos, que leídas todas sus comedias, apenas extrañaremos ninguna combinación dramática de otro autor, y nos parecerán las demás fábulas, imitaciones suyas.

La parte de la invención, es en la que sobresalió Lope de Vega sobre sus antecesores, pobres en cuanto a la acción como Rueda y Naharro, desatinados y delirantes en la aglomeración de incidentes desligados entre sí como Cueva y Virués. La fábula de Lope está llena de movimiento, de situaciones, de lances: hasta la exposición misma se hace en acción y no en diálogos o discursos. Por esta mina copiosa e inagotable de acciones dramáticas, por esta, no diré arte, sino instinto de revestir con formas escénicas un suceso histórico, una tradición, una anécdota, un cuento, hasta un proverbio, es por lo que Lope ha merecido justamente el título de fundador de nuestro teatro.

La invención de los caracteres, que es una parte de las más esenciales de la poesía dramática, es también admirable en él, señaladamente de los caracteres femeniles. Nadie ha descrito con más verdad, ni al mismo tiempo con más ingenio, y por decirlo así, con más efusión de alma, la ternura y constancia del corazón mujeril, el valor del bello sexo, en las situaciones más difíciles de la vida, y la disposición a hacer los mayores sacrificios por el objeto que aman. Su manera de sentir el amor y los celos están expresadas en las numerosas comedias de Lope con una variedad admirable, y correspondiente a las casi infinitas situaciones que inventó para describirla.

En los demás caracteres, generalmente hablando, observó la debida decencia. El lenguaje del padre anciano no es como el del joven amante, del monarca poderoso, del criado, del pastor, del villano. Sus graciosos, aunque no personajes importantes en sus fábulas como en las de su sucesor Moreto, son criados de confianza, por decirlo así, y entran naturalmente en el diálogo sin inverosimilitud ni chocarrerías. La sal cómica de Lope no es cáustica, sino festiva: hace reír, sin que la risa sea a costa de nadie ni aun de los personajes que están en escena. La risa que él excita, es de agrado y de complacencia, no de malignidad, como la que excitan Quevedo o Góngora, y tal vez Cervantes.

Con caracteres bien descritos, con una acción variada y copiosa en movimientos y situaciones, bien expuesta y sostenida hasta el fin, con una versificación la más fácil y fluida que ha existido en castellano, con un lenguaje puro, con pensamientos siempre ingeniosos, aunque no siempre oportunos, y con la gracia cómica que complace sin ofender, no es extraño que Lope, aventajando tanto a sus antecesores en todas estas dotes, se levantase con la monarquía de la escena. La misma abundancia de sus comedias, la misma facilidad con que las escribía, que debía ser un motivo, y justo, para creerlas incorrectas, aumentaba el prestigio: porque todos admiraban, cómo después de haber encantado al público con un gran número de comedias, le quedaba todavía caudal para producir muchas más. Los espectadores esperaban siempre de él cosas nuevas y mejores; y su esperanza nunca fue engañada. Así conservó hasta el fin de su dilatada carrera el aprecio y el amor universal; merecido no sólo por su ingenio, sino también por su excelente corazón, que nunca conoció las rateras pasiones del odio literario ni de la envidia del ajeno mérito.

Concluiremos este elogio de Lope de Vega, que es muy verdadero si se atiende a sus escritos y al retrato que de él formaron sus contemporáneos, diciendo que si la Fontaine mereció ser llamado un fabulero, o un árbol que produce fábulas, Lope con más razón, debió ser llamado un comediero. En efecto, producía comedias con más abundancia y prontitud que la Fontaine fábulas.

Réstanos que hablar de los defectos que en nuestro entender tuvo este insigne escritor cómico, y que pueden reducirse a dos clases: defectos de disposición y defectos de elocución. En cuanto a la falta de fuerza cómica que ya hemos notado, no fue defecto suyo, sino de su siglo. Era entonces imposible la comedia de Molière, es decir, la comedia de caracteres viciosos y ridículos. El poder del gobierno era absoluto a fines del siglo XVI: la autoridad de la inquisición extensísima y terrible: el estudio filosófico de las pasiones oprimido por el miedo de desagradar a la autoridad civil o a la eclesiástica: el pundonor, ídolo de los españoles, no permitía alusiones satíricas sin que fuesen vengadas con sangre. Donde no era lícito satirizar ni los abusos del gobierno, ni los de la superstición o hipocresía, ni los vicios particulares, que se hubieran visto obligados a castigar en el que los describiese, no podían presentarse en escena ni el Tartufo, ni el Misántropo, ni Jorge Dandion, ni el Avaro; en su tiempo y lugar haremos ver de qué manera los sucesores de Lope hallaron medio de desfogar sin peligro en el teatro su vena satírica. Pero ni la época del fundador de nuestro teatro era a propósito para ello, ni Lope había recibido de la naturaleza el don peligroso de la sátira. Así es que habiendo escrito tantas composiciones líricas, dramáticas, épicas, bucólicas y didácticas, el nombre de sátira no se halla al frente de ninguna de las innumerables obras de aquel portentoso ingenio. Volvamos ya a nuestro propósito.

Si la invención de Lope de Vega, y aun la exposición de sus fábulas es siempre agradable e interesante, la composición, esto es, el movimiento de la acción durante la comedia, es casi siempre defectuosa, señaladamente cuando se aproxima el desenlace. Este defecto puede atribuirse a varias causas: pero este defecto existe, y es demasiado esencial para que yo deje de notarlo.

La invención es del genio, es hija de la inspiración: pero la composición lo es del talento y del arte. Las escenas, los diálogos y los versos se hacen dictando la musa de la fantasía: pero la disposición y el enlace de las diversas partes del drama, de modo que camine siempre a su desenlace, lo prepare, mantenga al espectador suspenso entre el temor y la esperanza, le haga adivinarlo, y se lo presente al fin en el tiempo oportuno como un resultado natural de los sucesos anteriores y de los caracteres de los personajes, esto necesita de mucha meditación, de muchas combinaciones desechadas para elegir la mejor, en fin, de mucha corrección y tiempo.

Aunque concediésemos a Lope de Vega todo el talento maravilloso que desplegó después su sucesor Calderón de la Barca en la parte de la composición, era imposible que le hubiese sido útil, si atendemos a la manera con que componía sus comedias. Él mismo dejó consignado en su égloga a Claudio, que más de ciento fueron compuestas en veinte y cuatro horas; y es muy probable que el tiempo que tardó en las demás no excedió mucho del limitado espacio de un día. Yo he visto algunos originales autógrafos suyos; y están escritos a todo el correr de la pluma con poquísimas correcciones. Cuando se escribe con esta precipitación, pueden hacerse algunos buenos versos, algunos diálogos graciosos; puede presentarse una fábula interesante: pueden describirse escenas y situaciones que conmuevan o diviertan; mas no es posible dar a todas estas partes la unión que deben tener, si la composición del drama ha de ser buena. Es preciso desechar unas cosas, corregir otras, substituir a una combinación poco motivada otra que lo esté: y Lope no tenía tiempo para detenerse a este trabajo. *Quod scripsi, scripsi*, es la divisa de todos los que componen con precipitación.

Su manera de trabajar era la siguiente: cuando ya había formado en globo el asunto de su drama, y decidido alguna de sus principales situaciones empezaba a dialogar y escribir versos. La exposición era generalmente buena, porque al principio de su trabajo no estaba cansado todavía. Continuaba el drama, y no paraba nunca. Hostigado por la estrechez del tiempo, añadía escenas a escenas, mezclando en ellas con muy buenas situaciones cuantas gracias o ingeniosidades le inspiraba su fecundo talento; pero sin ninguna o muy poca previsión del desenlace. Cuando llegaba éste, o hacía intervenir un nuevo y desconocido personaje que desempeñaba el mismo oficio que las divinidades en algunas tragedias del paganismo, o bien descubría un secreto que pudiera haberse descubierto en la primera o segunda jornada, o en fin, violentaba los caracteres de los interlocutores para acabar la comedia.

Este cuadro que hemos formado no es hecho a placer, porque rara vez se nota en los dramas de Lope aquella unidad de intención, aquel lazo que une todos los pormenores a la acción principal, aquella marcha, en fin, siempre progresiva de la fábula, aquella conexión íntima de todos los incidentes que admiramos en Calderón, y que es la perfección del arte.

En Lope hay frecuentemente lances y situaciones, de las cuales parece que se olvida el autor en el progreso del drama, sin sacar partido de ellos. Y en cuanto a la importunidad de los desenlaces, bástenos citar la comedia del Perro del Hortelano, bastante común y repetida en nuestro teatro. Una condesa, enamorada de su secretario, le impide que quiera a otras mujeres; mas no se atreve a casarse con él por ser desigual suyo. Al fin, vencida de sus deseos, hizo esta transacción con su vanidad, y fue que dicho secretario fingiese ser hijo de un gran caballero: la ficción se hace; pero Lope, no contento con aquella grandeza fingida, introduce al fin de la pieza a un conde que viene de luengas tierras buscando a su hijo perdido en la niñez, y averigua que este hijo es el mismísimo secretario: de modo que la ficción sirvió de profecía a la realidad.

*Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

La misma causa que impidió a Lope de Vega componer bien sus dramas, es en nuestro entender la que introdujo tantos defectos e incorrecciones en la versificación no sólo de sus comedias, sino también y aún más, en sus demás obras. Digo aún más, porque en las composiciones líricas, bucólicas y épicas, no se sufren los defectos de prosaísmo de que tanto adoleció, por no poder o no querer corregir, este insigne poeta.

Pero hay en sus obras otros defectos de elocución independientes del prosaísmo. Tal vez se enreda en cuestiones escolásticas que no vienen al caso; y entonces no se desdeña su musa de las frases y nomenclatura de la escuela. Otro defecto suyo, es el de citar autores, y discurrir y disputar sobre los pasajes. Tal vez toma sus comparaciones de fábulas de historia natural; tal vez introduce nombres exóticos de animales, piedras o vegetales; tal vez, en fin, es algo libre y falta a la decencia y a la limpieza. Todos estos defectos podían ser perdonables en su siglo; pero en ninguno puede serlo la elocución, y más un poeta tan fácil, tan fluido, tan perfecto cuando escribía inspirado. Si él hubiera corregido sus versos, no tendríamos de él a la verdad los veinte y un tomos en cuarto de la edición de Sancha, ni hubiera dado al teatro 1800 comedias; pero lo que nos hubiera dejado, habría sido un modelo de elocución.

Con este motivo me creo autorizado para hacer a los jóvenes alumnos de las musas que me honran con su atención una advertencia importante. Si sienten en sus pechos el celeste calor de la inspiración y el noble anhelo de la gloria literaria, vivan persuadidos de que el principal mérito de un escrito consiste en la elocución. No basta ella sola; pero es necesaria. No basta hablar bien; pero al que habla mal no le leerá la posteridad, aunque sus obras no carezcan de mérito bajo otros aspectos; y además, la buena elocución sufre un gran número de defectos, y cuando un libro no sirva de otra cosa, sirve por lo menos de modelo de buen lenguaje ya prosaico, ya poético, si está bien escrito.

Pero la buena elocución no se adquiere, principalmente en la poesía, sino corrigiendo mucho. No se apresuren, pues, a presentar al público los primeros vuelos de su imaginación, porque llegará el día en que ellos mismos, conociendo los defectos de sus ensayos, se arrepientan de haberlos publicado. Pero *Nescit vox missa reverti.*

En nuestro teatro del siglo XVII tienen una prueba de esta verdad. Si la elocución de los Lopes, Tirsos, Calderones y Moretos hubiera sido tan perfecta y castigada, como se nota en

algunos pasajes de ellos; si hubieran consultado más bien a la perfección que al número de sus obras, no habría época ninguna de nuestra historia literaria en que su gloria yaciese en el olvido; y no sería necesario que yo emprendiese ahora quizá con más osadía que esperanza de buen éxito, resucitarla del sepulcro donde la arrojaron en la segunda mitad del siglo pasado las preocupaciones clásicas de la escuela francesa.

Pero séame permitido levantar la voz contra la injusticia de nuestros literatos. Seguramente se observan en Shakespeare, el padre del teatro inglés, mayores defectos de composición y de elocución que los que hemos notado en Lope de Vega. Yo pregunto: ¿por qué una nación tan culta y tan instruida como la inglesa le venera todavía? Se me responderá y con mucha razón, que a pesar de sus defectos, tiene bellezas inimitables que los hacen olvidar. ¿Son menos grandes por ventura las bellezas de Lope que sus defectos? ¿O son los ingleses más amantes que los españoles de la gloria de su nación?

La idolatría, y aun la superstición a favor de Molière, llega entre los franceses hasta tal punto, que no se suprimen en la representación de sus piezas algunas frases y situaciones poco decorosas, antes bien se repiten con aplauso, y se sabe que los franceses, cuyo teatro clásico es castísimo, no sufrirían las mismas frases ni situaciones a un nuevo poeta cómico. No aprobamos la excepción, porque para mí la primer dote de todo escrito, mucho más si es dramático, debe ser la decencia; pero aplaudo el principio de donde procede el privilegio concedido al genio y a la gloria nacional. ¡Y nuestros literatos del siglo XVIII se dejaron fascinar hasta tal punto por las producciones de un teatro extranjero, cuyo principio fue debido a las inspiraciones del español, que renunciaron a sus riquezas propias e inagotables por no ficiar una mina pobre y ajena!

Confesemos, pues, algunos defectos de composición y de estilo en el fundador de nuestro teatro; pero no desconozcamos sus grandes bellezas, la verdad de sus caracteres, el interés de sus situaciones dramáticas, la viveza de sus diálogos, la facilidad y variedad de su versificación, y sobre todo, la riqueza y fecundidad de su invención. Una edición de comedias escogidas de Lope de Vega es una obra que falta a nuestra literatura, pues la antigua en veinte y cinco o veinte y seis tomos es ya rarísima.

Digo de comedias escogidas, porque entre las que aún se conservan de Lope hay muchas que sólo pueden servir de curiosidad bibliográfica, pero no de modelo ni instrucción literaria. El hombre portentoso que escribió 1800 dramas, no podría con razón aspirar a que todos circularan en la república de las letras como buena moneda. Será necesario resolverse a condenar a perpetuo olvido aquellos que no se diferencian de los de Juan de la Cueva o de Virués, sino quizá por la versificación y el lenguaje, señaladamente los históricos y los de santos, en los cuales Lope de Vega es muy inferior a sí mismo, hablando en general. Los de intriga, o de capa y espada, como se llamaban ya entonces, son mucho mejores.

Antes de justificar con ejemplos, tomados de las obras de Lope de Vega, cuanto hemos dicho acerca de sus prendas y defectos, me parece conveniente distinguir los diversos géneros de drama que cultivó; y aun quisiera extender o indicar las mejores comedias que escribió en cada uno, a lo menos de las que yo conozco, pues ni todas las suyas he leído, ni todas han visto la luz pública.

Los géneros de drama que escribió Lope de Vega fueron los siguientes: primero, el de costumbres, en que más se acercó a Terencio y a Plauto, o imitó acaso sobradamente la licencia de los cómicos antiguos. Llamo género de costumbres aquel en que se pintan los vicios de los hombres en sociedad, y se retratan sobre la escena; pero ya hemos visto que los defectos que suelen presentar en la sociedad las personas de cierta clase no podían entonces ser representados en el teatro, y así en aquellos dramas en que Lope de Vega quiso imitar, quiso acercarse al género de Terencio y de Plauto, quiso ridiculizar los defectos de los hombres, hubo de escoger por objeto de su vena satírica las clases más inferiores de la sociedad. El anzuelo de Fenisa, que es una de las mejores suyas en este género, tiene por objeto ridiculizar a una mujer galante e interesada, y a los jóvenes que se dejaban engañar de ésta y hacerla heredera de sus bienes. Todavía es un poco más liviana, más licenciosa otra comedia del mismo Lope, El galante Castrucho o el Rufián Castrucho, que este título tiene en la lista de comedias suyas que trae el mismo Lope en el prólogo del Peregrino en su patria. De estas comedias, que yo he llamado siempre Terencianas, hay muy pocas en la gran colección de Lope, pero hay algunas. Segundo, las comedias de intriga amorosa o comedias de capa y espada. En este género fue original y mejor que en ningún otro. A él deben referirse muchas en que, aunque se introduzcan reyes y emperadores, la fábula no versa sobre hechos históricos sino sobre intrigas de amor y celos: como Obras son amores y no buenas razones; ¡Sino vieran las mugeres! y otras muchas. Esta comedia de intriga, llamada entonces de capa y espada, y que en el día pudieran llamarse también comedia novelesca, es el drama o género de drama que más se cultivó por nuestros cómicos antiguos, y en él sobresalió mucho Lope de Vega. El carácter de este género no se deduce del grado o lugar que ocupan en la sociedad los personajes, porque hay muchas comedias, así de Lope como de Calderón y otros, en las cuales los interlocutores son reyes, príncipes y personas de la clase más elevada de la sociedad. Pero no se introducen como reyes o príncipes, sino como amantes y celosos, y la fábula no depende de un hecho histórico, sino únicamente de una combinación novelesca inventada por el autor. Tercero, las comedias pastoriles, género que le agradaba mucho, y en que imitó al pastor fido de Guerini, pero dando más complicación e interés a la fábula. Sobresalió en este género por las excelentes descripciones poéticas que admite. En todas las obras de Lope de Vega se ve el interés con que describe las bellezas sencillas, las escenas hermosas de la naturaleza, los placeres de la vida del campo y la sencillez de costumbres que es consiguiente a ella; por consiguiente en éstos encontraba un ancho campo al género de poesía que él más amaba. Pero introdujo también en estas comedias el mismo gusto novelesco que en las demás. El Aminta del Taso no puede decirse que fue nunca para Lope de Vega un modelo; mas tampoco fue el Pastor fido, cuya fábula es más complicada que la que se ve en el Aminta. Éste pertenece al género clásico en materia de égloga o en cuanto a poesía pastoril. Cuarto, la comedia heroica o de sucesos verdaderos o de sucesos creídos verdaderos, como la historia de Bernardo del Carpio: de ésta hizo una comedia que seguramente no es la mejor, El casamiento en la muerte. En las comedias de este género se observa en Lope más celeridad que en otro alguno. Participaban sin duda de los defectos que este género histórico tenía en las comedias de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués sus antecesores. Alguna de ella, como La mayor victoria de Alemania, fue una comedia de circunstancias. La campaña que hizo en Alemania don Gonzalo de Córdoba en la guerra de los treinta años, da el motivo a esta comedia; y en ella el objeto y la intención, y todo está en elogiar el mérito de aquel guerrero; por eso la he tenido por de circunstancias. Alguna otra se encontrará de esta especie entre las infinitas de Lope. Quinto, la tragedia: puso él el título de tragedias a

algunas de sus composiciones, porque el desenlace era lastimoso, aunque la forma fuese la misma que en sus demás dramas: de modo que no hay más diferencia entre lo que él llama comedia, y lo que tal vez llama tragedia, que en la primera el desenlace es agradable, y en la segunda es funesto. Sexto, la mitológica: por lo general son comedias de teatro. Séptimo, las de santos: también de apariencias teatrales, en las cuales estaba recibido que se introdujesen los demonios saliendo por escotillón, y los ángeles por nubes. Estos dos géneros por sí son ya bastante inferiores, el uno por ser de una creencia que no nos pertenece, porque no es del catolicismo, y el otro por acercar demasiado al auditorio los objetos de su creencia. No tienen en Lope bastante mérito. Otra cosa sucede en Calderón, como veremos cuando lleguemos a él. Octavo, la filosófica o ideal, en que se conoce la intención de desenvolver alguna máxima de moral universal; género en que Lope se elevó apenas sobre la comedia de intriga, y que Calderón llevó después a un alto grado de perfección. Ya he dado este nombre de filosófico a este género de comedias, por cuanto tiene por base una máxima de moral; la he llamado también ideal, porque en ella se prescinde de la historia, de la verosimilitud y de toda situación exterior; no se contempla por decirlo así más que una máxima encarnada en los personajes mismos de la fábula. Con citar la Vida es sueño de Calderón, doy a conocer cuál es el tipo de este género. Hay reyes y príncipes en ella, que no han existido jamás: allí no hay más que la máxima de que la vida no es más que un sueño, y que importa mucho obrar bien para cuando despertemos. Algunas de estas comedias tiene Lope, pocas; pero no puedo dejar de citar en este momento una hermosísima suya, Las flores de don Juan, en la que se ven dos hermanos, de los cuales el uno es rico y malo, y el otro era pobre, pero lleno de prendas muy recomendables. La suerte cambia, y el rico llega a ser pobre, y habiendo en su riqueza maltratado mucho a su hermano, es luego en su pobreza socorrido por el mismo hermano que había llegado a ser rico.

Los entremeses, loas y diálogos de Lope, obras hechas quizá en minutos, tampoco merecen mención particular. Las de sus antecesores sí, porque caracterizaban los principios del teatro español: pero ya en su época deben llamar nuestra atención composiciones más importantes.

Hablaremos de la Dorotea, porque aunque no es una composición escrita para ser representada, ni puede serlo, porque coge un libro entero y es mucho más larga que la tragicomedia de Calisto y Melibea, de quien hablamos al principio de estas lecciones, sin embargo tiene la forma dramática, y es una de las composiciones en que más se complacía Lope de Vega, pues en la égloga a Claudio dice de ella:

«Y acaso de mí la más amada».

Si se atiende a los versos que introduce en la Dorotea, podremos decir que son los mejores de Lope: las quintillas, los versos del amor premiado, una porción de sonetos muy hermosos, y un gran número de composiciones líricas que introduce con más o menos artificio; su prosa está perfectamente escrita: tiene algunas escenas en que se trata de literatura, y manifiesta que él sabía en estas materias, y que acaso no se sabía más en su siglo. El lenguaje es puro, fácil, corriente como el de Lope en casi todas sus obras; pero se notan menos equivocaciones. Es una novela puesta en diálogo dramático; así es que no pertenece a los géneros que hemos examinado, pues no es drama ni composición para ser

representada: pero no he querido dejar de dar noticia de ella, así como dimos en su día noticia de la Celestina.

No es posible señalar con exactitud la época en que fue escrita cada una de las comedias de Lope; pero tenemos un dato para conocer las que escribió antes del año 1603 en que publicó la novela del Peregrino en su patria, inserta en el tomo quinto de la edición de sus obras hecha por Sancha. Esta es la lista de 338 comedias que insertó Lope en el prólogo de aquella novela, las cuales por consiguiente se escribieron en las dos últimas decenas del siglo XVI. Las que no estén comprendidas en dicha lista, pertenecen a época posterior.

En la lección venidera justificaremos cuanto hemos dicho acerca del mérito de Lope de Vega, haciendo el análisis de algunas de sus mejores comedias. En este trabajo, y en los que haremos de la misma especie, o sobre las obras dramáticas de sus sucesores, me auxiliarán algunos de los señores alumnos de esta clase: pero como este trabajo debe ser voluntario, suplico a los que quieran emprenderlo que dejen sus nombres en la portería del Ateneo, para que me sean conocidos, y pueda yo designarles la materia que han de tratar.

## 12ª lección

### Tercera de Lope de Vega

Nadie ignora que la antigua comedia de los romanos se reducía a las intrigas de los esclavos, ya para engañar a un rufián, ya para sacar dinero a un padre viejo y avaro, todo con el objeto de que su hijo tuviese medios para lograr sus amoríos. Todos saben también de qué clase eran estos amoríos, imposibles de describir en la escena moderna. Terencio, con mucha más filosofía e instrucción que Plauto, aunque con menos fuerza cómica, sacó de esta especie de albañal todo el partido posible, describiendo caracteres muy apreciables, señaladamente en los padres ancianos; y aun el mismo Plauto, que en la comedia de los Cautivos hizo la crítica del teatro romano en dos palabras, diciendo que pocas piezas se representaban en él por las cuales los buenos se hiciesen mejores, consagró el citado drama a la virtud, así como los demás lo estaban al vicio: porque no se encuentra en ellos más que parásitos, rufianes, mujeres perdidas, mancebos ardiendo en amoríos indecentes, y esclavos favoreciendo la lubricidad de sus amos.

Lope de Vega, entre los infinitos asuntos que se le ocurrían para tejer de ellos la fábula de sus comedias, no se desdeñó de elegir algunas, muy parecidas a las del teatro romano. En esta clase de comedias, que podrían llamarse terencianas o quizá mejor plautinas, olvidó nuestro autor todos los sentimientos ligados al amor en la sociedad para la cual escribía; y así es espantosa en ellas la licencia desenfrenada de su expresión. El que tan bien sabía expresar el amor, y el que tan bien lo expresó en la Esclava de su galán, en la Moza de cántaro y en otras mil comedias del género que era propio suyo, en el de que vamos hablando sólo conoce el amor físico por una parte, y el interés por la otra.

De estas comedias las dos más notables que yo conozco son el Anzuelo de Fenisa y el Rufián Castrucho. La primera, tomada de un cuento de Bocacio, es la fábula del que habiendo sido pródigo con una mujer perdida, hasta dejar todo lo que poseía en sus garras, halló al fin traza para recobrar su hacienda y burlarse de ella. Es más regular y menos licenciosa que el Rufián Castrucho, y posterior a este drama, que se halla en la lista del Peregrino en su patria; pero sólo he visto la refundición que de la Fenisa dio al teatro don Cándido María Trigueros; y así habré de decir algo, aunque sea brevemente, de la del Rufián, la cual no sé por qué tiene en una edición que he visto de las comedias de Lope de Vega, el título del Galán Castrucho, contra el que le dio el mismo Lope en la lista ya citada.

En efecto, nada hay menos galán ni más abyecto y despreciable que Castrucho. Llevo de Sevilla a Italia una muchacha llamada Fortuna, y una especie de Celestina llamada Teodora, que la había criado, y se estableció en una ciudad donde había tropas españolas. El sargento, el alférez y el capitán de una compañía fueron bien recibidos en su casa; porque Castrucho, como buen rufián, no era celoso sino del dinero y las joyas con que sus amantes regalaban a Fortuna, para gastarlo todo en el juego; y para quitárselo, no es nada avaro de bofetones y de cintarazos.

En el primer acto se hace la exposición, declarando el sargento al alférez su pasión con el motivo de pedirle prestado un vestido para que su dama se disfrace en una fiesta. Aquella noche había de cenar con él Fortuna en su mismo alojamiento; pero al llevarla se la quita el alférez acompañado de algunos amigos; el capitán quiere hacer lo mismo con éste, y durante la reyerta, Castrucho, que estaba en acecho de todo, se apodera de la dama y la vuelve a su casa.

En el acto segundo, Castrucho los revuelve a todos tres diciendo a cada uno que el otro tiene la dama, y que le quiere matar por amores de ella. Cuando los tres se preparaban a reñir, Teodora, que aborrecía de muerte al Rufián, por los palos que la daba, les declaró que Fortuna estaba en casa de Castrucho, y que éste los había engañado, por lo cual determinan buscarle para matarle a coces.

Ya la comedia llega a fines del segundo acto, y hasta aquí la fábula va enlazada con regularidad, así como había sido expuesta y motivada con exactitud dramática; pero era preciso acabarla en el segundo acto y concluir la acción en el tercero, y esto es lo que Lope rara vez hizo bien. Dos nuevos incidentes, ni preparados ni ligados con la acción, vienen a complicarla de nuevo. El primero es que Teodora, deseosa siempre de buscar un protector poderoso para su alumna, habla de ella al general en jefe del ejército, el cual, sólo por la descripción de la Celestina, manda a su maese de campo que lleve a la dama a un jardín que tenía fuera de la ciudad para cenar con él. El otro es, que Beltrán y Escobar, pajecillos de Castrucho, no son pajes, sino mujeres disfrazadas, queridas en otro tiempo, y ya abandonadas, la primera del alférez, y la segunda del sargento.

En el tercer acto evacua Fortuna su cita con el general, que quedó muy pagado de la dama, y la envió a su casa con el maese de campo, el cual antes de conducirla, la llevó a la suya propia. Este trato, observado por un paje del general, llegó a noticia de S. E., el cual dispuso vengarse del maese, del modo que después veremos.

Entre tanto Castrucho, buscado y amenazado por las tres autoridades de la compañía, no encontró más arbitrio para librarse de su furia, que prometer a cada uno, porque tuvo la fortuna de hablarles separados, que aquella noche les entregaría a Fortuna. En efecto, al capitán, que fue el primero que llegó a su casa, le entregó a la vieja Teodora lo más compuesta que pudo: al alférez le dio a Beltrán, vestido en su traje propio de mujer; y al sargento a Escobar. En cuanto a la verdadera Fortuna, estaba en casa del maese de campo.

Suena repentinamente la generala, y todos acuden a la plaza: rebato falso, con que el general hizo interrumpir la cita del maese. Éste acudió con Fortuna a la plaza, y la dejó en poder de Castrucho, que también había acudido como soldado aventurero que era, aunque fanfarrón y cobarde, si bien valeroso para maltratar a las mujeres.

Llegan también los tres de la compañía: todos maldicen la llamada, y se muestran contentos con el lote que les había tocado. Castrucho se maravilla: ellos vacilan, y hacen venir las mujeres para desengañarse. Llega el general, riñe por ver tantas mujeres en la plaza entre la tropa, los pajes fingidos le exponen los derechos que tienen a la mano y al corazón de sus amantes, el general los manda casar so pena de horca; Fortuna pide que obligue a Castrucho a casarse con ella, el general condesciende, y Castrucho acaba la comedia hecho capitán de infantería por el mérito de su mujer.

Todo esto es desatinado (no diré inmoral, porque en vano se buscaría la moralidad en los dramas de esta especie), aunque no carece de ingenio ni de mérito cómico el artificio de Castrucho para hacer de una mujer cuatro. En general las situaciones son dramáticas y de efecto, pero mal motivadas. En cuanto a las unidades de lugar y tiempo, no están enteramente quebrantadas en este drama.

Lo mejor que hay en él, son los caracteres. El de Castrucho está muy bien descrito, señaladamente su cobardía y su fanfarronada. No lo está menos el de la vieja Teodora, tercera de su alumna, vengativa y siempre apaleada. En los militares están bien descritos también los vicios propios de una tropa acuartelada en una ciudad. En el carácter de Fortuna se reconoce la mano maestra de Lope para pintar mujeres. A pesar de la ignominia en que yace, tiene algunos rasgos que prueban su deseo, aunque ineficaz, de salir del abismo, y de casarse con el hombre que poseía su primer amor.

La versificación es mejor a los principios de la comedia que al fin: fenómeno que se observa en casi todas las comedias de Lope, por la razón de la priesa que indicamos en su lugar.

He aquí algunos versos de la exposición:

DON ÁLVARO

Vila, señor don Jorge, en una quinta

donde fuera del campo está alojada,

más hermosa que el sol cuando nos pinta

el alba de colores matizada:

una encarnada y venturosa cinta

que a la megilla hermosa y encarnada

hurtó el color, ceñida por su frente,

a imitación del arbol de Oriente.

Los ojos, yo no sé que fuesen ojos,

estrellas sí, ni aun pienso yo que estrellas;

que quien al sol quitó sus rayos rojos,

despreciará comparación con ellas:

decir yo que mi alma por despojos,

ceniza el corazón de sus centellas

llevaron, y quedó, será un lenguaje

tan ordinario, que su cielo ultraje.

Suspendime, eleveme, quedé muerto,

viví, torné a morir, estoy sin alma.

Ya con bonanza voy seguro al puerto,

ya me detiene la esperanza en calma:

alegre y triste estoy, dudoso y cierto,

mil esperanzas ya me dan la palma,

mil miedos me la quitan, y sin celos,

de celos muero y quéjome a los cielos.

DON JORGE

Por Dios, señor sargento, que no hubiera

pintado algún poeta en diez canciones,

cuando a su dama dilatar quisiera

del estrellado polo a los triones,

tan bien su perfección, aunque estuviera

tres meses castigando sus borrones,

y que de sólo oídos vuestro acento

me habéis enamorado el pensamiento.

En efecto, la dama es forastera,

qué digo forastera, es castellana,

que aquí en el campo nuestro y donde quiera

se lleva como Venus la manzana:

dichoso habéis andado y de manera

que ya la envidia fiera e inhumana

os sigue por los pasos que habéis dado,

pero tenéis, don Álvaro, mi lado.

Mirad si de mis prendas y vestidos

halláis alguna cosa que ofrecella.

Sean esos baúles descogidos

que alguna gala habrá que guste de ella,

mis criados tendréis apercebidos

para servilla, para andar con ella

mi alojamiento siempre estará a punto

que con su dueño os sirve todo junto.

DON ÁLVARO

Beso, señor alférez, vuestras manos,

que basta ser los dos de una bandera

y casi de una tierra y castellanos,

para hacerme merced de esa manera,

que de vuestros respetos cortesanos

no menos liberal valor se espera,

y mayormente para mí que he sido

yedra que en vuestros muros he crecido.

El día que yo vi, volviendo al cuento,

esta dama gentil, esta hermosura,

vi detrás de ella un negro paramento

y una fantasma de la noche oscura;

una vieja, señor, bebiendo el viento:

que cual suele la sombra en pintura,

parecía detrás del ángel bello,

punto al realce y luces del cabello:

vi mal agüero en ella.

DON JORGE

¿Y halo sido?

DON ÁLVARO

¡Yermo sí lo fue!, porque esta hembra

de mayor interés que ha producido

el más villano que la tierra siembra,

no hay pez, apenas en la red caído,

cuando parte por parte lo desmiembra,

sacándole el dinero con los sesos

de la menor médula de sus huesos,

tiene unos ojos vivos que parece

que como dos lancetas los aguza,

de día duerme, en viendo que anochece

sale como murciélago o lechuza.

No que a maitines con los frailes rece

porque entre diez y once ronda y cruza

los cuerpos del real adonde había

los cuerpos del motín el otro día.

Flacas las dos inútiles quijadas,

desgarrados los labios de la boca,

altas las negras cejas y tiznadas,

y en ellas una reverenda toca,

las manos de raíces, ya doradas

del oro y plata que recibe y toca,

los pechos hasta el vientre, que hay con ellos

para cuatro corcovas de camellos.

Quien no la ve aldeando por la calle

no ha visto posta, ni serpiente ha visto

cuando la cola aciertan a pisalle,

como aquesta tercera de Calisto;

sustenta en fin su envejecido talle

con almidón, sustancias, farro y pisto,

y a mi costa también parte sustenta

que como el cardo y pago la pimienta.

Los siguientes versos en que Teodora aconseja a Fortuna que aproveche los años de su juventud, no son indignos de alguna de las odas en que Horacio ha tratado el mismo asunto.

TEODORA

Hija, si de los viejos

no tomáis las costumbres que os enseñan

sus dichos y consejos,

y tan ligeramente se desdeñan

de vuestros pocos años,

¡qué tarde lloraréis mis desengaños!

que si cuando el tesoro

de ese cabello rubio convirtiese

en blanca plata el oro,

y en plata falsa que ninguno quiere

aun dar por ella cobre

por necesidad y hacienda que le sobre;

y si cuando las rosas

de esos graciosos labios y megillas

gorditas y lustrosas

se vieren como aquestas amarillas,

y los ojos hundidos

detrás de las narices consumidos;

y si cuando los dientes

haciendo fueren horcas en la boca

o cual ojos de puentes

se viere la igualdad que agora apoca,

las perlas ensartadas

entre esos dos corales engarzadas,

¿queréis hallar contentos,

queréis hallar amigos que os regalen

y que beban los vientos

porque con ellos su esperanza igualen,

y no la hallando abierta

que os bañen de sus lágrimas la puerta?

Engañase bobilla,

engáñase bobaca, bobarroca

flaquilla, lloroncilla

que luego se amartela y apasiona.

Celebrando Teodora al capitán las gracias de Fortuna, dice:

TEODORA

Hela enseñado a lavar,

sabe un poco coser,

con algo de respuntar

sabe escribir y leer

y con extremo contar.

ALFÉREZ

¿Qué cuenta?

TEODORA

Lo que le dan.

Yo he escogido los únicos pasajes que se pueden leer en una sociedad culta. El resto de la comedia es un albañal; felizmente es muy rara; yo la tengo copiada del único ejemplar que he visto en un tomo de una colección antigua de comedias de Lope de Vega.

Basta ya de esta comedia y aun de este género. El Anzuelo de Fenisa, a pesar de haberla refundido Trigueros, cuyo hielo era capaz de destruir toda la sal y pimienta de Lope, no gustó en los teatros de Madrid. En cuanto al Rufián formaré muy mala idea de las costumbres y del gusto del auditorio en que pueda tolerarse; porque no olvidemos nunca que el buen gusto y la inmoralidad son incompatibles. Pero aun así como está este drama, si se compara con los anteriores de Naharro, Cueva y Virués, es un paso inmenso dado en la carrera del arte escénico.

Vengamos ya a la comedia novelesca, a la verdadera comedia española, a la que Lope animó y dio vida, tomando por base la composición informe de Naharro; y elijamos entre tantas como escribió en este género, la de Querer su propia desdicha, recién puesta en el teatro, menos conocida y más arreglada que otras muchas. Aquí el amor es ya una verdadera idolatría, y tiene los caracteres propios de una pasión moral.

En el palacio de Alfonso, rey de Castilla, había dos damas sirviendo sin duda a la reina madre o a la infanta (pues el autor no se cura de explicar por qué se hallan en palacio). Sus nombres son doña Ángela, hija de un rico-hombre, y doña Inés. Ambas quieren a don Juan de Cardona, caballero de sangre muy ilustre, pero pobre: mas él sólo quiere a Ángela; y a Inés, que es su prima, sólo muestra el afecto de pariente.

Cardona fue enviado a Aragón, con quien estaba en guerra Castilla, para ajustar las paces que el rey Alonso deseaba mucho. Con su prudencia y tino satisfizo los deseos de su rey, y aun dejó entablado el casamiento entre el de Castilla y una infanta de Aragón. A su vuelta a Toledo, en cuyo palacio es la acción, empieza la comedia. Halla a su Ángela tan constante como él volvía: da cuenta al rey del feliz éxito de su embajada, y el rey quedó tan contento de él, que habiendo sabido de Tello, criado bufón de don Juan, que este era pobre, le da rentas con que pueda mantenerse, y le confía su amor a doña Inés, encargándole que la hable a favor suyo. Aquí termina el primer acto, en el cual se hace la exposición con suma claridad, aunque sin enlace, que es uno de los defectos de esta pieza; porque el espectador, viendo a los dos amantes tan bien avenidos, y a Don Juan en la carrera del favor, no prevé ningún obstáculo al logro de sus deseos, pues el de la pobreza de Don Juan para casarse con una heredera rica, iba a cesar con las mercedes del rey.

En el segundo acto habla don Juan a doña Inés en el amor de don Alonso. Ángela se muestra disgustada de esta conversación; pero su amante, con permiso del rey, la satisface, ocultando como leal y cuerdo la verdadera causa, y diciéndola que se estaba tratando el casamiento de doña Inés y don Nuño, otro caballero de la corte. El rey, cada vez más contento con su valido, y deseando enriquecerle para que pueda pedir la mano de su amada, le da la alcaldía de Calatrava, y los títulos de conde de Villanueva y duque de Arévalo. Este es el verdadero enlace del drama; porque Ángela, apenas ve a su amante tan lleno de riquezas y dignidades, renuncia a él, y declara que no lo recibirá por esposo.

Esta determinación de doña Ángela no está motivada ni en su carácter ni en sus precedentes, y así tiene el mayor defecto que puede tener una combinación dramática, que es la inverosimilitud moral. Es verdad que en el primer acto hay una escena en que Ángela no quiere dar el parabién a don Juan de los favores que el rey empieza a hacerle, porque desde que priva le parece su amante más entonado y menos rendido; pero esta acusación es injusta, y ese recelo vano no puede ser motivo de una resolución tan violenta. Lope debiera haberla fundado más clara y explícitamente o en la altivez del carácter de Ángela, o en la delicadeza de su amor, que quería engrandecer a su amante y no que él la engrandeciese, o en celos fundados aunque los disimulase con aquel pretexto, o en fin, en alguna altanería y soberbia desusada en don Juan, desvanecido por los favores del monarca. Nada de esto hay en la comedia: don Juan es modelo de amantes por su constancia y ternura, y de buenos validos por su nobleza y afabilidad.

En esta comedia se conoce más bien quizá que en otra alguna la precipitación con que escribía Lope. Se conoce que conforme iba escribiendo las escenas, iba inventando incidentes que motivasen la resolución de Ángela: supone por un momento a don Juan celoso de don Nuño, y también del rey; supone a Ángela, también por un momento, celosa de doña Inés; pero estas escenas episódicas, que él aglomeraba por si alguna le sacaba del apuro o le sugería alguna idea útil, no bastaban para justificar la resolución de aquella mujer singular. Era necesario haber vuelto atrás y describir con más exactitud el carácter que quería dar a Ángela; pero Lope nunca volvía atrás ni corregía.

En el tercer acto, desesperado don Juan por verse desechado de Ángela, y conociendo que su grandeza era el obstáculo para su felicidad, determina perderla con la privanza, y arriesga su honor y su vida. Finge carta dirigida al rey moro de Granada, en la cual le prometía entregarle la fortaleza de Calatrava, y hace que llegue a manos del rey con el objeto de que le quite cuanto le había dado; pero Tello su criado, a quien Alonso quería mucho no sólo por sus gracias, sino también por la hidalguía de su conducta, viendo la locura de su amo, se anticipa a avisar al rey de todo.

Alonso lleva muy a mal que don Juan se exponga a perder su honor por una desesperación amorosa, y cuando la carta llegó a sus manos, le arroja de su presencia, le despoja de todos sus títulos, dignidades y riquezas, y le reduce a la clase de un caballero deshonorado por traidor. Ángela, a quien el mismo rey había contado el artificio de don Juan para perderse, le quiere entonces mucho más, cuando Inés le niega no sólo por esposo, sino también por pariente. Alonso da a Ángela los títulos quitados a su amante, y condena a éste a que pida humillado la mano de su dama, que la concede de bonísima gana. Este tercer acto está mejor construido que el segundo, y sus situaciones son menos episódicas y más interesantes.

Los caracteres del rey, de don Juan y de Tello están bien descritos: el de doña Ángela no está bien desplegado hasta el tercer acto, debiendo haberlo estado en el primero, y ese es el defecto capital del drama.

El lenguaje es siempre noble y caballeroso, aunque la versificación no es tan buena como en otras comedias de Lope. Citaremos algunos pasajes que nos han parecido más dignos de nota.

Es bastante original y graciosa la razón que da Tello en el primer acto hablando con el rey, para haber sido cochero.

TELLO

De cochero le servía.

Tuvo palabras un día

con un cierto don Tristán

que tenía tres criados.

Metió mano mi señor

para todos, que el valor

vale por muchos soldados.

Yo, reconociendo el pan,

salto del coche, el azote

dejo, y del primer bote

calvo al señor don Tristán.

Luego al primero embisto

doy un tanto, y al segundo

de un cintarazo le hundo.

Finalmente, yo resisto

toda una calle de gente;

mi señor agradecido

vuelto en silencio el ruido,

Tello, un hombre tan de bien

no quiero que sea cochero,

me dijo amorosamente:

¿sabes leer, lo primero?

-Y aprendí a escribir también.

-¿Pues cómo diste en el coche?

-Era noble, y no sabía

cómo a caballo andaría

de día, y también de noche,

y con aquesta invención

hallé un eterno caballo

donde parece que hallo

mi propia imaginación.

REY

Con engaño semejante

veniste a ser caballero

en figura de cochero.

TELLO

Díjole un representante

a César en Roma un día,

mientras un rey represento

pienso que lo soy, contento

de mi propia fantasía.

Y así yo, que eternamente

iba a caballo, señor,

caballeresco valor

tuve clavado en la frente.

No es menos gracioso el medio para disimular los malos caballos que tenía en el coche don Juan, y a los cuales pinta al rey de esta manera:

El coche que yo decía

tenía sus dos caballos

que si quisiera casallos

sin dispensión podía,

no eran parientes, y es claro

que todo estaba seguro

que el uno era bayo oscuro

y el otro era bayo claro.

Yo que por ese lugar

teñidos mil hombres vía,

dije al bayo claro un día,

por Dios que os he de ensuciar.

Hice un cierto cocimiento

que una vieja me enseñó,

lavé el caballo y salió

carmesí como un pimiento.

Y por no dar que reír

si este del otro desdice,

dos saltamarcas les hice

con que pudiesen salir.

El rey contando sus amores a don Juan trata de informarse de los de éste con doña Ángela, lo que empieza a dar a don Juan algunas sospechas; pero el rey que lo conoce, le tranquiliza diciendo:

REY

Sosiega,

sosiega, don Juan, el pecho,

que te he visto en las colores

que piensas lo que no pienso.

No la tengo voluntad,

aunque sus merecimientos

bien pudieran obligarme,

porque en otra parte he puesto

los ojos, y aunque en la misma

como piensas, te prometo

que los quitara, obligado

de lo mucho que te quiero.

DON JUAN

Señor, a tanta merced,

y tanto favor, no tengo

para cada parte un alma. Pero...

REY

No más. ¿Qué era aquello

que te dio?

DON JUAN

Aquella sortija

con este listón de celos.

Doña Ángela le había dado una sortija con un listón azul.

REY

Dirás tú, ¿por qué pregunta

el rey, sino le va en esto

nada, tantas cosas? Mira,

mira, don Juan, un enfermo

huelga de tratar con otro

del mismo mal, el remedio

de su enfermedad, y así

me informo para sabello.

Cuando Ángela se manifiesta algo celosa por ver a don Juan hablar con su prima sobre sus amores del rey, don Juan calla que se lo habían encargado. El rey dice que porque no la satisface, y responde así:

REY

¿No es mucho que sospechase

que tú amores la decías

y no la has desengañado?

DON JUAN

Sin razón has agraviado,

señor, las verdades mías:

si perdiera a Ángela bella,

alma por quien tengo vida,

vida al alma tan asida

que vivo y muero por ella;

si pensara que jamás

la habían de volver mis ojos

por celos, o por enojos,

que no hay que decirte más,

no le dijera un secreto

que tú me dijiste a mí.

Este tono y estos sentimientos caballerosos eran entonces la delicia de los espectadores.

Describiendo Tello a doña Ángela la casa nueva que ya como grande había puesto don Juan cuando le habían hecho conde y duque, hace una especie de censura de las familias de los grandes de su tiempo, y dice así:

TELLO

Maestresala limpio y diestro,

mayordomo miserable,

y secretario discreto.

Caballerizo galán,

Rapio rapis dispensero,

page bellaco, lacayo

gran bebedor, mal contento

cochero, libre y sin alma,

y goloso cocinero.

Poco antes había dicho hablando de los músicos:

TELLO

Tiple goloso, contralto

loco, tenor siempre necio,

contrabajo bebedor.

Éstos eran los apodos que ponía el vulgo a esta clase de gentes; el vulgo y los que no eran vulgo.

Cuando doña Ángela después de la elevación de don Juan manifiesta que la disgusta y que no le recibirá por marido, dice Tello:

TELLO

Eso sí tened

disgusto en amor tan llano,

placeres de amor fingidos,

que siempre sois advertid

como vinos de Madrid

aguados y mal medidos.

Esta comparación es muy digna del carácter que tiene Tello, y muy graciosa: parece que esto de aguar el vino en Madrid es muy antiguo, pues el mismo Lope hablando con Madrid en una cuarteta dice que por más fuentes que en él se construyan, siempre se hallarán más en las tabernas: no me acuerdo de los versos, pero el concepto es éste: por más fuentes que hagáis, más en las tabernas tendréis.

Cuando el rey sabe el artificio necio y desesperado de que se ha valido don Juan para hacerse pobre y reducirse a una clase ínfima por complacer a Ángela, quedándose solo después de retirado Tello, dice un soneto que es uno de los buenos que hay en las comedias de Lope, y es éste:

REY

Pasó Leandro el Abideno estrecho

cortando montes al licor salado

con los brazos de amor: y el abrasado

Píramo, se pasó por Tisbe el pecho.

El Ateniense en lágrimas deshecho

pide la estatua al popular senado;

Hércules, de sus fuerzas despojado,

muger estuvo entre mugeres hecho.

Todos hallaron en amor disculpa,

piérdese el seso en él, la razón clama;

mas no don Juan, pues el honor le culpa.

Niéguete el tiempo de laurel la palma,

que de perder la vida amor disculpa,

pero no el honor, parte del alma.

Es un soneto de un pensamiento bastante bien acabado: yo he dudado un poco a quién era la alusión de la estatua: creo será Pigmaleón, que habiendo hecho una estatua muy hermosa para el pueblo de Atenas, se la pidió luego a éste porque se enamoró de ella, y los dioses la animaron por favorecer sus amores.

Antes de concluir la comedia, don Juan y Ángela dicen unas endechas, generalmente buenas en Lope de Vega; pero éstas son bastante endebles, por lo cual no las leo; solamente leeré el diálogo entre doña Inés y el rey.

REY

Ya te he dicho por qué intento,

doña Inés, tu casamiento.

INÉS

Cuando contigo privase,

cuando fuese lo que fue.

REY

¿Pues no amabas a don Juan

por gentil hombre y galán

con tanta firmeza y fe?

En aquel tiempo no era

don Juan más que bien nacido.

INÉS

Y el no ser ya lo que ha sido

me obliga a que no le quiera.

REY

Estraño efecto en muger,

estraña contrariedad

que hoy no tenga voluntad

de lo que la tuvo ayer.

INÉS

Señor, si yo le miraba

como tú, ¿de qué te admiras?

Pues los favores son iras

que tu Magestad le daba.

¿No ves que su amor se acaba

y el mío se maravilla?

Hízole igual a tu silla,

y en una hora le has deshecho;

¿y espántate que mi pecho

imite a un rey de Castilla?

Ayer le hiciste subir

donde el sol su carro encierra,

y hoy no le has dejado tierra

adonde pueda vivir;

¿y no quieres inferir

que una muger pueda ser

mudable, si a tu poder

hace mayor repugnancia,

sabiendo que no hay distancia

desde mudanza a muger?

REY

Tienes razón, has vencido;

pero si ocasión me ha dado

don Juan, ¿no queda probado

que don Juan no te ha ofendido?

INÉS

¿Y no basta que haya sido traidor?

REY

No sé si es traidor,

pero de amor lo es mayor

cuando en desdicha le vieras

mostrara su fuerza amor.

Tú debes, Inés, de ser

de las de viva quien vence,

y así es bien que yo comience

a dejarte de querer,

porque es cierto que muger

que deja a un hombre caído,

o en su vida le ha querido,

o tiene como tirano

el amor en una mano

y en otra mano el olvido.

Luego dice doña Ángela:

ÁNGELA

No le habrá querido Inés,

que le quisiera después

que pobre y deshecho está.

INÉS

Pues Ángela, ¿quién habrá

que quiera a quien ya cayó

en desgracia del rey?

ÁNGELA

Yo.

Que de esa voz eco he sido,

que si cayó, yo he querido

darle la mano, y tú no.

Yo le quise con verdad,

y la verdad es tan fuerte

que no la mata la muerte,

ni la ofende la crueldad.

Subiole su Magestad

hasta el sol, de los cabellos

mas ya que lo suelta dellos

porque no se haga pedazos,

quiso ponerle mis brazos

para que caiga sobre ellos.

Este trabajo del análisis de algunas comedias de Lope, señaladamente las más notables, se seguirá en la lección siguiente: nos queda que hablar de las comedias pastoriles y de la ideal, género que no cultivó mucho, pero del cual se cuentan algunas entre las infinitas suyas.

### 13ª lección

#### Cuarta de Lope de Vega

Muchos motivos he tenido para analizar con preferencia entre las tragedias de Lope la del Castigo sin venganza. El primero es, que este drama fue compuesto ya bien entrado el siglo XVII, pues aunque se hicieron de él en Sevilla ediciones espúreas, no se halla en la lista del Peregrino en su patria. Lope no la imprimió correcta y como suya hasta el año de 1634, fecha de la aprobación del P. Francisco Palau, inserta con la tragedia y dedicatoria y prólogo de Lope, en el tomo VIII de la edición de Sancha. Por consiguiente esta pieza se escribió cuando ya nuestro autor había perfeccionado su gusto cuanto era posible, y así es más capaz que otra alguna para hacernos conocer hasta dónde podía llegar su ingenio en los asuntos trágicos.

El segundo es que si no me equivoco, he encontrado en el asunto del drama, y en el prólogo al lector, una alusión, aunque remota, probable, a la muerte del príncipe Carlos, hijo de Felipe II. El asunto es un duque de Ferrara que da muerte a su hijo y a su esposa, adúlteros e incestuosos; y al principio del prólogo dice Lope: Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a vmd. le importan poco. Ahora bien: estas causas, no pudiendo nacer del desagrado de los espectadores, pues añade que dejó muchos deseos de verla, no parece que pueden ser otras, y el mismo misterio con que lo dice lo persuade, que la intervención de la autoridad pública, que en tiempo de Felipe III no quería que se representase en los teatros lo que justa o injustamente se contaba de su antecesor.

Hame movido también a elegir el Castigo sin venganza, el prólogo mismo que ya he citado, pues además de decir que se representó la tragedia un sólo día, contiene quejas muy fundadas sobre la libertad que se tomaban los libreros de imprimir, desfigurándolas, las piezas de teatro, sin licencia del autor, y concluye explicando la verdadera idea sobre la diferencia entre el antiguo teatro griego y el que había creado en España. Éste es el tenor del prólogo:

«Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a vuesa merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa, ahora sale en verso; vuesa merced lo lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos librereros, atendiendo a la ganancia barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ageno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiéndolo que está escrita en estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trages y el tiempo las costumbres».

Que quiere decir que la historia que sirve de argumento a la tragedia era una historia, verdadera o novelesca, que se había impreso en muchas lenguas cuando la tomó para pintarla en verso y lengua castellana: decir que el asunto de una pieza se toma de una fábula o historia, no es común ni sirve para nada; lo que dice debe ser para evitar malicia. Paréceme, pues, que esta alusión de Lope es una especie de disculpa anticipada para los que deseaban ver en esta tragedia una especie de imitación o de recuerdo de la tragedia verdadera del príncipe Carlos, porque juzgaba que diciendo ya estaba escrita desde tiempo muy antiguo en tantas lenguas, sólo con decir esto, se desvanecía la idea de haber tenido presente al tiempo de escribir el drama la historia trágica de dicho príncipe Carlos. Esta especie de disculpa anticipada constituye la sospecha que yo he tenido desde la lectura del prólogo, de que el hecho de no haberla permitido representar más que un día, fue por razón de lo dicho.

También se ve la gran disculpa de Lope para haberse separado de la severidad antigua. Sin sombras, nuncios ni coros no lo era posible escribir un drama de regular extensión y capaz de interesar a sus oyentes.

El asunto de la tragedia es éste: Luis, duque de Ferrara, no había querido casarse nunca, sino vivir livianamente entretenido. Tuvo de sus primeros amoríos un hijo natural, llamado Federico, a quien amaba con extremo, y que fue nuevo motivo para no casarse, porque esperaba dejarle sus estados, casándole, con su sobrina Aurora. Pero al fin convencido por sus ministros, que le indican para después de su muerte una guerra civil entre los colaterales legítimos y el hijo no legítimo, trató de tomar estado con Casandra, hija del duque de Mantua, cuando ya Federico era joven y él no muy anciano, Federico manifestó gran disgusto de tener madrastra, y de perder toda esperanza al ducado de Ferrara; y su padre, como no se casaba por amor, sino por razón de estado, envió a su hijo a recibir la novia, y entre tanto se divertía de noche con los ministros de sus placeres, visitando damas, rondando calles, dando músicas, y haciendo burlas.

En este punto comienza la acción. El duque sale de noche a rondar y divertirse, según su costumbre, disfrazado; pero Cintia, una dama que se hallaba a la ventana, reprende sus niñerías, como que ya desdican del estado que va a tomar. Este es el arbitrio de que se vale Lope para hacer la exposición. Leamos la escena, que está llena de sales, bien conducida la exposición y bien pintadas las costumbres del tiempo.

Salen el DUQUE DE FERRARA, de noche, FEBO y RICARDO, CRIADOS.

RICARDO  
Linda burla.

FEBO  
Por extremo:

¿pero quién imaginara

que era el Duque de Ferrara?

DUQUE  
Que no me conozcan temo.

RICARDO  
Debajo deste disfraz,

hay licencia para todo,

que aun el cielo en cierto modo

es de disfraces capaz.

¿Qué piensas tú que es el velo

con que la noche le tapa?

Una guarnecida capa

con que se disfrazaba el cielo.

Y para dar luz alguna

las estrellas que dilata,

son pasamanos de plata

y una encomienda la luna.

DUQUE

Ya comienzas desatinos.

FEBO

No lo ha pensado poeta

destos de la nueva seta,

que se imaginan divinos.

RICARDO

Si a sus licencias apelo,

no me darás culpa alguna,

que yo sé quien a la luna

llamó requesón del cielo.

DUQUE

Pues no te parezca error,

que la poesía ha llegado

a tan miserable estado,

que es ya como jugador

de aquellos trasformadores:

muchas manos, ciencia poca,

que echan cintas por la boca

de diferentes colores.

Pero dejando a otro fin

esta materia cansada,

no es mala aquella casada.

RICARDO

¿Cómo mala? un serafín;

pero tiene un brazo azar

que es imposible sufrillo.

DUQUE

¿Cómo?

RICARDO

Cierto maridillo

que toma y no da lugar.

FEBO

Guarda la cara.

DUQUE

Ese ha sido

siempre el más cruel linage

de gente de este parage.

FEBO

El que la gala, el vestido

y el oro deja traer,

tenga, pues él no lo ha dado,

lástima al que lo ha comprado,

pues si muere su muger,

ha de gozar la mitad

como bienes gananciales.

RICARDO

Cierto que personas tales

poca tienen caridad,

hablando cultidiablesco

por no juntar las dicciones.

DUQUE

Tienen esos socarrones

con el diablo parentesco,

que obligando a consentir

después estorba el obrar.

RICARDO

Aquí pudiera llamar,

pero hay mucho que decir.

DUQUE

¿Cómo?

RICARDO

Una madre beata

que reza y riñe a dos niñas,

entre majuelos y viñas

una perla y otra plata.

DUQUE

Nunca de exteriores fío.

RICARDO

No lejos vive una dama

como azúcar de retama

dulce y morena.

DUQUE

¿Qué brío?

RICARDO

El que pide la color;

mas el que con ella habita,

es de cualquiera visita

cabizbajo rumiador.

FEBO

Rumiar siempre fue de bueyes.

RICARDO

Cerca he visto una muger,

que diera buen parecer

si hubiera estudiado leyes.

DUQUE  
Vamos allá.

RICARDO  
No querrá

abrir a estas horas.

DUQUE  
¿No?

¿Y si digo quién soy yo?

RICARDO  
Si lo dices claro está.

DUQUE  
Llama, pues.

RICARDO  
Algo esperaba,

que a dos patadas salió.

(CINTIA en lo alto.)

CINTIA  
¿Quién es?

RICARDO

Yo soy.

CINTIA

¿Quién es yo?

RICARDO

Amigos: Cintia, abre, acaba,

que viene el Duque conmigo:

tanto mi alabanza puede.

CINTIA

¿El Duque?

RICARDO

¿Eso dudas?

CINTIA

Dudo

no digo el venir contigo,

mas el visitarme a mí

tan gran señor y a tal hora.

RICARDO

Para hacerte gran señora

viene disfrazado así.

CINTIA

Ricardo, si el mes pasado,

lo que ahora me dijeras

del Duque, me persuadieras

que a mis puertas ha llegado;

pues toda su mocedad

ha vivido indignamente,

fábula siendo a la gente

su viciosa libertad;

y como no se ha casado

por vivir más a su gusto,

sin mirar que fuera injusto

ser de un bastardo heredero,

aunque es mozo de valor

Federico, yo creyera

que el Duque a verme viniera;

mas ya que como señor

se ha venido a recoger,

y de casar concertado,

su hijo a Mantua ha enviado

por Casandra su muger,

no es posible que ande haciendo

locuras de noche ya,

cuando esperándole está

y su entrada previniendo:

que si en Federico fuera

libertad, ¿qué fuera en él?

Y si tú fueras fiel,

aunque él ocasión te diera,

no anduvieras atrevido

deslustrando su valor,

que ya el Duque tu señor

está acostado y dormido;

y así cierro la ventana,

que ya sé que fue invención

para hallar conversación;

a Dios, y vuelve mañana. Cierra.

DUQUE

A buena casa de gusto

me has traído.

RICARDO

¿Yo, señor,

qué culpa tengo?

DUQUE

Fue error

fiarle tanto disgusto

para la noche que viene.

FEBO

Si quieres yo romperé

la puerta.

DUQUE

¡Que esto escucho!

FEBO

Ricardo la culpa tiene;

pero, señor, quien gobierna,

si quiere saber su estado

cómo es temido o amado

deje la lisonja tierna

del criado adulator

y disfrazado de noche

en traje humilde o en coche

salga a saber su valor,

que algunos emperadores

se valieron deste engaño.

DUQUE

Quien escucha, oye su daño;

y fueron, aunque doctores,

filósofos majaderos,

porque el vulgo no es censor

de la verdad, y es error

de entendimientos groseros,

fiar la buena opinión

de quien inconstante y vario

todo lo juzga al contrario

de la ley de la razón.

Un quejoso, un descontento

echa por vengar su ira

en el vulgo una mentira

a la novedad atento;

y como por su bajeza

no la puede averiguar,

ni en los palacios entrar,

murmura de la grandeza.

Yo confieso que he vivido

libremente y sin casarme,

por no querer sujetarme;

y que también parte ha sido

pensar, que me heredaría

Federico, aunque bastardo;

mas ya que a Casandra aguardo,

que Mantua con él me envía,

todo lo pondré en olvido.

FEBO

¿Será remedio casarte?

RICARDO

Si quieres desenfadarte,

pon a esta puerta el oído.

DUQUE

¿Cantan?

RICARDO

¿No lo ves?

DUQUE

¿Pues quién

vive aquí?

RICARDO

Vive un autor

de comedias.

FEBO

Y el mejor

de Italia.

DUQUE

Ellos cantan bien.

¿Tiénelas buenas?

RICARDO

Están

entre amigos y enemigos;

buenas las hacen amigos

con los aplausos que dan,

y los enemigos malas.

FEBO

No pueden ser buenas todas.

DUQUE

Febo, para nuestras bodas

prevén las mejores salas

y las comedias mejores,

que no quiero que repares

en las que fueren vulgares.

FEBO

Las que ingenios y señores

aprobaren, llevaremos.

DUQUE

¿Ensayan?

RICARDO

Y habla una dama.

DUQUE

Si es Andrelina, es de fama:

¡qué acción!, ¡qué afectos!, ¡qué extremos!

DENTRO

Déjame, pensamiento:

no más, no más, memoria,

que mi pasada gloria

conviertes en tormento;

y deste sentimiento

ya no quiero memoria, sino olvido,

que son de un bien perdido,

aunque presumes que mi mal mejoras,

discursos tristes para alegres horas.

DUQUE  
¡Valiente acción!

FEBO  
Estremada.

DUQUE  
Más oyera, pero estoy

sin gusto; a acostarme voy.

RICARDO  
¿A las diez?

DUQUE

Todo me enfada.

RICARDO

Mira, que es esta muger

única.

DUQUE

Temo que hable

alguna cosa notable.

RICARDO

¿De ti? ¿Cómo puede ser?

DUQUE

Ahora sabes, Ricardo,

que es la comedia un espejo

en que el necio, el sabio, el viejo,

el mozo, el fuerte, el gallardo,

el rey, el gobernador,

la doncella, la casada,

siendo al ejemplo escuchada

de la vida y del honor,

retrata nuestras costumbres,

o livianas o severas,

mezclando burlas y veras,

donaires y pesadumbres:

basta, que oí del papel

de aquella primera dama

el estado de mi fama,

bien claro me hablaba en él.

¿Que escuche me persuades

la segunda? Pues no ignores

que no quieren los señores

oír tan claras verdades.

Concluida esta escena, sigue su camino Federico para recibir a Casandra en la raya de los dos estados, harto pesaroso con el casamiento de su padre: ve peligrar a una dama en un coche arrebatado por los caballos a un arroyo crecido, la liberta, y sabe de ella y de los caballeros mantuanos que acudieron a su socorro, aunque tarde, que es su futura madrastra. Federico concibe hacia ella el amor más violento en lugar del odio que antes la tenía. Casandra se aficiona a él; pero su pasión tarda mucho en desplegarse. Esta diferencia entre los dos sexos está muy sabiamente delineada. El amor del hombre, impetuoso y ardiente en sí mismo e impaciente de todo obstáculo: el de la mujer, tímido e indeciso hasta que las circunstancias le dan fuerza y vigor. Al fin del primer acto recibe el duque a su futura esposa y a su hijo.

A principios del segundo acto está ya casado Luis de Ferrara, mas no por eso renuncia a sus anteriores devaneos y diversiones nocturnas. Casandra, joven, hermosa, ofendida de su esposo, concentra su cariño en el alnado, cuya tristeza profunda la aflige, aunque ignora la causa; adivina en fin por sus expresiones que Federico la ama; y su primera afición, aumentada por la mala conducta del duque y por el amor del entonado, llega a ser una pasión frenética: vacila, duda, teme, pelea, pero al fin se rinde. Por desgracia el duque es nombrado general de las armas de la Iglesia, y tiene que salir a campaña. Federico, joven, valiente, y virtuoso hasta entonces, desea acompañarle a los combates; pero su padre, no teniendo otra persona a quien fiar el gobierno de su estado, le manda quedarse en Ferrara.

Al principio del tercer acto vuelve el duque victorioso de la guerra, y lo que es más resuelto a abandonar sus extravíos pasados y a repararlos, concentrando su existencia en su mujer y en su hijo; pero el adulterio y el incesto se han consumado ya. Federico, temeroso después de cometido el delito tanto como fue impetuosa su pasión, trata de deslumbrar a su padre, avisado ya por un anónimo, pidiéndole la mano de su prima Aurora, que en el ardor primero había despreciado; pero Casandra, más atrevida después de perdido el pudor, se exalta contra su amante, y le llena de injurias, donde el duque pudo oírla, donde el duque pudo convencerse de su deshonra, celosa del proyectado casamiento con Aurora.

Permítaseme aquí hacer una comparación entre la combinación de Lope en esta fábula, y la de Shakespeare en el Macbeth. Este héroe, incitado por su mujer al crimen, resiste largo tiempo a él pero al fin lo comete casi a su pesar. Mas una vez cometido, ya asesinado su rey y ceñida la diadema, corre sin dificultad y sin remordimiento la carrera de la maldad y de la tiranía; y entonces es cuando su mujer, la furia que le había arrojado en el abismo, tiembla por cada nueva atrocidad que su esposo comete. Shakespeare ha querido pintarnos en este contraste, primero la vehemencia varonil, que cuando ha roto los vínculos del deber, no

halla obstáculo alguno para el mal: segundo, la imprevisión del ánimo mujeril, que no conoce antes de lograr su deseo a cuánta costa se ha de lograr, ni qué consecuencias ha de producir.

En Lope es al contrario: Casandra al principio es tímida e irresoluta, tanto como Federico violento; pero cometido el crimen, la primera es más atrevida, y su amante más tímido. Esta contradicción entre los dos célebres poetas y fundadores de escuela desaparece, si se atiende a que el crimen es la ambición en Shakespeare, y en Lope de Vega el amor. La mujer de Macbeth quedó contenta con ver la corona en la frente de su esposo, con ser llamada reina: su vista no pasaba adelante, ni su maldad tampoco: Macbeth había medido desde el principio toda la extensión de la carrera funesta de iniquidades que iba a recorrer.

En los delitos que proceden del amor debe suceder lo contrario en ambos sexos. En el hombre, saciada su pasión, debe amortiguarse su violencia y dar lugar a las reflexiones y aun al arrepentimiento; pero en la mujer, hollado una vez el pudor, no hay prudencia, no hay temor, no hay freno alguno que pueda contenerla.

Me he detenido tanto en esta comparación, porque nada contribuye tanto a formar el gusto, que en último resumen no es más que la recta observación de la naturaleza, como el examen de lo que en casos semejantes han hecho dos escritores tan célebres como Lope y Shakespeare, guiados por solo el instinto. Uno y otro describieron en ambos sexos las pasiones de la ambición y del amor prohibido; y uno y otro las describieron bien, porque dieron a cada una las graduaciones que le corresponden en el varón y en la mujer.

Volviendo a la acción, está concluida apenas el duque está cierto de su deshonor. Manda a su hijo que mate una persona que hallará dentro de su gabinete atada y cubierta con un velo, y amordazada con un tafetán; y después a sus guardias que maten a su hijo, homicida de su madrastra.

Aunque en la escena de exposición describe Lope las saturnales nocturnas del duque, y usa en ella de algunas sales, su instinto le obligó a ser muy parco de ellas en el resto de la pieza; y Batín, criado de Federico, que hace de gracioso, es una especie de filósofo pedante, que cita con poca gracia y menos oportunidad pasajes de la historia de Grecia y Roma. Ya hemos dicho que uno de los defectos de Lope era la manía de citar. La versificación es más correcta que en otras comedias del mismo autor, y la distribución bastante buena. Todos los incidentes están bien motivados; y las escenas del último acto en que el duque avisado ya, aunque no convencido todavía de su agravio, examina uno por uno a los dos delincuentes con el pretexto de tratar el casamiento de Federico con Aurora, son muy dramáticas y terribles, y el espectador debe temblar que a cada paso se descubran los dos amantes: Federico, por el mismo cuidado que pone en disimular su crimen, y Casandra, por los celos de Aurora que la enloquecen.

Las flores de don Juan o el Rico y pobres trocados, es una composición dramática en que se propuso visiblemente Lope de Vega fundar su fábula sobre una máxima moral, y describir en medio de los vaivenes y la inconstancia de la fortuna la diferente conducta de los hombres: uno vicioso, disipador, egoísta, pródigo para sus placeres, avaro para sus

obligaciones; otro noble, generoso, compasivo, y accesible a los sentimientos de la humanidad. Hemos llamado a este género de dramas ideal, porque en él el principal objeto del autor no debe ser tanto divertir al auditorio con incidentes y situaciones nuevas, como hacer sensible la máxima que se propone desenvolver.

La intención de nuestro autor en esta comedia es bien conocida. Veremos cómo la desempeñó.

Don Alonso de Fox, mayorazgo rico y recién heredado, gastaba sus inmensas riquezas en galas, convites, damas y juegos: mientras, dejaba carecer a su hermano menor don Juan de Fox, muy estimado en Valencia por su afabilidad y sentimientos caballerosos, hasta de un vestido que necesitaba para presentarse con decencia el día de su santo, en cuya víspera comienza la acción. En las primeras escenas, como sucede en todas las exposiciones de Lope, están muy bien descritas la prodigalidad de don Alonso en galas y diversiones y su afición al juego, al mismo tiempo que su dureza con su hermano, a quien niega lo más necesario. Mientras él juega con sus amigos a doblón el tanto, don Juan desesperado se pone a jugar en la antesala con su fiel criado Germán tres reales que éste tenía. Entran a la sazón dos tapadas, amigas de Don Alonso, le piden barato, y él les da todo lo que había sobre la mesa; y ellas agradecidas a la voluntad más que al don, le dan sus bolsillos, que él acepta a pagar sobre sus alimentos. Con este dinero se hizo un vestido, y dio otro a su criado, y pidiendo prestado el caballo a uno de los amigos de su hermano, salió galán al paseo del Grao la mañana de San Juan. Hallábase en la ribera la condesa de la Flor, que con un afecto mezclado de lástima le quería bien: envíole a decir con un escudero que se echase del muelle al mar por complacerla, esperando que con motivo de este recado se acercaría a hablarla; pero el buen caballero, tomando la orden al pie de la letra, la cumplió exactamente y se mojó muy bien, aunque no peligró, porque el caballo, que era bueno, le sacó a tierra.

Este rasgo de galantería, incomprensible en nuestros días en que las mujeres han muerto al amor, y ellas saben por qué, es una anécdota histórica. El célebre Hernán Pérez Portocarrero, ilustre por su valor y por la sorpresa de Amiens, expresando su pasión a una dama, ella le dijo, que si tanto era su fuego, por qué no lo apagaba en el Escalda, que corría junto al paseo donde la hablaba. Hernán Pérez se arrojó en el río sólo por tener después el gusto de decirle que no le bastó el remedio.

En el segundo acto aparece ya don Juan enamorado de la condesa. Ella observa su pasión, se complace con ella, aunque aparenta burlarse de un amante tan pobre. Su hermano don Alonso caminaba ya a serlo por sus locos gastos y por las enormes pérdidas que había hecho en el juego; de modo que se vio obligado a vender sus bienes y señoríos para sostener el esplendor de su casa. don Juan viendo imposible su pasión, y queriendo aprovechar el momento en que su hermano tenía dinero, le pide mil escudos para partirse a Flandes. Don Alonso se encoleriza contra él, lo ultraja y le echa de su casa. Recógese en la de una tía de su fiel Germán, donde se mantuvo de hacer flores de mano, habilidad que en su adolescencia le había enseñado una hermana suya; pero sabiendo que la condesa no ignoraba esta nueva profesión, y aun había comprado algunas de sus flores, con el poco dinero que tenía se viste de soldado y determina pasar a Flandes. Sábelo la condesa y envía a decirle que esperaba más constancia de él; lo que le obliga a mudar de resolución.

En el tercer acto busca la condesa varias trazas para hablar con el amante sin ser conocida, y examinar sus ideas y sentimientos. Convencida del amor que le tenía y del mérito verdadero de don Juan, le da la mano y le hace dueño de sus inmensas riquezas: mientras don Alonso, que no había renunciado a sus vicios hasta perder el último maravedí, se ve reducido a la mayor miseria. Lope describe muy bien su pesar, su envidia a su hermano, vencida por la necesidad, sus quejas, y al fin su arrepentimiento. Humíllase hasta ir una noche a pedir limosna a su hermano, que solía darla a los caballeros vergonzantes a la puerta de su casa sin obligarlos a descubrirse; pero tenía algunos enemigos envidiosos de su dicha, y desconfía de ver a don Alonso y a Octavio, su antiguo mayordomo, que se le acercaban desconocidos. Pídenle limosna, y él promete darla si se desembozan. Reconoce a su hermano, recíbele con los brazos abiertos, igualmente que la condesa; los bienes de ésta redimen las tierras de don Alonso embargadas: por la intercesión de los condes hace un casamiento con una señora rica y principal, y convertido y desengañado, vuelve a su antiguo esplendor.

En esta comedia, que fue una de las primeras de Lope, pues se halla en la lista del Peregrino en su patria, se observa más que en otra alguna la pésima distribución de los incidentes, que echa a perder un excelente asunto. Al mismo tiempo que se admira su invención en multiplicar situaciones, se siente que no las hubiese unido todas a un principio, a una intención común. Yo creo que el principio del amor entre don Juan y la condesa debía haberse supuesto anterior a la primer escena, que la del Grao debía haberse suprimido, como también la venta de las flores que dio su primer título al drama: también debiera suprimirse el personaje inútil de un marqués siciliano que viene a casarse con la condesa, y que hallándola ya casada con don Juan quiere mover bandos contra él, en que tiene que intervenir el virrey y hacer las amistades. Quitado todo esto, que para nada hace falta, pudiera el autor haber graduado el amor de la condesa de modo que a fines del segundo acto se verificara su casamiento con don Juan, y quedara todo el tercero para desenvolver con la debida extensión el contraste entre la conducta del nuevo rico, comparada con la del antiguo. Pero no era posible a Lope ni aun meditar sus planes. Y aún hay más, quizá el primer pensamiento de nuestro autor no fue sino hacer una comedia de intriga fundada en la venta de las flores, y por eso fue al principio conocida con el nombre de Las flores de don Juan; pero observando después el buen efecto del contraste ya indicado, le dio una dirección moral; e incapaz de corregir, mezcló los dos géneros, destruyendo la unidad de efecto. Muéveme a decir esto los últimos versos o el Plaudite de la comedia.

JUAN

Aquí la comedia acaba

de Las flores de don Juan.

CONDESA

Vueseñoría se engaña,

que el Rico y pobre trocados

dice el autor que se llama.

Esto prueba que el autor no acabó la comedia con la misma intención que la había comenzado. Pero aun así, y con los defectos que hemos notado, es uno de los dramas de Lope que anuncian grandes progresos en el arte, ya por la pintura de las costumbres, ya por la urbanidad y gracia de la dicción.

Pertenece a costumbres la escena en que don Juan pide a Octavio, mayordomo de su hermano, que le dé para un vestido.

JUAN

Quisiera, señor Octavio,

que para vestir me deis,

que ando agora, ya me veis,

y es de don Alonso agravio

que salga un hermano suyo

tal, en día de San Juan.

Que yo pobre y él galán,

lo que han de decir arguyo

de verle y de verme a mí;

que para tanta riqueza,

es notable la pobreza

en que me trae.

OCTAVIO

Es así:

pero él me tiene ordenado

que aun para medias no os dé

sin avisarle.

JUAN

¿Por qué?

¿Soy algún bastardo echado

a la puerta de su casa?

¿Soy falto de entendimiento?

¿Soy hombre sin fundamento?

¿Deshónrole yo?

OCTAVIO

Esto pasa.

JUAN

¿Qué bajezas hago yo?

¿En qué malas compañías

me ha visto andar estos días?

OCTAVIO

Esto, don Juan, me mandó.

JUAN

Pues es ya mucha crueldad;

tan buen padre y madre fueron

los que esta sangre me dieron

como a él la suya.

OCTAVIO

Es verdad;

pero aun hay causas más grandes:

quisiera, y fuera mejor,

don Alonso mi señor,

que os fuéades vos a Flandes,

donde al cabo de seis años

el rey un hábito os diera.

JUAN

No me habléis de esa manera.

OCTAVIO

Allá, en los reinos extraños

no están los segundos mal,

no en la patria, pues nacieron

después.

JUAN

¿Los primeros fueron

de sangre más natural

para que sean los reyes,

y sus esclavos los otros?

OCTAVIO

No lo juzguemos nosotros;

esto disponen las leyes.

No quisiera vuestro hermano

veros ocioso en Valencia.

JUAN

¿Oféndele mi presencia?

¿Tanto le gasto?

OCTAVIO

En mi mano

quisiera yo que estuviera:

ya sabéis vos mi deseo.

JUAN

¿A Flandes? ¡Lindo rodeo!

Ya sé yo lo que él quisiera;

que me quitaran allá

la vida de un mosquetazo,

por quitarle el embarazo

que conmigo tiene acá.

¿A que un hábito pretenda

me envía?

OCTAVIO

¿Y es maravilla?

JUAN

¿Pues hame dado ropilla

para que el hábito extienda?

¿Es cruz de saludador

que en la calle he de ponella?

Vaya él a pretendella,

que podrá honralla mejor,

que no es bien que hábito en mí

parezca cruz en rincón:

juega el tanto de a doblón

y deja a su hermano así.

¿Fuera mucho de barato

vestirme para San Juan?

¿Cuando él anda tan galán,

es conmigo tan ingrato?

¿Para Pascua no decía

que a mí y a un pobre criado,

que me sirve por honrado,

dos vestidos me daría,

y en San Juan roto me veis?

**GERMÁN**

Aquí lindo lugar tiene,

a San Juan me aguardaréis.

Par diez, señor mayordomo,

que es terrible este señor,

pues que es hermano mayor,

y que yo no entiendo cómo

a su hermano trata así.

OCTAVIO

¿Vos también, picaño, habláis?

GERMÁN

El nombre que me llamáis,

me viene muy bien a mí,

pues que le tiene don Juan

porque su hermano lo quiere.

OCTAVIO

Don Juan, esto se refiere

a que es orden que me dan;

yo hablaré por vos en esto,

y si él lo manda, se hará.

Escena VI

DON JUAN y GERMÁN.

JUAN  
¿No ves con lo que se va?

GERMÁN  
Descolorido te has puesto.

JUAN  
Cuando te llamé picaño,

quise la espada sacar,

y de sus carnes cortar,

con que te vistieras, paño.

¡Hay desvergüenza como ésta!

¡Hay estado de hombre honrado

que a tal punto ha llegado,

y escuchado la respuesta!

«Yo hablaré por vos en esto,

y si lo manda, se hará».

GERMÁN

Este sirve en fin, y está

a la obediencia dispuesto.

Terrible cosa es oír

a un escudero cruel,

quepreciado de fiel

suele un señor consumir:

«esto me tiene mandado;

no puedo de esto esceder;

es orden, no puedo hacer

más de lo que está ordenado».

Y otras frialdades así,

espetadas en un palo.

JUAN

No hubiera sido muy malo

que se acordara de mí,

dándole algunos, Germán.

Son buenos los siguientes versos del segundo acto, pintando el fuego de la juventud.

ALONSO

¿No veis que concertado el casamiento

de Constanza, que ya llamo mi esposa,

he de mudar de vida y pensamiento,

y que podré, pues es rica y hermosa?

Cuántos con desfrenado atrevimiento

corrieron por la senda licenciosa

de la gallarda mocedad, que es fuego.

No vuela por el aire la cometa,

con tantos resplandores encendida,

como la tierna edad corre inquieta,

de la caliente sangre persuadida:

ni fenece más frígida y quieta

exhalación ardiente, que la vida

de un mozo libre y sus locuras todas,

a los umbrales santos de las bodas.

Yo seré así, y el dote puesto en renta,

mis lugares irá desempeñando,

que en mozo es gala, y en casado afrenta,

el ir su hacienda y vida disipando:

el hombre que ha pasado sin tormenta

el mar de juventud, guárdese cuando

llegue al de la vejez, que las edades

trocando en ella hará mil mocedades.

Es de lo más tierno y bien escrito la escena del tercer acto en que los dos hermanos se reconocen y reconcilian al fin de la comedia.

OCTAVIO

Llegan de noche a su puerta

muchos hidalgos honrados,

hacia lo oscuro embozados,

que estos días está abierta:

con sus criados concierto

quiten la luz, y al pasar

por lo menos suele dar

a cada hidalgo un doblón,

y si le dan más razón,

a cuatro suele llegar.

Llega, pues la oscuridad

te ha de encubrir.

ALONSO

¡Ay de mí!

OCTAVIO

Habla una palabra allí,

y verás que su piedad,

en esta necesidad

te socorre.

ALONSO

Estoy temblando;

mas si el cielo va trazando

que esta se vengue de mí,

llega.

OCTAVIO

Gente viene allí.

ALONSO

Él es, con un hombre hablando.

Escena XXII

Dichos. -DON JUAN y GERMÁN, con espadas desnudas y broqueles.

JUAN

¿Gente dices en la puerta?

GERMÁN

Y mirando a las ventanas.

JUAN

Si son galanes, por dicha,

de Inés y doña Costanza,

que como son esta noche

de Hipólita convidadas,

para ver si pueden verlas

querrán rondarme la casa.

¿Quién va?

ALONSO

¿Qué es aquesto, Octavio?

¿Con dos desnudas espadas

nos reciben?

GERMÁN

Caballeros

¿qué es lo que rondan y guardan?

¿Son del marqués Alejandro?

Desvíate allá, no traigan

alguna oculta pistola.

ALONSO

Si necesidad son armas,

no poca nos ha traído

a las puertas de esta casa.

¿Dónde está el señor don Juan?

JUAN

Don Juan de Fox, que se llama

conde de la Flor, soy yo.

ALONSO

¿Pues de que, señor, te guardas?

JUAN

De un cierto Alejandro nuevo

que me aseguran que anda

con cuidado de matarme.

ALONSO

Nunca los que avisan matan.

JUAN

¿Quién sois vos?

ALONSO

Un caballero

de noble y clara prosapia,

que ha venido a no tener

más que aquesta pobre capa:

quiere irse a Flandes, y viendo

que la fortuna voluntaria

os ha puesto en tal estado,

que unos ensalza, otros baja,

viene a pedirnos limosna

para hacer esta jornada.

JUAN

Esa, señor caballero,

daré yo de buena gana;

pero si esta es invención,

y al henchiros de oro y plata

las manos, me henchís el pecho

del plomo de alguna bala

no será la culpa vuestra.

Hacedme merced, y tanta,

que aquí solamente entréis.

ALONSO  
¿Adónde?

JUAN  
A la primer sala.

ALONSO  
No puedo donde haya luz,

porque si me veis la cara,

en vez de darme limosna,

me atravesaréis la espada.

JUAN  
¿Yo a vos? ¿Pues qué me habéis hecho?

ALONSO  
Las lágrimas se me saltan.

JUAN  
Tomad de mí, caballero,

si lo sois, esta palabra:

que aunque fuérades mi hermano,

que es la cosa más ingrata

que Dios ha hecho en el mundo,

estas venas me rasgara

en viéndoos pobre: que yo

lo he sido tanto en su casa,

que en viendo un pobre, si es noble,

se me rasgan las entrañas.

ALONSO

¿Cómo sufrirán las mías,

hermano, tales palabras?

Yo soy don Alonso, yo,

que vengo a darte venganza:

vesme aquí a tus pies, don Juan.

JUAN

Señor mío de mi alma,

¡vos a mis pies! Yo a los vuestros.

Entrad, ésta es vuestra casa.

¡Vos en la calle a estas horas!

GERMÁN

No puede hablar.

OCTAVIO

Esto basta

para ver...

JUAN

¿Quién es?

OCTAVIO

Octavio.

JUAN

Octavio, no digas nada.

Venid, hermano, conmigo.

ALONSO

Mi señor, los ojos hablan.

Compárese esta escena con todas las de los autores anteriores, y se verá qué pasos de gigante había dado ya la musa cómica de España: en esta escena no hay que hablar de defectos ni de faltas de reglas ni de nada, todo está perfectamente seguido, perfectamente sostenido y desempeñado.

Concluiré la lección de esta noche con la Arcadia que Lope llama comedia pastoril; género que se cultivaba mucho en España, ya fuese porque la ganadería era un principio grande de riqueza en España, ya fuese porque las primeras composiciones dramáticas fueron las églogas de Juan de la Encina, que como hemos visto imitó después Lope de Rueda, ya por la costumbre que habría de disfrazar los amores de las damas y caballeros de la corte con nombres fingidos de pastores, como lo prueban la Constante Amarilis, el Pastor fido, la Diana de Montemayor, y otras muchas composiciones cuya clave no poseemos ya nosotros, pero en su tiempo es claro que existía. Este género lo cultivó Lope de Vega, y lo cultivó dotándole con todo el arte y encantos que eran propios de una comedia: no había más diferencia que ser pastores los personajes. No sólo en esta comedia de Arcadia, sino en otras muchas, hay un gran número de escenas de la misma clase, pues Lope se complacía en pintar las costumbres sencillas y puras de la vida del campo.

Hablo de la Arcadia, porque esta comedia contiene la misma acción, aunque algo variada, que una novela pastoril que escribió con el mismo título, y está en la colección de sus obras. Por consiguiente, aquí no se deben buscar, ni hay en este género, los grandes movimientos dramáticos, las grandes conexiones de intriga, sino buenos versos, y esos los hay acaso mejores que en otras comedias suyas.

La acción es sumamente sencilla: Anfriso ama a Belisarda, que está prometida por su padre a Salicio; pero cuando van al templo de Venus a confirmar allí los contratos matrimoniales, un pastor que amaba a Anfriso, porque éste le había libertado en una ocasión de ser presa de un lobo, se mete detrás de la estatua de Venus y da un oráculo en nombre de la diosa diciendo que el que se case con Belisarda ha de morir al tercer día en castigo de que la madre de Belisarda había dicho en una ocasión que era mas hermosa que Venus: el matrimonio se deshace, y aquí acaba el primer acto. Otro pastor que había venido de fuera a las bodas se enamora de Belisarda; ésta por consejo de una amiga suya llamada Anarda, le escribe a este pastor llamado Olimpio, despidiéndose de su amor, y en ella se muestra siempre constante al amor de Anfriso; pero Anarda, que amaba a Anfriso y tenía deseos de ver deshecho su amor a Belisarda, lee la carta a Anfriso dándole otro sentido, de manera que de este segundo se infería que Belisarda corresponde al amor de Olimpio. Anfriso se desespera, finge amar a Anarda para dar celos a Belisarda; Belisarda, sorprendida de esta conducta, finge también amar a Olimpio para dar celos a Anfriso, que

acaba por volverse Eco. Las palabras de Belisarda le convierten, pero quedaba la dificultad del oráculo de Venus, y el autor la desata haciendo que Venus dé otro oráculo diciendo que ella no había dicho semejante cosa, sino Cardenio el rústico. Éste era un gracioso, que es el principal papel de la comedia, y sin el cual no podía ésta llegar al fin, pues no cesa de hacer burlas a otro pastor necio llamado Bato, y estas burlas son las que llenan toda la pieza. Oída la divinidad, se casa Anfriso con Belisarda, y se acaba la comedia. Ya se ve que la acción es sumamente débil, pero en este género no cabe más complicada, y se ve que el mismo Lope, a pesar de la fecundidad de su invención, no encontraba qué decir, ni podía concluir su comedia sin acudir a los donaires y burlas episódicas de Cardenio.

Para ejemplo de lo que hemos dicho hablando del mérito de la versificación, leeremos varios trozos del diálogo en que el padre de Belisarda dice a Salicio lo que ha de dar a su hija de los bienes que posee.

ERGASTO

Tendrás, Salicio amigo,

como heredero de mis breves días,

que desde aquí te obligo,

sobre esas verdes praderías

esta hermosa cabaña,

que parece un pedazo de montaña

grande, y labrada toda

de valientes sabinas y altos pinos,

que el sitio la acomoda

contra los cierzos frígidos, vecinos

de aquella eterna nieve

que en estas cumbres el diciembre llueve.

Famosas chimeneas,

que pueden albergar cien labradores

con encendidas teas,

en poyos de madera, y de labores,

que acaso en las ciudades

sillas pudieran ser de magestades.

Tiene buenas calderas

en cadenas de hierro sostenidas,

grandes, nuevas y enteras;

trébedes bien forjadas, fornidas

con un respaldar, luego

de duro bronce, que defiende el fuego.

El vasar bien colgado,

parece una curiosa librería

de algún rico letrado,

con tal orden, concierto y policía,

verás el plato, el jarro

donde el oro, el cristal envidia al barro.

Dos camas hay famosas

de cedro incorruptible, y para ellas

sábanas tan dichosas,

que jamás el cuidado durmió en ellas;

con ricas almohadas

de Belisarda en su niñez labradas.

Los colchones de pluma

son propios de pastor, porque Salicio,

si para tanta suma

la tienen las ciudades por oficio

y a tantos atropella,

¿qué mayor dicha que dormir sobre ella?

Sillas y mesas tienes

con arcas de cipreses olorosos,

y otros iguales bienes,

como carros, y arados provechosos,

y trillos ya cercanos

donde triunfan Césares villanos.

Lo que es de mis ganados,

ya has visto los corderos, las ovejas,

nevar los verdes prados

con vellones de cándidas guedejas,

y ver los toros sueles

dorar los montes con sus rojas pieles.

Aunque esta composición no tenga el mérito que otras por la parte dramática, ¿cómo podremos negarnos al estudio de estos hermosísimos versos que tiene? En ellos compite la sencillez, la fluidez con la gracia y la belleza.

Concluiremos los análisis y demás de Lope de Vega en la próxima lección.

## 14ª lección

### Quinta y última de Lope de Vega

En las lecciones anteriores hemos hablado de los diversos géneros de comedias que cultivó Lope de Vega, restándonos hoy sólo las llamadas históricas, las mitológicas y las de santos que precedieron a las de magia, y eran entonces las únicas que se podían llamar de teatro o de grande espectáculo. Sus asuntos eran o mitológicos o de santos, y en ellas había apariciones, vuelos, transformaciones y tramoyas, y por eso se les daba antiguamente el nombre de comedias de tramoya. En este género de comedias históricas no grandes progresos Lope de Vega; siempre su versificación es mejor que la conocida hasta él; siempre su lenguaje es puro, fluido, castizo; pero en cuanto a la construcción dramática se deja llevar más bien del deseo de no omitir nada de lo que está en su argumento, que no de hacer una composición. Nosotros hablaremos como ejemplo de este género de una de las composiciones menos malas, cual es El cerco de Santa Fe y hazañas de Garcilaso de la Vega. Es la menos mala, porque en ella hay menos mutación de escenas, menos distancia de tiempos y alguna más intención poética que en otras, porque se conoce desde las primeras palabras de la comedia que el objeto de Lope fue pintar en un solo cuadro algunas de las principales hazañas celebradas en los romances y en las tradiciones vulgares, más bien que en la historia del Cerco de Granada: el autor le llama Cerco de Santa Fe, porque empieza su comedia cuando acaba de fundarse esta ciudad. La reina doña Isabel, queriendo mostrar su perseverancia en no levantar el cerco de Granada, fundó la ciudad de Santa Fe, haciéndola casi aparecer repentinamente construida, y destinándola a servir de cuartel al ejército sitiador.

Las hazañas que el autor quiere pintar son: la de Garcilaso de la Vega, verdadera o falsa, que mató al moro Tarfe que traía el Ave-María atada a la cola de su caballo, y con esta muerte precipitó la toma de Granada: no consta el hecho de las historias, pero la tradición la ha conservado. Otro hecho fue el de Martín de Bohorques, que habiendo dicho a Isabel que junto a los muros de Granada había una higuera de exquisitos higos, se propuso traerla algunos, y no sólo lo hizo, sino que trajo cautivo al moro que los cogía: otro fue el de Hernando del Pulgar, el cual tuvo la osadía, según dicen los romances nuestros, de entrar en Granada, y fijar en la puerta de una mezquita el Ave-María que el moro Tarfe en venganza de este insulto ató a la cola de su caballo, y se presentó con él enjaezado ante los reales de Isabel, y desafió a los cristianos. Otro, que yo creo inventado por el mismo poeta, fue haberse traído el conde de Cabra cautiva de las cercanías de Granada, y de una fuente de donde sacaban agua los moros, a la dama del mismo Tarfe. No se limita a esto Lope de Vega: cita los nombres de la mayor parte de los héroes que asistieron a aquella importante

conquista: se ve, pues, que la intención del poeta no fue más que seguir en el drama las tradiciones populares de las hazañas ejecutadas por los hombres que contribuyeron a la toma de Granada. Todos estos por consiguiente son hechos distinguidos que pudieran tener lugar en una epopeya, pero que nada sirven para formar un buen drama: no hay en la composición, digámoslo así, lazo que una las distintas partes que le componen. La comedia empieza en una conversación que tienen entre sí Martín de Bohorques, el conde de Cabra y Gonzalo Fernández de Córdoba, llamado después el gran capitán; pero que Lope de Vega le da en profecía este nombre, cuando es así que no se le dio sino después de las campañas de Italia se describe la formación de Santa Fe. La reina Isabel, que estaba sola en el sitio, pues el rey don Fernando hacia la tierra en otros puntos, recorre los reales, examina los vicios que hay entre los soldados, los reprende; a uno que estaba desesperado por su miseria le da un anillo, y él dice que no le venderá por ningún precio, que le conservará toda su vida y dará por él diez cabezas de moros. Entonces se presenta por primera vez en la escena Garcilaso de la Vega, que ha de ser en último resultado el héroe de la pieza. La escena pasa después a Granada, donde el moro Tarfe promete a su dama que la había de traer las cabezas de los tres cristianos más célebres, a saber: Gonzalo de Córdoba, el conde de Cabra y Martín de Bohorques. Es de observar que Alifa no merecía el amor ni los sacrificios de aquel hombre, porque estaba enamorada de un amigo de Tarfe, el cual sin embargo la corresponde mal por no ser traidor a la amistad. Mientras sale Tarfe a su expedición, que no pudo lograr por haber salido herido en una refriega que ocurrió en la Vega, los moros de dentro para mostrar que no temían a los cristianos, juegan cañas y hacen torneos. Llega Tarfe, y los reprende por este devaneo, con lo que acaba la primera jornada. En la segunda se verifica la prisión que hace el conde de Cabra de Alifa, a la que había convidado Tarfe para que viese sus hazañas desde una fuente cercana a Granada: pertenece también a la misma la prisión del moro con los higos que ejecuta Martín de Bohorques. Tarfe vuelve a los reales, tiene la osadía de penetrar hasta la tienda la reina y clavar en ella su lanza con un listón que le había dado Alifa, y un cartel de desafío. En todo esto no se ve más que el lazo común, que es el de que se estaba haciendo la guerra, y que los caballeros cada uno por su parte quería hacer pruebas de su valor y de la grandeza de su ánimo.

Al principio de la tercera jornada llega el rey Fernando: Hernando del Pulgar en venganza de lo hecho por el moro Tarfe fijando su listón entra disfrazado en Granada, y clava su daga en la puerta de la mezquita con el Ave-María. Tarfe viene a hacer el desafío con este lema a la cola de su caballo: Garcilaso de la Vega, que era entonces doncel, pide salir a pelear con él: se lo impiden el rey y la reina, pero él se evade, toma su caballo y armas, sale y mata al moro, con lo que acaba el drama. He aquí toda la composición de la comedia, que puede decirse que no es ninguna: debo decir que en el segundo acto aquel soldado que en el primero había prometido diez cabezas, no trae más que nueve, porque lo hirieron y bastante gravemente, y pide a la reina que le corten la saya para acabar de ganar su anillo: la versificación es de las más descuidadas de Lope: hay en ella muy pocos versos buenos; lo único tolerable es cuando en el primer acto la reina recorre los reales para ver cómo estaba el ejército; encuentra unos soldados que jugaban, y uno que dice:

SOLDADO

Reparo y digo por el sepulcro sagrado

de San Vicente.

REINA

¡O enemigo!

El sepulcro habéis jurado;

no os iréis vos sin castigo.

SOLDADO

¡La reina!

REINA

Ven acá, di;

¿sabes quién fue San Vicente

de Ávila?

SOLDADO

Señora, sí.

REINA

¿Quién fue?

SOLDADO

Un mártir excelente

que está sepultado allí.

En Castilla es uso agora

jurarle.

REINA

Pues que se pierda.

Llama al capitán.

SOLDADO

Señora.

REINA

Denle dos tratos de cuerda.

PULGAR

Ya, reina, sus culpas llora;

él jura de no jurar.

SOLDADO

Por Dios, esta cruz, y vos

de no jugar, ni jurar.

REINA

¿Y ahora no?

SOLDADO

No por Dios.

PULGAR

Aqueso es nunca acabar.

Id en buen hora, soldado,

y mirad cómo juráis,

REINA

¿El soldado que es honrado

ha de jurar?

PULGAR

Qué, ¿no os vais?

SOLDADO

Vive Dios que no he jurado.

PULGAR

Acaba si queréis.

SOLDADO

Por Dios, de no jurar digo.

PULGAR

Muy buen recado tenéis.

Mejores que éstos, y acaso los mejores de toda la comedia son los de Tarfe,  
reconviniendo a los moros porque se ponen a jugar cañas y hacer torneos en tiempo de  
tanto peligro.

TARFE

Moros infames, españoles moros

que no africanos de noble casta,

¿agora cañas y en la plaza toros,

cuando el cristiano vibra espada y asta?

¿Agora, cuando muros y tesoros

el rey Fernando, y sus estados gasta,

a la plaza salís con añafiles

llenos de plumas y de tocas viles?

¿Agora, cuando veis mi cara y barba

llena de sangre, osáis ceñir la vuestra

de mucha seda, y en espesa parva

huyendo escurecéis la gloria nuestra?

¿Posible es que del pecho no os escarba

aquel valor de la invencible diestra

de aquel gallardo Muza, que a Rodrigo

le dio en los campos de Jerez castigo?

En las comedias de Santos elegiremos la del Animal profeta de San Julián. Julián, hijo único y muy querido de sus padres, habiendo herido de muerte a un ciervo en la caza, el ciervo le dijo que no era mucho que hubiese muerto a él, cuando había de ser homicida de sus padres. Julián, virtuoso, amante de los que le habían dado el ser, piensa como otro Edipo en huir de su casa y familia, e irse a lejanas tierras donde nunca pudiesen encontrarse ni él ni sus padres para no cometer el parricidio.

Sale, sin que baste a detenerle el amor de una joven hija de un vecino y amigo de su padre con la cual trataba de casarse. Este es el nudo de la comedia: su primera jornada empieza con la conversación del ciervo con Julián, y acaba cuando éste emprende su viaje a otro punto. La segunda empieza en Toscana, donde se ve a Julián ya casado con una sobrina del duque de Ferrara, a quien había tenido la fortuna de librar de unos enemigos que querían asesinarle, y él en premio le dio estados y le casó con su sobrina. Pero a esta joven le había enamorado antes un hermano del duque, a quien ella no quería: Julián, a pocos días de casado, ve que el hermano del duque no desistía de sus antiguas pretensiones y habla con él, tratando de hacerle venir a la razón; pero aquel le insulta y le desafía con la intención de que mientras él le aguardaba en el sitio aplazado ir a su casa y robarle la mujer. Sábelo Julián, por lo que trata de no ir al lugar del desafío, y sí de entrar a escondidas en su casa para defender su honor. Entra en efecto, llega hasta su alcoba y su propia cama, donde ve acostados un hombre y una mujer: arrebatado de los celos levanta su puñal y los atraviesa muchas veces: pero al salir de su cuarto encuentra a su mujer que le

dice: Julián, ¿cómo tú aquí?, porque la había dicho que se partía a una comisión del duque. Pregúntala entonces quiénes son los que estaban en su cama, y ella le dice que sus padres, que habían llegado poco antes y dádose a conocer, y no habiendo otra cama a mano, le había cedido la suya propia sabiendo que él no había de venir. Julián ve cumplido el vaticinio del ciervo, y en aquel momento llega Federico, el amante, a cometer su traición: desesperado ya, y entregado al furor de los celos, lo mata y huye con su mujer a otro punto. Su intención era pasar por Roma para recibir del Papa la absolución de su delito; y en efecto, en la tercera jornada aparece ya en la Calabria, donde había fundado un hospitalito para pobres, y donde tanto él como su mujer se dedican al ejercicio de las virtudes más sublimes. El duque la Calabria, que había visto el traje modesto y humilde, y la hermosura de Laurencia, que era la mujer de Julián, se había enamorado de ella; pero habiendo sabido la manera de que ambos consortes empleaban su vida renunció a su pasión, y sólo pensó en favorecer aquel hospitalito que fundaban. Uno de los pobres, que llegan a pedir limosna y asilo, es el demonio vestido de fraile, el cual, valido de esta oportunidad le persuade a que el delito que había cometido no tiene perdón alguno ni puede tenerlo, mucho más cuanto que sus padres habían muerto en pecado mortal y estaban en el infierno: en efecto, para probarlo hace que se le aparezcan, especialmente el padre, rodeado de llamas infernales y le maldice. Esto era una ilusión del demonio, porque inmediatamente llega un niño hermosísimo, que era el niño Jesús que deshace todo el artificio del demonio, manifiesta a Julián que su padre estaba en el purgatorio acabando de cumplir la penitencia que merecían sus culpas, y que en aquel momento se lo iba a llevar al cielo; y entonces se le presenta con tunicelas blancas y se los lleva al cielo, con lo que acaba la comedia, perdonad sus muchas faltas.

Bien se ve que esta fábula es la misma que la de Edipo, condenado por el fatalismo, por una determinación del destino, a ser el homicida de su padre e incestuoso con su madre, y todos los pasos que da en su vida para huir de este peligro son pasos que le llevan a él. Este mismo asunto ha sido tratado por varios dramáticos españoles: es el mismo argumento de Lope exceptuando lo del incesto, que aquí está sustituido por la muerte de la madre; es el mismo que ha dado origen a otras dos comedias españolas El más dichoso prodigio, y El marido de su madre. En estas dos comedias está la historia de uno a quien se le habla predicho que cometerla estos dos horrendos delitos; pero que en una y otra huyen de ellos, huyen de su casa y se entregan a una vida inmoral llena de vicios y desenfrenada, y durante ella cometen entrambos delitos. Cuando han llegado a consumarlos y lo saben, horrorizados de la enormidad de su maldad se arrepienten y convierten a Dios, empleando el resto de su vida en el ejercicio de la penitencia y de las virtudes cristianas. Ambas comedias por desgracia son bastante malas, y lo mismo que ellas la de San Julián, en la cual por acabar con ella debo decir que no hay un solo verso bueno digno de ser citado, de modo que yo tengo mis escrúpulos de que sea del mismo Lope de Vega. Pero se halla en la lista que éste insertó en la novela del Peregrino en su patria. Sin embargo, debo advertir que la fábula ella sola, sin atender a la composición ni a los vicios de ésta, es mucho más verosímil que la del Edipo, atendidas las ideas de humanidad del Edipo de Sófocles, y de todos los que en el día la han imitado. ¡Qué moral era la del paganismo, que admitía crímenes sin intención! Puede cuando más achacarse a Edipo el haber dado la muerte en un raptó de ira a un hombre que le disputaba el tránsito por un camino; pero en lo demás, Edipo era el modelo de los hombres y de los reyes virtuosos: no fue culpable en casar con su madre, puesto que tanto el matrimonio como el trono lo debió a los tebanos en premio de un señalado servicio que

les había hecho matando la Esfinge que los molestaba. Por consiguiente, en todo era imposible mirarle como criminal ni como merecedor de la desgracia que cayó sobre él y su familia. El Edipo español, que a mi entender es mucho mejor que el de Voltaire y el de Corneille, porque presenta la belleza ideal del hombre y del rey en el carácter de Edipo, pues es imposible presentar un carácter más hermoso, aumenta también la ira que debe excitar en cualquiera persona que tenga sentimientos de humanidad. Cuando en el último verso dice el sacerdote: «La maldición del cielo va contigo», me obliga a decir: «y la maldición mía y de todos los hombres de bien va contigo y con tus dioses».

En nuestras comedias, aunque al tiempo de cometer el parricidio y el incesto no sabían los delitos que cometían, con todo merecían haberlos cometido tan crueles y horrendos mediante el género de vida desenfadada que llevaban: uno de ellos abandonó su casa para hacerse bandolero en las sierras del Pirineo, El más dichoso prodigio, y de consiguiente era justo que mediante los crímenes que cometía cayese por castigo, por destino especial de la Providencia justiciera y vengadora, en otros mayores. Además de esto según nuestras creencias las desgracias de cometer estos crímenes se reparan en lo posible con el arrepentimiento, con la penitencia, con el género de vida arreglada y virtuosa hasta el fin de ella: esta especie de expiación no existía en el Edipo, que no reconoce más medio de salir de su horrible situación que privarse de la vista y huir a ser infeliz todo el resto de su vida.

He querido hacer esta comparación entre el giro que siguen de castigar ambas religiones, el paganismo y el cristianismo, para que se conozca la diferencia de moral entre ellas, y la diferencia de recursos que proporcionan en esta línea a nuestros dramáticos.

La última comedia que veremos de Lope de Vega es La bella Andrómeda, cuya historia está tomada de las metamorfosis de Ovidio. En ella se ve lo que en todas las comedias de Lope de Vega, la falta de unidad y de lazo. Dánae, hija de Acrisio, rey de Mesenia, ha sido encerrada en una torre por su padre: Lidoro, príncipe de Tebas, enamorado de ella se aparece en el primer acto, y luego desaparece para siempre: consulta de qué modo se valdrá para casar con Dánae, y le dicen que no hay más que uno, que es el oro: Lidoro no dejaba de tener como príncipe algún oro; pero mucho más tenía Júpiter, que convertido en lluvia de este metal entró en su aposento, de cuya entrada resultó el nacimiento de Perseo. Acrisio había ido a una guerra y estaba ausente cuando sucedió el estupro de Júpiter, y para acelerar más el momento pone Lope de Vega una escena en la cual hablan Júpiter, Mercurio y el Tiempo, a quien le dice Júpiter que es menester que corra, porque tiene que nacer alguno; hácelo así, y durante esta escena Dánae pare su niño, y Acrisio, victorioso y sabiendo el lance, pone a Dánae y su hijo en un barco, y los abandona al furor de las olas. Llegan en él desde las playas de Micenas a las de Acaya; unos pastores recogen a hijo y madre a tiempo que Polidetes, rey del país, estaba cazando por allí, y viendo una mujer tan hermosa se enamora de ella y se casa sabiendo que era hija de Acrisio, y con esto acaba el primer acto, no volviéndose en todo el resto de la comedia a hablar de Lidoro ni de Dánae. El segundo acto empieza por un diálogo entre Perseo, ya joven, y la diosa Diana, que estaba enamorada de él y le da noticia de cuál es su nacimiento, al mismo tiempo que Polidetes, temiendo que el joven Perseo se levante con la corona y le quite el reino, trata de impedirlo y ponerle en peligros que le alejen mucho de Acaya, y aun concluyan con su vida. Al efecto le manda ir a dar muerte a Medusa, mujer vieja y hechicera que habitaba en un castillo de África, pero que con sus encantos unas veces, otras con sus lloros, ponía en peligro a cuantos llegaban

allí. Perseo, que ya sabía que era hijo de Júpiter, emprende el viaje; pero no creyéndose con bastantes fuerzas para triunfar de Medusa y sus artes, implora el auxilio de su padre, por lo cual Mercurio y Palas le dan una lanza y un espejo, cuya virtud era la de dar muerte o dejar inmóvil al que se mirase en él. Llega al castillo, donde le reciben cuatro gigantes, a quienes vence: Medusi, no pudiendo vencerle por armas, le trata de tomar por engaños, y al efecto le da el retrato de Andrómeda, princesa de Tiro, y la más hermosa mujer de aquella época. Se enamora del retrato Perseo, pero no por eso deja de matar a Medusa; pasa después por los estados de Atlante, rey de Mauritania, quien no le quiso hospedar en su casa, y en castigo de esto le presenta el espejo y lo convierte en monte. En este segundo acto no se ve que se haya hablado nada de Andrómeda; el episodio de Atlante es enteramente inútil y de nada sirve en toda la pieza. En el tercer acto ya estamos en Tiro. Fineo, príncipe de este país, estaba enamorado de Andrómeda, pero ésta no le quería; la madre de Andrómeda había injuriado a Letona, madre de Apolo, y en castigo de tal injuria los dioses enviaron a las playas de Tiro un monstruo terrible y horrendo que no sólo mataba a cuantos se acercaban a la orilla del mar, sino que infestaba el aire con su aliento. Fue preciso entregarlo a Andrómeda para libertar al país de semejante plaga, y así es que se la dan atada a la orilla del mar con fuertes cadenas; pero aparece Perseo montado en el Pegaso, mata al monstruo marino y se casa con ella, con lo cual concluye la acción.

Andrómeda, que es la que da el título a la pieza y que debía ser el personaje más importante, no aparece hasta el tercer acto; el amor de Fineo, que se vuelve loco, es un amor episódico e insufrible; los papeles de Lidoro, Dánae y Polidetes, apenas sirven más que para dar curso a la acción y desaparecen así que no hacen falta. No hay pues unidad de acción: se conoce que el poeta lo que hacía era buscar los medios de presentar espectáculos agradables a la vista, como el de la lluvia de oro, que es una decoración del teatro, la presentación de Mercurio y Palas a Perseo para darle la lanza y el espejo, la transformación de Atlante en montaña, etc.

Cuando Perseo corta a Medusa la cabeza, ésta se llena toda de sierpes, y de la sangre sale el caballo Pegaso con alas: se sube a lo alto de una montaña y da una coz, de la que resulta la fuente Castalia, fuente de los poetas. Se presentan a su derredor coronadas de laurel las musas y un gran número de poetas, de los que el único que habla es Virgilio, y es muy singular el razonamiento que hace, porque da a conocer la época en que se escribió la comedia, al mismo tiempo que manifiesta cuál era el poeta antiguo, de los conocidos por Lope de Vega, que más le gustaba. En efecto, se nota en él mucha afición y aun imitación a la suavidad de Virgilio. En el razonamiento referido se hacen cantar los triunfos de un Felipe III y también los de un Sandoval, que era el duque de Lerma, de quien tanto como de su amo no se han contado grandes cosas nunca; no sirve pues más que para manifestar que Lope compuso esta pieza ya bien entrado el siglo XVII, puesto que era conocido el duque de Lerma por el favor que le daba el rey, pues que si no no le hubiera dirigido semejantes alabanzas Lope. Es también de teatro la aparición del monstruo marino y de Perseo a caballo en el aire cuando le da la muerte a orillas del mar.

En esta comedia no sucede lo que en la anterior: hay en ella versos buenos. Cuando Júpiter piensa penetrar en la torre de Dánae convertido en lluvia de oro, dice:

JÚPITER

Yo pienso en lluvia de oro transformado

en la torre que miro,

entrar preciosamente disfrazado.

MERCURIO

Si el cielo así lloviera

ningún quejoso por la tierra hubiera,

ni el mar se navegara,

ni hubiera pleitos ni sangrientas guerras:

¿pero quién trabajara

ni cultivara las desiertas tierras?

Al principio del segundo acto, en que Perseo es cazador, hay unos versos que honran al autor como composición.

PERSEO

Verdes montes de Acaya,

que con la blanca arena

del sacro mar la yerba entretejiendo,

por unas partes playa,

por otras selva amena

estáis su eterno curso resistiendo;

vosotros que poniendo,

los verdes pies calzados

de robles y sabinas,

en olas cristalinas,

miráis vuestros extremos coronados

del gran dosel de estrellas

que borda el sol cuando se esconden ellas:

claros humildes ríos

pues a perder el nombre

llegáis al mar con inocente prisa

y en sus soberbios bríos

a imitación del hombre

en olas de furor trocáis la risa,

un cazador os pisa

criado en las ciudades,

y en su confuso estruendo

de donde viene huyendo

a vuestras siempre alegres soledades;

dadme tierna acogida,

pues os doy la más parte de la vida.

Ora en tus verdes brazos

árbol ya ninfa hermosa

encomiendo el venablo y a las fuentes,

que con tan varios lazos

por la arena lustrosa

sonoras dilatan sus corrientes

por morir diligentes

en el cristal salado,

mi descanso, mi sueño,

mi libertad sin dueño

que nunca vio de amor el arco armado.

Dichoso yo que puedo

libre de su rigor dormir sin miedo:

llore el celoso ausente

los temidos agravios,

y celebre el presente los favores;

al amigo los cuente,

si fue de amante sabio,

y yo mi libertad a vuestras flores;

que sólo los amores

de las parleras aves

me causan alegría,

cuando aparece el día

sentado entre la yerba, a los suaves

céfiro que recrean

los que vivir en soledad desean.

Esta es una oda al amor y a la soledad.

Cuando el caballo Pegaso da un golpe en la cima del monte y hace salir la fuente Castalia y aparecen las musas y los poetas, pregunta Celio, criado que acompaña a Perseo, qué es:

CELIO  
¡Estraño acaso!

¿que esta fuente del Parnaso

será, señor, tan divina?

PERSEO  
¿No lo ves?

CELIO

¿Y han de beber

tantos poetas aquí?

PERSEO

Las musas dicen que sí.

CELIO

¡O qué de ellos ha de haber!

Subamos, que quiero en ella

echarme de pechos.

Y después dice el mismo:

CELIO

Fuente, Dios os lo perdone

los que habéis de hacer de locos.

Calderón, que trató en su comedia de Perseo y Andrómeda de esto mismo, dice también una gracia acerca de esta fuente: dice el gracioso: «La fuente de los poetas será»; y le preguntan: ¿de qué bien lo sabéis?, ¿de que matará la sed y no matará el hambre?

Precisamente todos los poetas que se hallaban muy bien como Calderón y Lope, no por eso dejaban de lanzar algunas frases sobre los demás poetas. Sobre el Pegaso hay otra

gracia en el último acto, cuando Perseo llega a Tiro sin haber visto la desgracia e infortunio de Andrómeda: es así:

CELIO

No entendí que consintiera

ancas el señor Pegaso;

pero de aquesta manera

suben muchos al Parnaso,

aunque es difícil carrera;

no porque somos nosotros

poetas, mas porque dan

en hurtar unos a otros

presumo que algunos van

a las ancas de los otros.

En una comedia de Calderón, que es *Fieras afemina amor*, hay una cosa de esta especie: el gracioso dice que supuesto que el puchero de los poetas no sufre ancas, tampoco puede sufrirlas su rocín.

Hemos concluido nuestro estudio sobre el verdadero fijador de nuestro teatro: hemos visto sus bellezas, su mérito, sus defectos; debemos seguir adelante: dando él este impulso, debemos ver el efecto que produjo en los genios que le siguieran. El primero de todos es el padre Gabriel Téllez, de la Merced, que publicó sus comedias tomando el título de Maestro Tirso de Molina: éste era coetáneo de Lope de Vega a principios del siglo XVII: también fueron coetáneos suyos Mira de Mescua, Luis Vélez de Guevara y el divino Sánchez, del cual no conozco más de una comedia, que es necesario analizar aquí porque es la que puede servir de enlace entre el género de Lope y el de Calderón. Guillén de Castro también es de esta época: de todos ellos los que a mi entender merecen alguna atención como autores dramáticos, son: Tirso de Molina, Miguel Sánchez y Guillén de Castro, no porque sus comedias tengan algo nuevo diferente de lo que hemos visto en Lope de Vega, sino porque una de ellas ha dado origen a la primer tragedia buena que hubo en el teatro francés. En la lección siguiente hablaré de estos tres poetas, porque me apresuro a llegar a Calderón, que es la perfección de este género, la perfección del teatro español.

## 15ª lección

### Comedias de Tirso de Molina

Cuando Lope de Vega se hubo apoderado del cetro de la escena española y promulgado, por decirlo así, la constitución que había de regir en lo sucesivo al teatro, ya no fue lícito a los poetas cómicos de su tiempo ni a los sucesores alterar el tipo fundamental que él había establecido. Olvidáronse para muchos años las reglas arquitectónicas de Aristóteles y de Horacio; olvidáronse los modelos de la antigüedad griega y romana; y sólo se pensó en imitar a Lope, y en cultivar el género de drama novelesco, único que la experiencia había enseñado que era adaptable al gusto de los españoles y al espíritu del siglo.

Pero este género era un campo en que todavía faltaban por cultivar muchos terrenos. En el análisis que hemos hecho de las cualidades y defectos de Lope de Vega, hemos visto que si bien sobresalió en la descripción de los caracteres, en la creación de las situaciones y en la fluidez y riqueza de la versificación, faltó con frecuencia a la recta distribución de la fábula, a la unidad de interés introduciendo incidentes que después abandonaba; que ignoró el arte de deducir de una situación dada todas sus consecuencias naturales; y en fin, que la prisa con que escribía, lo hacía imposible la corrección no sólo en la marcha de la acción, sino también en el lenguaje, sin el cual el genio más rico y variado aspirará en vano a la inmortalidad de sus obras.

Corregir estos defectos dramáticos y limar y perfeccionar el estilo, era la misión de los imitadores y sucesores de Lope. La primer parte no se consiguió hasta Calderón. En cuanto

a la segunda, como todos querían imitar la facilidad y copia de aquel monstruo de naturaleza, no era fácil tampoco que se lograra. Sin embargo, entre los autores cómicos coetáneos o más inmediatos a Lope, hubo uno, que fue Tirso de Molina, en el cual se encuentra ya muy mejorada la elocución dramática. Esta prenda, y otras singularidades muy notables de sus comedias, merecen que se haga de ellas mención honorífica. Los demás fueron Miguel Sánchez, a quien sus contemporáneos llamaron el Divino, Vélez de Guevara, Mira de Mescua, poeta lírico estimable, y el canónigo Tarraga, Aguilar, Guillén de Castro, y otros autores valencianos que siguiendo el género de Lope, crearon en su patria una escuela de poesía dramática.

Siendo tantos los escritores dramáticos de aquella época, sólo debemos fijar nuestra atención en los que la merezcan por algunas cualidades singulares; pues los demás ni contribuyeron al atraso ni al adelantamiento de nuestra poesía escénica. Por esta razón escogeremos, del período que medió entre Lope de Vega y Calderón, a Tirso de Molina, a Miguel Sánchez, y a Guillén de Castro. Empecemos por el célebre Maestro, cuyo verdadero nombre era Fr. Gabriel Téllez, religioso de la Merced: bien que ignoramos si escribió sus dramas antes o después de entrar en la orden.

Cuando pasamos de la lectura de Lope a la de Tirso de Molina, hallamos casi los mismos defectos en la distribución de la fábula; el mismo cuidado de producir situaciones y efectos teatrales; el mismo descuido en motivar los fines proporcionando a ellos los medios; como también la misma lozanía de ingenio, la misma facilidad de invención, y el mismo arte para pintar los caracteres; pero echamos menos la ingenuidad candorosa del fundador de nuestro teatro, y aquella complacencia con que describía el amor puro, verdadero, desinteresado, señaladamente en el bello sexo.

En recompensa encontramos una elocución más castigada, una fuerza cómica incomparablemente mayor, y muy maligna; versos hechos con más cuidado y artificio que los de Lope, el lenguaje más correspondiente a los caracteres de los personajes, y más urbano, más adaptado, en fin, al mundo verdadero que al novelesco.

Tirso cultivó todos los géneros de drama que hemos distinguido en el teatro de Lope; pero siempre dándoles el tipo del que hemos llamado novelesco, y del cual ya no era lícito salir. Más su intención dramática fue muy otra en la descripción de los caracteres; porque falseó el amor, pintándolo tímido y aun tibio en los hombres, y atrevido y ardiente en las mujeres; lo degradó mezclándolo con la liviandad, el interés y la vanidad en el bello sexo; y le quitó el más poderoso de sus atractivos, y el que puede hacer tolerable su presentación en la escena, que es el pudor y la decencia. Los casamientos, en que generalmente se acaban las comedias, se consuman casi siempre en las de Tirso de Molina antes de la conclusión del drama, bien que entre bastidores; y aun hay que agradecerle este resto de honestidad. Su lenguaje es sumamente atrevido y licencioso, y apenas basta a encubrirse la inmundicia de las ideas con la urbanidad del estilo, ni con la sal ingeniosa de sus atrevidas metáforas. Yo procuraré, en cuanto me sea posible, evitar estos pasajes peligrosos y aquellos dramas tan ruinmente acabados.

Reasumiendo cuanto he dicho acerca de Tirso, vemos que comparado con Lope, mejoró el estilo y la versificación, que estaba dotado de una grande dosis de fuerza cómica, con

muy buenas disposiciones para la comedia de carácter y de costumbres; pero que despojó al amor de la ternura y de la decencia, y por consiguiente le quitó todo su encanto. No es de extrañar, pues, que en un siglo tan religioso y caballeresco como el XVII se presentasen raras veces en el teatro. ¿Sería la razón contraria la que en nuestro tiempo ha hecho que se representen con tanto aplauso y aceptación del público? Si mi sospecha es cierta, poco habremos ganado desde el siglo XVII hasta el XIX en cuanto a la civilización moral. En cuanto a la formación del drama y disposición de las escenas, no se advierte variación alguna entre Lope y Tirso que sea digna de particular observación.

Sólo nos falta justificar nuestra opinión acerca de este escritor cómico con algunos ejemplos. El primero que elegiremos será su célebre comedia intitulada *Por el sótano y el torno*, mitad de carácter, mitad de intriga, y correspondiente al género de las que entonces se llamaban de capa y espada.

Don Fernando de Aragón, caballero rico y joven, y que pasaba de Zaragoza a Madrid, encontró cerca del puente de Viveros un coche en que venían dos damas con su esclava. El coche volcó, don Fernando acudió al socorro de las damas, se enamoró de una de ellas, que salió desmayada, y socorrió en la venta próxima, y supo de la esclava Polonia que aquellas dos señoras eran de Guadalajara y hermanas; la mayor, llamada doña Bernarda, que era la desmayada, era viuda y llevaba a su hermana menor Jusepa a Madrid para casarla con don Gómez, indiano rico y muy viejo, que había ganado a la hermana mayor para que favoreciese sus pretensiones con la menor, prometiéndola por regalo de boda diez mil pesos ensayados. Esta exposición se hace en la primer escena, que es en el campo de Viveros.

La segunda es en Madrid, en casa de Mari Ramírez, hábil Celestina, que tenía huéspedes de aposento, y adonde venía a parar don Fernando, el cual se encontró en la posada a don Duarte de Noroña, caballero portugués, joven también y rico y antiguo amigo suyo. Desde su puerta ven llegar a las dos damas que entraron en su casa, fronteriza de la posada de los caballeros, y don Duarte quedó prendado de la infeliz víctima de la avaricia de su hermana. La casa que se le había preparado para que esperase en ella a su futuro septuagenario, tenía cerradas puertas y ventanas, y sólo se mandaba por un torno como convento de monjas. Doña Bernarda venía indispuesta y quiso sangrarse para evitar las consecuencias de la caída. Súpolo Don Fernando por Santillana, escudero de la casa de Don Gómez, que salió a preguntar por un sangrador; y sobornando al mancebo del cirujano, entró disfrazado a sangrar a su dama, por tener el placer de verla, pero se guardó muy bien de ejercer su fingido oficio, alegando que estaba prohibido en Madrid hacer sangrías sin licencia del médico. Aquí concluye el primer acto.

En el segundo, Mari Ramírez, la huéspeda, se introduce en casa de doña Bernarda disfrazada de toquera montañesa, le vende algunos mongiles y le deja entre ellos un papel de don Fernando, que solicita su amor a título de haberla socorrido en Viveros, y de haber sido su sangrador. La viuda es sensible a su amor, y comienza la lucha de esta pasión con la avaricia. Entre tanto no se descuidaba don Duarte: su criado Santarén, disfrazado de buhonero francés, y de acuerdo con la Ramírez, entra al salir ésta, encuentra solas a doña Jusepa y a Polonia, y les deja su arquilla con muchas joyas y versos amorosos. Los dos amantes concurren al torno para persuadir a doña Jusepa que corresponda a Don Duarte: doña Bernarda los sorprende, afecta sumo enojo e indignación, y los despide.

Al principio de la tercera jornada iban mal los negocios de los amantes. El terrible don Gómez debía llegar al día siguiente con sus pesos ensayados: el tiempo urgía, el camino del torno estaba obstruido, y no se hallaba medio de evitar el golpe; pero Santarén descubrió que el sótano de Mari Ramírez se comunicaba con el de la casa de enfrente, y doña Jusepa pasó a la casa de enfrente sin salir de la suya. Doña Bernarda, que solía ir a ver a don Fernando con el pretexto de enmendar sus costumbres, ve en su cuarto a su hermana vestida magníficamente con un traje que don Duarte había comprado para remitírselo a una hermana. Se enfurece: dícenla que aquella no es doña Jusepa, sino la condesa de Ficallo, que ha venido a buscar al portugués vencida de su amor. Enfurécese más; vuelve a su casa para averiguar la verdad, y encuentra en ella a su hermana, que había pasado por el sótano, vestida de su traje común y aplicada a la labor; pero la acompañaban ocultos don Duarte y su criado, don Fernando, y la huésped; y viendo que doña Bernarda instaba a su hermana para que el día siguiente diese la mano a don Gómez, que iba a llegar, salieron, la rogaron y la persuadieron a que hiciese feliz a su hermana y a sí misma. Los cuatro novios salen de la casa, y se la dejan encargada a Santillana para que se la entregue vacía, pero con su sótano y su torno, al perulero don Gómez cuando llegue.

La fábula es interesante: los incidentes del torno bien empleados: Jusepa una joven sin grandes sentimientos, pero que tiembla al nombre de torno y a la cuenta de los 70 años: doña Bernarda, aunque conoce el amor y lo siente, no se olvida del interés. Mari Ramírez, Santarén y Polonia hacen bien el papel de terceros; y Santillana es un viejo taimado y socarrón, que sabe más de lo que demuestra con su aparente simpleza.

El papel de don Luis, sobrino de don Gómez, que aspira a la mano de Jusepa, y riñe con don Fernando cuando salía de hacer el oficio de sangrador, es episódico e inútil, como también el de doña Melchora, antigua dama de don Fernando, que viene a verle a su posada y excita los celos de doña Bernarda. La invención del sótano no ocurre hasta el tercer acto, en que Tirso tuvo necesidad de ella para terminar la acción. En una palabra, se nota en este poeta el mismo defecto que en Lope; el de crear lances e incidentes inconexos, que en nada contribuyen a la acción y sólo sirven para debilitar el interés. La escena de la condesa de Ficallo sólo está para producir la situación en que doña Bernarda se espanta de encontrar a su hermana en su casa como la dejó; pero este espanto cesa muy pronto y nada produce.

Para conocer la fuerza cómica y el diálogo superior de Tirso, bastará leer dos pasajes. Santillana, disculpándose de haber traído un caballero en lugar del sangrador, hace la siguiente descripción del verdadero cirujano:

DOÑA BERNARDA  
¿Fingido el barbero fue

que salistes a llamar?

SANTILLANA

Ande usarcé, que es hablar.

¿Que está borracho no ve,

el don Luis, de enamorado?

A cuatro casas de aquí

por el barbero salí,

y de ventosas cargado

hallé en su tienda al maeso,

que iba a echar a un tabardillo;

y de sangrar de un tobillo

a doña Inés Valdivieso,

acababa de volver.

¡Por Dios que estamos despacio!

Es sangrador de palacio.

¿Eso había yo de hacer?

Ha estudiado cirujía,

no hay hombre más afamado;

ahora imprime un tratado

todo de flomotomía.

Suele andar en un machuelo,

que en vez de caminar vuela;

sin parar saca una muela:

más almas tiene en el cielo

que un Herodes o un Nerón:

conócenle en cada casa:

por donde quiera que pasa

le llaman la Estrema-unción.

Es imposible hacer una descripción más rápida, más graciosa, y al mismo tiempo más maligna. Pero es más profundo, más bien concebido el siguiente diálogo del tercer acto, en que Santillana excita los celos de la viuda, contándole lo que había visto en casa de don Fernando. El basta para dar a conocer el genio cómico y la malignidad de Tirso.

Escena III

DOÑA BERNARDA y SANTILLANA.

SANTILLANA

Lo que en esta corte pasa

no se puede imaginar.

¡Quién había de pensar

que aquí frontero de casa

se atreviera un caballero

a tales desenvolturas!

DOÑA BERNARDA

¿Entráis ya haciendo figuras?

¡Qué viejo tan hazañero!

¿Qué tenemos de invención?

SANTILLANA

No piense que es como quiera;

en la posada frontera

hay dos huéspedes que son

los que halló vuesarcé ayer

haciendo al amor tornero:

el que se fingió barbero,

dicen que debe tener

seis mil ducados de renta,

sin los que está pleiteando,

y se llama don Fernando

de Aragón, y por la cuenta,

aquí se viene a casar:

y el que trae siempre consigo,

es un portugués, su amigo,

que se tiene de llamar

don Duarte de Noroña.

Mire por sí vuesarced,

que andan tendiendo la red

a toda dama visoña,

y ha de dar en el garlito

si los deja entrar aquí.

DOÑA BERNARDA

¿Pues qué habéis vos visto en mí,

o yo cuándo los admito,

para que me deis consejos?

SANTILLANA

Ocasiones cortesanas

en quien por no peinar canas

está de malicias lejos,

suelen echar a perder

cualquier honra descuidada.

Agora entré en su posada,

que a un montañés iba a ver

que trae cartas de mi gente,

y hallé el sangrador fingido

harto bien entretenido.

DOÑA BERNARDA  
¿Jugaba?

SANTILLANA  
Amorosamente.

DOÑA BERNARDA  
¿Qué dices?

SANTILLANA  
Con una dama

que al parecer le pedía

celos, y él la divertía.

DOÑA BERNARDA  
¡Ah cielos! (Aparte.)

SANTILLANA  
Según la fama

que tiene nuestro barbero,

de cuantas mira es galán;

que es de aquestos del refrán

cuantas veo tantas quiero.

DOÑA BERNARDA

¿Pues a vos quién os ha dado

cuenta tan particular?

SANTILLANA

Como me mandó informar

de todo, puse el cuidado

que es justo, y lo pregunté

a los mozos y criadas;

que en las casas de posadas,

no hay secreto que lo esté;

y mientras hablando estaba

con el de mi tierra, vía

la dama que le reñía,

el portugués que terciaba,

y el amante barberil

adorando sus pucheros:

no hay fiar de forasteros,

guarde Dios nuestro mongil.

DOÑA BERNARDA

¿Estáis loco?

SANTILLANA

¿Qué sé yo?

Esto lo que pasa es,

porque no diga después

vieja fue y no se coció.

DOÑA BERNARDA  
Pues bárbaro, ¿qué me importa

a mí que ese forastero

sea villano o caballero,

con hacienda larga o corta,

con dama que quiera o no?

SANTILLANA  
Yo dígolo por si acaso...

como le hallé al torno.

DOÑA BERNARDA  
Paso; ¿soy de esas mugeres yo?

Andad, no entréis más aquí.

Este enfado de doña Bernarda apenas oye en la boca del escudero alguna cosa que descubra su pasión, es un rasgo admirable, y ciertamente es lo que sucede a todo el que tiene la conciencia dañada, que se enfada cuando se lo muestran.

SANTILLANA  
¿Porque digo?...

DOÑA BERNARDA  
Ganapán,

idos luego.

SANTILLANA  
Ya se van.

DOÑA BERNARDA  
¡Atrevido!, ¿vos a mí?

SANTILLANA  
¡Miren, porque la doy luz

de amantes embustidores!

Plazuela habrá de Herradores,

y puerta de Santa Cruz.

No me han de faltar dos reales:

y señoras de alquiler.

DOÑA BERNARDA  
¿Lloráis?

SANTILLANA  
¿Qué tengo de hacer,

si así se pagan leales?

DOÑA BERNARDA  
Volved acá: compasión

os tengo, no os despedáis,

que al fin, aunque caducáis

servís con buena intención.

Que ese hombre esté entretenido

me está bien: que sospechaba

como aquí se nos entraba

ya sangrador atrevido,

ya en este torno asistente,

algún travieso desmán:

presto vendrá el capitán;

no hay que temer al presente.

¿Al fin con una muger

lo vistes, y la mostraba

voluntad?

SANTILLANA

Bien la miraba.

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

