

lera. Fué discípulo de Alfonso de Santa María, á quien debió su educacion y carrera eclesiástica y las dignidades que disfrutó en la Iglesia de Cartagena. No sólo se distinguió por su amor á las letras, sino que adquirió reputacion de ser uno de los hombres más eruditos de su tiempo, como lo acreditan sus obras, sobre todo las históricas, de las cuales son las principales las tituladas: *El Valerio de las Historias*, las *Batallas Campales* y el *Compendio historial de las Corónicas de España ó Compilacion de las Corónicas et Estorias de España*. La primera, que es la más importante y fué compuesta en 1472, ha pasado hasta hace poco como de Fernan-Perez de Guzman: es una compilacion abundante, hecha sobre el libro de Valerio Máximo, y en los libros de que consta abraza los tiempos antiguos y modernos, pero con especialidad los hechos relativos á la Península ibérica y dentro de ésta á Castilla. Resplandece en la obra que nos ocupa un pensamiento esencialmente didáctico, que la anima toda, y que recuerda el arte *didáctico-simbólico*; su estilo es ménos artificioso, más natural y sencillo, sin dejar de ser grave, que el que á la sazón empleaban los eruditos, y el lenguaje animado y vivo. Más estimable, bajo el punto de vista del interés histórico, que en el concepto literario, es el libro de *Las Batallas Campales*, cuyo objeto no es otro que el compilar los hechos de armas más celebrados que tuvieron lugar hasta la época del autor, fuera y dentro de la Península, por lo que obtuvo gran aceptacion. Ménos importante que las dos obras mencionadas es el *Compendio Istorial de las Corónicas de España*, que le valió el título de *cronista real*, y que dedicó á los Reyes Católicos, sin duda porque le inspirase demasiada confianza; abraza, como la *Abreviada*, de Valera, desde el diluvio hasta el reinado de Enrique IV.

Otro de los escritores que durante el reinado que nos ocupa se consagraron á cultivar la historia general, fué ALONSO DE AVILA, llamado así, sin duda, porque naciera en la poblacion que lleva este nombre. Era hijo de Alfonso de Palencia, muy dado desde su infancia á los estudios clásicos é inclinado, por lo tanto, al conocimiento de la antigüe-

dad. Movido del deseo de dar á conocer los hechos más notables relativos á la civilizaci6n romana y de enlazarlos con la historia de Espa~a, escribi6 el *Compendio Universal de las ystorias romanas*, libro que no carece de 6rden y claridad en la exposici6n, que refleja cuanto á la saz6n alcanzaban los estudios hist6ricos, y en el que el autor se deja influir demasiado por las tradiciones populares; está dividido en cuatro partes, conforme á los sucesivos estados porque pas6 Roma, denominándose cada una de ellas *Real*, *Consular*, *Imperial* y *Pontifical*. El estilo de Avila es flojo, como poco escogido el lenguaje, por lo que la obra en cuesti6n no merece gran estima bajo el punto de vista literario.

CR6NICAS CONTEMPORÁNEAS.—Entre las primeras de esta clase debe contarse la escrita por MICEL GONZALO DE SANTA MARÍA, reputado jurista y clasicista, habitante en Zaragoza á donde sin duda fu6 llevado muy j6ven. Titúlase *Vida de D. Juan II de Aragon*, y fu6 tanta la estima que alcanz6 que, escrita en su 6rigin en el idioma latino, fu6 trasladada al romance castellano por mandato del Rey don Fernando. El modelo que en ella sigue el autor es Tito Livio, por más que mostrase que tambien le era familiar Tácito. Los hechos están en esta *Cr6nica* expuestos con gran claridad, vali6ndose de formas dramáticas en la pintura de caract6res y en la exposici6n de las situaciones. En cuanto al lenguaje, se resiente de la influencia del latin, por lo que aparece recargado de giros por demás hiperbticos y un tanto difciles, lo que hace que su lectura no sea muy agradable. El BACHILLER PALMA, uno de los más leales servidores de Isabel I, escribi6 la historia de Castilla desde la caida de Espa~a en tiempos de D. Juan I hasta que fu6 restaurada por los Reyes Cat6licos, con el título no muy apropiado de *Divina Retribucion*, lo que di6 lugar á que algunos te6logos la tuviesen por obra mística y aún teol6gica; el objeto principal de este libro es celebrar el triunfo de Toro como vindicaci6n del hecho de Aljubarrota. Abraza un período corto (1385 á 1478) en la historia de Castilla y por los pormenores que encierra cuanto por lo que halagaba el sentimiento patri6tico, ha sido y es muy estimado, á lo cual

contribuye su exposicion, que es natural, sencilla y algo ingenua, así como su lenguaje, que aunque peca de arcáico, es suelto y pintoresco.

Como el reinado de Enrique IV, tuvo dos cronistas el de los Reyes Católicos: tales fueron el BACHILLER ANDREAS BERNALDEZ, conocido vulgarmente con el nombre de *Cura de los Palacios*, y HERNANDO DEL PULGAR. La *Crónica* del primero, que se enlaza en el tiempo con la *Divina Retribucion*, revela suma diligencia en la averiguacion de los hechos y circunstancias, un amor grande á la verdad, y una ingenuidad que recuerda la credulidad supersticiosa de las primeras *Crónicas*: la sencillez y llaneza del lenguaje y estilo empleados por Andreas Bernaldez contrastan notablemente con el afán que manifiesta á veces de aparecer erudito, circunstancia que si en verdad no despoja á la *Crónica de los Reyes Católicos* del *Cura de los Palacios* de la importancia que tiene, con relacion sobre todo á la historia de América, amengua algo su mérito literario, lo cual no obsta para que obtuviera universal estima, en lo que debieron influir las dotes de narrador que su autor revela en ella. Sin carácter oficial se escribió la *Crónica* de Andreas Bernaldez; no así la de Hernando del Pulgar, Canciller y secretario de los Reyes Católicos y su cronista.

En la *Crónica de los Reyes Católicos* escrita por este varon ilustre, nacido en Madrid en el último tercio del reinado D. Juan II, en cuya córte se educó, se advierte más que en ninguna otra un sentido verdaderamente histórico, como lo prueban el orden y método con que se halla escrita. Dividió Pulgar su obra en tres partes, reuniendo en la primera todos los precedentes del reinado, destinando la segunda á los ocho primeros años de él, en que parecia formarse la unidad nacional, y consagrando la tercera á las grandes empresas militares. Semejante disposicion, no sólo puede llamarse *histórica*, sino que tambien merece el calificativo de *critica*, y pone de manifiesto, más claramente aún que en las otras crónicas, la influencia de los estudios clásicos, de los antiguos historiadores, que Pulgar imitó sobremanera, como lo demuestran las celebradas arengas y

los discursos que, á imitacion de Livio, pone en boca de los personajes que figuran en su obra: las reflexiones y máximas filosóficas así morales como políticas que á menudo se encuentran en la *Crónica* del secretario de Fernando é Isabel, atestiguan igualmente la influencia de los estudios clásicos. A todas estas excelentes dotes, únase la facilidad y viveza que Pulgar tenia para pintar personajes y la dignidad, decoro y elegancia que revela en su estilo y lenguaje, virtudes, sobre todo estas últimas, que anuncian ya un estilo y un lenguaje más propios de la verdadera historia que de las *Crónicas*, y se tendrá una idea algo aproximada de la última manifestacion de este subgénero literario, que realmente merece mencionarse. La *Crónica de los Reyes Católicos*, de Hernando del Pulgar, es la última que en rigor merece este nombre, y viene á ser como un presentimiento, como la aurora del reinado de la verdadera historia.

No podemos resistir al deseo de trasladar aquí algun trozo de esta *Crónica*, segun queda hecho con otras que no le aventajan. Y ya que hemos hablado de las arengas, copiaremos algo de la muy notable por su mérito oratorio y por su sabor romano, que Gomez Manrique, alcaide y alguacil mayor de Toledo, dirige á los moradores de esta ciudad cuando intentan abrir las puertas de ella á D. Alfonso de Portugal. Dice así:

«Si yo, cibdadanos, non conociera que los buenos é discretos de
 »vosotros desseays guardar la lealtad que deveys á nuestro rey y el
 »estado pacifico de vuestra cibdad, mi fabla por cierto é mis amonesta-
 »ciones serian superfluas; porque vana es la amonestacion á los mu-
 »chos, quando todos obstinados siguen el consejo peor. Pero porque veo
 »entre vosotros algunos que dessean biuir pacíficamente, veo assí mes-
 »mo otros mancebós engañados con promesas y esperanzas inciertas,
 »otros vencidos del pecado de la cobdicia, creyendo enriquecer su cib-
 »dad turbada con robos é fuerças,—acordé en este ayuntamiento de
 »amonestar lo que á todos conviene; porque conocida la verdad, non
 »padezcan muchos por engaño de pocos. Non se turbe ninguno, nin se
 »altere, si por ventura non oyere lo que le plazze; porque yo en verdad
 »bien os querria complacer; pero mas os desseo salvar. Toda honra ga-
 »nada... y toda franqueza avida, se conserva, continuando los leales é

»virtuosos trabajos con que al principio se adquirió, y se pierde, usando lo contrario...»

Hernando del Pulgar escribió además otro libro de carácter histórico, titulado *Claros Varones de Castilla*, en el que en breves, pero pintorescos y á veces vigorosos cuadros, traza la vida de los más ilustres personajes de su tiempo, dando muestras de un estilo firme, conciso, sentencioso; grave y levantado y de un lenguaje escogido y, por punto general, elegante (1).

Florecieron durante el reinado que nos ocupa otros escritores, que como los citados, cultivaron la historia particular de Castilla y Aragon: tales son, entre otros, D. DIEGO RAMÍREZ DE VILLAESCUSA, autor de una *Historia de la vida y muerte de doña Isabel* y de unos *Diálogos sobre la muerte del príncipe D. Juan*; el doctor LORENZO GALINDEZ DE CARVAJAL, que lo fué de un *Registro ó Memorial de los lugares visitados por los Reyes Católicos*; el cronista del rey Católico GONZALO DE AYORA, que escribió entre otros libros, una *Historia de la reina Católica doña Isabel*; el cosmógrafo ALONSO DE SANTA CRUZ, que escribió *muchos libros de historias é crónicas de los Reyes Católicos*, etc., y otras varios que fuera ocioso enumerar.—Entre los que se dedicaron á los estudios genealógicos, merecen citarse; RODRIGO GIL DE OSORIO, que á semejanza de Fernan Perez de Ayala, escribió un *Tratado* sobre su apellido; FERNAN MEXIA, autor del *Nobiliario Vero*; JOSÉ GARCIA DE SALAZAR, que escribió una obra titulada *Libro de familias ilustres*, y algunos otros que con más ó menos éxito se dedicaron á escribir *nobiliarios*.

Pasando ahora á otros ramos de la Didáctica, empezaremos por decir que entre los oradores religiosos á que aludi-

(1) Además de dichas dos obras, escribió Pulgar: un *Comentario á las coplas de Mingo Revulgo*, de que en la lección XXIV tratamos, una *Relacion de los Reyes Moros de Granada* y unas curiosísimas *Letras*, de que más adelante hablamos. Algunos le han atribuido, con harta ligereza, la *Historia del Gran Capitan y de las dos conquistas del reino de Nápoles*, que es debida á Hernan Ramirez, mercader de libros.

mos al comienzo de esta lección, merece citarse, en primer término, como cultivador de la filosofía moral, el ya nombrado HERNANDO DE TALAVERA, que al intento de corregir las costumbres de aquella época, escribió en lengua vulgar un libro que tituló *Tratado del vestir, del calzar y del comer*, que además de ser una enérgica invectiva para refrenar la licencia de aquellas costumbres, tiene la ventaja de ser un precioso monumento de nuestra historia indumentaria. Del mismo prelado es el tratado que dirigió á doña María de Pacheco, condesa de Benavente, sobre el modo *cómo se ha de ocupar una señora cada día, para pasarle con provecho*, tratado en el que, como dice el Sr. Amador de los Ríos, se prelude la más acabada obra de Fray Luis de Leon, tan universalmente conocida con el título de *La Perfecta Casada*. *El Espejo de la Conciencia* y *El Espejo de Consolacion de tristes*, de FRAY JUAN DUEÑAS, el *Tratado de la Heregía* de FRAY ANDRÉS DE MIRANDA, y el *Libro de las Confesiones* de FRAY ALONSO OROZCO, merecen citarse como obras didácticas del género que ahora nos ocupa, debidas á oradores religiosos. Entre los escritores que sin este carácter, escribieron libros de filosofía moral, merece especial mencion el ya citado MOSSEN DIEGO DE VALERA, que con tal sentido escribió su *Exhortacion de la Paz*, su *Providencia contra Fortuna*, su *Breviloquio de Virtudes*, su *Doctrinal de Principes*, su *Defensa de las virtuosas mujeres* y su *Espejo de verdadera nobleza*. También merecen mencion los tratados de filosofía moral, escritos por el canónigo ALONSO ORTIZ con los títulos de *Consolatoria* y *Gratulatoria*; el titulado *Vencimiento del Mundo*, de ALONSO NUÑEZ DE TOLEDO; el *Lucero de la vida cristiana*, del MAESTRO PERO XIMENEZ DE PRÉXAMÓ; y la *Cadena de oro*, del bachiller GASPAR DE CISNEROS.

Curioso es también un libro anónimo llamado *Dé los pensamientos variables*, que usando en parte de la forma alegórica y mezclando el verso con la prosa, encierra una enérgica protesta política, hecha á nombre de las clases trabajadoras contra la tiranía de la nobleza. El libro, aunque inspirado en el sentimiento popular que resplandece en las Co-

plas de Mingo Revulgo, parece de mano erudita, por más que su autor pretenda encubrirse bajo rústicas apariencias. El título que lleva es enteramente arbitrario, pues el autor declara que no sabía cómo llamarlo.

El género epistolar adquiere también, durante el reinado de los Reyes Católicos, gran desarrollo y notoria y justificada importancia, no sólo por lo que al fondo respecta, sino por lo que á la forma toca, en cuanto que en las colecciones de cartas, á la vez que hallan cumplida manifestación la elocuencia y los estudios morales, se muestra el lenguaje á una gran altura, ostentándose rico, sonoro, flexible, pintoresco y abundante, con esa soltura y gracia y á la vez natural sencillez, que no es fácil darle, tratándose de otros géneros literarios.

Entre las *Cartas* de este reinado, que por su número é importancia han llegado á formar verdaderas *colecciones epistolares*, deben nombrarse, en primer término, las que la misma REINA CATÓLICA dirigió al ya nombrado Hernando de Tavera, y en las cuales escribe con sencillez, sin afectación retórica y no sin viveza de estilo y de lenguaje. También de MOSSEN DIEGO DE VALERA se han conservado unas *Cartas*, en las cuales resaltan las galas de estilo y lenguaje que adornan á este escritor: tan hidalga como era su franqueza al aconsejar á los reyes, es suelta y natural, rica y pintoresca su frase en dichas *Cartas*. Las *Letras*, que ántes de ahora hemos citado, de HERNANDO DEL PULGAR, juntamente con las *Cartas* de GONZALO DE AYORA, constituyen una muestra elocuente de los progresos que á la sazón había hecho la lengua castellana, que en ambos escritores se muestra revelando sus peculiares dotes. Aunque no fuese, pues, más que bajo esta relación, prescindiendo de la importancia que tienen bajo el punto de vista histórico y de las costumbres, no podrían ménos de tenerse en gran estima esos preciosos monumentos, representados por las *Colecciones epistolares* (1).

(1) Omitimos aquí el resumen y juicio general de este período, porque ya indicado en la lección XXV, y porque lo haremos, por vía de introducción, á la época segunda.

APÉNDICE

Á

LA ÉPOCA PRIMERA DÉ LA LITERATURA NACIONAL.

LA POESÍA POPULAR EN LA EDAD MEDIA.

LECCION XXVIII.

Indicaciones acerca de la poesía popular.—Sus primeros cultivadores.—Su división más importante.—Los *Romances*: su significacion é importancia.—Su antigüedad: concepto en que fueron tenidos ellos y sus primeros cantores.—Teorías acerca de su origen y determinacion de la más fundada.—Formas externas de los romances.—Primeras noticias de ellas é incremento que tomaron.—Clasificacion de los romances:—por su carácter en relacion con los géneros poéticos;—por su procedencia;—por los asuntos de que tratan.—Indicaciones generales acerca de los romances históricos.—Idem de los caballerescos.—Idem de los moriscos.—Idem de los varios.—Idem de los vulgares.—Los *Romanceros*.

Ponemos fin á la primera época de nuestra historia literaria con el estudio de la *poesía genuinamente popular*, cuyas manifestaciones más importantes—los *romances* y el *teatro*—tienen una alta representacion, no sólo en dicha época, sino en la siguiente. Siendo oscuro el origen de esta poesía popular,—que vaga é incierta en un principio, como que en lo que puede llamarse período de su infancia estuvo

conflada á la tradicion oral, dió, no obstante, en esta edad y la siguiente, ocasion á ricos y grandiosos desarrollos literarios, en los que al cabo tomó parte muy activa la musa erudita;—nos ha parecido que debiamos estudiarla en su conjunto, presentando cada una de sus dos principales manifestaciones en un solo y continuado cuadro, de cuyo modo, no sólo abreviaremos nuestro trabajo, sino que á la vez daremos más claridad y orden á la exposicion de estos grandes desarrollos literarios, productos espontáneos en su nacimiento, de la inspiracion popular. Dichos desarrollos, que se hacen más ostensibles desde mediados del siglo XIV, preparan la gran trasformacion que sufre la Poesía en el XV y en la segunda época de nuestra literatura, por lo que su estudio puede considerarse como una especie de transicion entre una y otra época. De aquí tambien la razon del método que adoptamos al estudiar, del modo que queda indicado, las manifestaciones que son producto de la poesia genuinamente popular.

Si en la literatura erudita hemos visto reflejadas con insistencia y viveza sumas, en ciertos períodos, las ideas y los sentimientos del pueblo castellano, tambien puede asentarse desde luégo que en las manifestaciones debidas á la musa popular se nota, con mayor pujanza todavía, la misma circunstancia. Importa poco que los medios de expresion varien de un modo inusitado y que las inspiraciones sean ménos determinadas; siempre resultará que la poesia popular, más espontánea que la erudita, vive de las ideas y los sentimientos que constituyen la nacionalidad del pueblo que la produce y está divorciada de todo espíritu y de toda tendencia que no sean la tendencia y el espíritu que nutren y dan vida, que caracterizan predominantemente, á la nacion en que fructifica el género de literatura á que ahora nos referimos.

Gentes de condicion humilde, pertenecientes á las más bajas esferas sociales, son en todos los países los cultivadores de la poesia verdaderamente dicha popular. *Juglares de boca y de tamborete, trompeteros y saltadores, endecheras, cantaderas y danzaderas*, se llamaron en Castilla los primi-

tivos intérpretes de la musa popular. Y ya estuviesen más ó ménos estimados de las personas de condicion más alta, ora fuesen anatematizados por los concilios y la legislacion del reino, la verdad es que semejantes gentes prestaban animacion á las fiestas públicas, intervenian en los actos privativos de la Iglesia y de la familia, cantando así en los entierros como en las bodas, ayudaban á ensalzar las virtudes de los héroes nacionales, y en fin, reflejaban en sus varios *cantares* las ideas y los sentimientos del pueblo á que pertenecian, poniendo de manifiesto los deseos, las esperanzas, las creencias, los extravíos, los vicios y las virtudes de ese mismo pueblo, al cual proporcionaban solaz y divertimento, cuando no le invitaban al vicio, mediante la desenvoltura y lascivos cantares de las *juglaresas* (*cantaderas* y *danzaderas*), entre las que se contaban no pocas judías y moras, que como las naturales del país, recorrian calles y plazas, pandero en mano, llamando la atencion de la juventud inexperta y aún de la madura vejez, y ejerciendo, por ende, en las costumbres un influjo asaz pernicioso.

Es de advertir que la lira de los eruditos solía tener su participacion en estas manifestaciones de la musa popular. El mismo Arcipreste de Hita declara en su *Poema* «que no cabrian en diez pliegos los cantares festivos y de burlas compuestos por él para ciegos, escolares, romeros, mendigos y juglaresas;» lo que denota que no siempre eran los cantares á que nos hemos referido, obra de las personas que los recitaban, sino que entonces acontecia lo mismo que hoy sucede respecto de los ciegos, á quienes todos hemos oido decir por calles y plazas esas *canciones* y *romances* de gusto pervertido, que tanto llaman la atencion de los niños y de las gentes humildes é ignorantes. En contraposicion de esto recordaremos esas bellísimas, concisas y expresivas poesías que con el nombre de *cantares* (1), corren aún de boca en boca, y son en gran parte producto exclusivo de la musa

(1) *Evangélicos chicos* los llamó la insigne novelista, há pocos años arrebatada por la muerte á las letras pátrias, que ocultó su nombre bajo el pseudónimo de *Fernán Caballero*.

verdaderamente popular: tienen su origen, como muchas de las canciones que recitaban los juglares, en la inspiración del pueblo, que, tal como las concibiera, sin afeites de ningún linaje, las sigue recitando con extremada fruición, sin duda porque ve en ellas expresada con exactitud y viveza la fórmula de sus aspiraciones y sentimientos.

Esto dicho, y sin engolfarnos en digresiones, que á muchas y muy interesantes se presta el estudio de la poesía popular, diremos respecto de ésta, que en la época á que nos referimos se manifiesta principalmente en las composiciones conocidas con el nombre de *romances*, y en las que, por ir acompañadas de cierto aparato é intervenir en ellas más de un personaje, se denominaron *escénicas*, y dan origen á nuestro teatro. Mediante dichos dos géneros de producciones, que marcan dos direcciones distintas, dos diversos desarrollos, la poesía verdaderamente popular, no mirada ya con desden por las gentes cultas, adquiere un vuelo sorprendente y una riqueza inusitada, así en la forma como en el pensamiento, á la vez que alcanza una aceptación y un éxito tan extraordinarios como merecidos (1).

En la presente lección trataremos de los *Romances*, forma poética, que á la importancia que tiene por su remota antigüedad, reúne la muy estimable circunstancia de contener la verdadera epopeya española, puesto que es la genuina expresión de la religión, de la historia, de la poesía, en una palabra, de la civilización de aquella época. Tienen los *romances* una importancia tan grande con relación á la historia de nuestra literatura, atesoran un caudal tan rico de bellezas y gérmenes poéticos, que ciertamente son dignos

(1) Ticknor incluye entre las manifestaciones de la literatura popular, los *Libros de Caballerías* y las *Crónicas*, lo cual nos parece una clasificación tan infundada como arbitraria. Ni uno ni otro género de manifestaciones merecen el calificativo de populares, siendo así que sólo fueron cultivadas por los eruditos; pues la misma lectura de los libros caballerescos tardó mucho en popularizarse, no saliendo del círculo de los doctos de las *Crónicas*. La crítica no puede, pues, admitir semejante clasificación.

Las *adivinanzas*, los *cantares*, y los *cuentos*, que tanto abundan en nuestro país, son producciones genuinamente populares, y respecto de las que hoy se hacen en todos los pueblos, estudios y colecciones muy interesantes.

de ocupar lugar muy distinguido en cualquiera obra que trate de la literatura española, siquiera sea de límites tan reducidos como la presente.

Segun todos los indicios, la forma del *romance* es de las más antiguas de la poesía española; debió nacer con los idiomas vulgares *al sembrar los trigos*, segun la bellísima expresion de Lope de Vega.

El erudito D. Agustín Duran, asienta que es probable que el romance antiguo castellano haya sido la primitiva combinación adoptada por nuestros antepasados para conservar la memoria de sus sentimientos, de sus fastos y fábulas, y de su modo social de existir (1).

Y en efecto; su mismo nombre indica que nació y creció juntamente con la lengua nacional que, como ántes de ahora hemos dicho, recibió en un principio el nombre de *romance*; siendo indudable que proviene de los *cantares de gesta*, género de poesía el más plebeyo, debido á los *juglares*, que como al principio de esta lección dejamos indicado, lo cantaban por calles y plazas para recreo del vulgo. Lo imperfecto que entónces era el idioma y lo poco adelantada que á la sazón se hallaba la literatura, no ménos que la mala fama de que solían gozar los *juglares*, que hasta por las leyes eran infamados, como indicado queda, fueron las causas de que los *romances* se vieran en un principio despreciados por los doctos y hasta excluidos de los géneros poéticos. Juan Lorenzo de Segura tiene buen cuidado de advertir al empezar su poema de *Alexandre*, que su canto y sus metros no serán como los de los *juglares*, sino como los de los *clérigos* ó gente culta y entendida; el Arcipreste de Hita que, segun queda dicho, escribió algunos, trata de excusarse cuando no puede ocultarlo, y el docto Marqués de Santillana en su *carta al Condestable*, declara que «*ínfimos son aquellos trovadores que sin ningunt órden, regla nin cuento, facen es-*

(1) V. su *Discurso preliminar*, puesto al frente del *Romancero de romances caballerescos é históricos*, discurso inserto en el T. X de la *Biblioteca de Autores Españoles*. Y más adelante añade que, «no será muy temerario conjeturar que fué la primitiva forma métrica que despues de la conquista árabe y el olvido de la lengua latina, toma nuestra poesía castellana.»

tos romances y cantares de que las gentes de baja é de servil condicion se alegran;» cuyas aseveraciones, no sólo patentizan el menosprecio en que eran tenidos los *romances*, sino que están además en consonancia con el concepto que en las *Partidas* se revela de los juglares, cuando se manda en ellas á los buenos caballeros que no den oído á los *cantores de romances*, sino cuando traten de hechos de armas. Esto no obstante, los romances llegaron luego á adquirir extremada importancia, ocuparon la atencion de nuestros más grandes ingenios, y son considerados hoy como riquísimo tesoro de la literatura castellana.

Se ha disputado mucho acerca del verdadero origen de los *romances*, y está muy generalizada la opinion de don José Antonio Conde, que en el prólogo de su *Dominacion de los árabes*, lo suponen puramente musulman, cuando asienta que los romances españoles, tal cual hoy se leen, son imitacion de la poesía narrativa y lírica de los árabes, de quienes asegura que hemos recibido el tipo exacto para la versificacion de dichas producciones y de las seguidillas. De esta opinion, á que parece inclinarse Gil de Zárate, fué don Leandro Fernandez de Moratin, que en sus *Orígenes del teatro español*, manifiesta que sólo se sabía que los castellanos tomaron de los árabes esta combinacion métrica. Del parecer de estos dos autores han sido varios de nuestros modernos literatos, entre los cuales figura D. Angel de Saavedra, duque de Rivas, que en el prólogo á sus *Romances históricos*, muestra su conformidad con la opinion asentada por Conde. Argote de Molina, por su parte, cree que el verso de los romances españoles es exactamente el octosilábico griego, latino, italiano y francés, pero añade «que es el propio y natural de España, en cuya lengua se halla más antiguo que en otras de las vulgares.» El anglo-americano Ticknor, á cuya *Historia de la literatura española* nos hemos referido más de una vez, asigna á los romances un origen enteramente nacional, en lo cual conviene el Sr. Amador de los Rios, quien demuestra con gran copia de erudicion, que en las fuentes latino-eclesiásticas debe buscarse el origen del metro de los romances; lo cual se explica bien y sin despojar á

éstos de aquella condicion de originalidad, si se tiene en cuenta que el arte latino-elesiástico sirvió como de base y precedente á la primitiva literatura castellana, que lo recibió á manera de legítima herencia, y tuvo como propias sus tradiciones.

La forma especialísima que revisten los romances y el carecer éstos en su primitiva época de rasgos que denoten ser poesía de imitacion; la originalidad, la sencillez y espontaneidad que en ellos resplandecen, circunstancias todas que revelan que el romance no ha podido derivarse de una poesía tan complicada en su estructura métrica, como es la de los árabes; el espíritu cristiano y patriótico que los caracteriza, y la varonil energía que revelan, energía tan extraña á la literatura afeminada, aunque más culta, del pueblo musulman, como propia de la cultivada por los españoles en aquellos tiempos de rudeza,—son causas que nos inducen á aceptar como más fundada la teoría de los que asignan á los romances un origen *eminente nacional*.

Respecto de la forma métrica de los romances, debemos decir primeramente que estos se hallan formados por versos octosílabos, cuya composicion es más fácil que la de ningunos otros, no sólo en la lengua castellana sino en la generalidad de las extranjeras. Al principio no siempre debió seguirse esta regla, máxime cuando nuestros primeros poetas se cuidaban muy poco del número exacto de sílabas. Los versos en los romances están seguidos; mas hay algunos de éstos, aunque pocos, divididos en cuartetos; pero lo que da al romance el carácter especial que le distingue de las demás clases de composiciones rimadas y que no hallamos en la literatura de ningun otro país, es el *asonante*, especie de rima imperfecta, limitada exclusivamente á las vocales y que empieza en la última sílaba acentuada de cada verso. El *asonante* es, por lo tanto, como un término medio entre el verso suelto y el consonante riguroso, y hace que la forma métrica del romance sea tan fácil, natural y acomodada al carácter de la lengua castellana, que no parece sino que fluye de la misma prosa, por lo cual no ha faltado quien, como Sarmiento, haya querido probar que ésta

se halla escrita muchas veces, sin que el mismo escritor lo quiera ni eche de ver, en asonantes octosílabos: la forma del romance se adapta, por otra parte, muy bien al género narrativo. Al principio, en la época primitiva de los romances, la forma de éstos debió ser, más que la asonancia, el consonante empleado con poco rigor y escrúpulo, ó sea una consonancia imperfecta que más tarde se regularizó algun tanto, quedando sólo para los versos impares, hasta que al cabo se adoptó definitivamente la forma asonantada.

Tarea por demás difícil es la de determinar la primitiva historia de los romances, velada como se halla por las sombras que cubren aún las primeras manifestaciones de la poesía popular. Se sabe que en 1147 muchas de estas manifestaciones eran canciones en que se celebraban las hazañas del Cid, y en opinión de algunos críticos, semejantes canciones no eran otra cosa que *romances*. También se sabe que en el reinado de Fernando III existieron dos personajes que por el apellido con que se les conoce y el título de *poetas de San Fernando* con que además se les designa, son considerados como autores del género de producciones que nos ocupan: tales son *Nicolás de los Romances* y *Domingo Abad de los Romances*, á quienes aquel monarca distinguió haciéndoles merced de una heredad en el repartimiento de Sevilla. Entre los años de 1252 y 1280 se mencionan de nuevo otros poetas autores de romances, así como en las *Partidas* y en la *Crónica general*, en donde repetidas veces se habla de las *gestas ó cuentos en versos* de los juglares: en el *Cancionero* de D. Juan Manuel había también romances. Empero, si sobre todo esto hay alguna oscuridad, por más que razonablemente deba presumirse que los romances nacieron entre nosotros *al sembrar los trigos*, á la vez que las demás formas de la primitiva poesía popular que hemos puesto en boca de los juglares y juglaresas, lícito será dejar asentado que habiendo sido objeto preferente de la musa de las muchedumbres, durante el siglo XIV, las proezas del Cid y de Fernan-Gonzalez, las aventuras de Bernardo del Carpio y la lastimosa historia de los Infantes de Lara, en la primera mitad de dicha centuria reciben ex-

traordinario desarrollo los romances, en lo cual convienen la mayor parte de las personas que en nuestra literatura se han ocupado. Vienen luego á notable decadencia, que raya en olvido, hasta que en el reinado de D. Juan II reaparecen, aunque no con todo su antiguo carácter nacional ni gozando tanto como ántes del favor del pueblo. Recobraron ambas circunstancias durante los reinados de los Reyes Católicos y siguientes, en que adquirieron gran importancia y estima, y en donde comienza para ellos la verdadera época de grandeza, como más adelante veremos.

Tal es lo que puede decirse acerca del origen, formas y primitiva historia de los romances, género de composiciones que «tal como es y ha sido, dice el Sr. Duran en el *Discurso* arriba citado, es tan exclusivamente propio de la poesía castellana, que no se encuentra en ninguna otra lengua ni dialecto que se hable en Europa.»

Para completar este estudio, fáltanos presentar la clasificación de los romances, que en nuestro sentir no puede ni debe limitarse, como por lo general se hace, á la que se origina en los asuntos que en ellos se cantan. A tres puntos de vista debe atenderse al tratar de clasificar los romances, porque tres son, en efecto, los aspectos que es necesario tener en cuenta para hacer una clasificacian completa y lógica, que no peque de parcial ni de puramente accidental. El carácter del romance como género poético, puesto que lo mismo puede ser una composicion objetiva que subjetiva; su filiacion popular ó erudita, ó lo que es lo mismo, su procedencia en orden á la clase y condicion del poeta que lo ha compuesto; la índole del asunto que se canta;—circunstancias son que hay que tener en cuenta tratándose de los romances, y en cuya virtud deben establecerse las tres siguientes clasificaciones, en las cuales se procede de lo más general y comprensivo á lo más particular y determinado: 1.^a Por el *carácter* del romance ó sea por el género poético á que pertenece; 2.^a Por su *procedencia*, y 3.^a Por su *asunto*.

En el primer concepto, divídense los romances en *épicos* y *líricos*, ó sea, en objetivos y subjetivos, segun que son

meramente narrativos, ó expresan las ideas, creencias, sentimientos, etc., de su autor. Así los de uno como los de otro género pueden ser populares y eruditos; pero en los de carácter épico preponderan los primitivos populares, que rara vez son líricos.

En el segundo caso se dividen en romances *primitivos populares*, llamados también *romances viejos*, que corresponden á la Edad Media; *eruditos de imitacion*, que son, ó refundiciones de los primitivos (viejos modernizados) ó imitaciones libres; *eruditos originales*; y *vulgares* ó populares degenerados. Los eruditos originales, que son subjetivos ó líricos en su mayoría, y los de imitacion, corresponden á los siglos XVI y XVII, y á este siglo y al siguiente los vulgares.

Por el asunto sobre que versan (tercera clasificacion), se dividen los romances en *históricos*, *caballerescos*, *moriscos*, *vulgares* y *varios*. Como esta es la clasificacion á que general y exclusivamente se atiende—en cuanto que no ofrece las dificultades que las dos anteriores, pues la primera es demasiado general y habria que rechazar muchos romances en cada una de sus dos secciones, y la segunda es difícil de hacer bien, pues no siempre puede distinguirse con exactitud la procedencia de estas composiciones,—nos detendremos más en ella y haremos observaciones generales sobre cada una de las cinco secciones en que consideramos divididos los romances bajo este concepto, siguiendo el orden en que las dejamos enunciadas.

ROMANCES HISTÓRICOS.—Son los primeros en el orden cronológico y los más interesantes, en cuanto que se refieren en su mayor parte á los antiguos héroes castellanos. Tienen por base el sentimiento religioso y el patriótico, por lo cual se podrian dividir primeramente en *heróicos*, que proceden de los *cantares de gesta*, y *religiosos*, que por ser reflejo de las tradiciones piadosas, han enriquecido nuestros Legendarios y Santorales. Ambas clases representan, en cuanto se refieren á nuestra historia, los esfuerzos heróicos y constantes de nuestros mayores en favor de la independencia pátria y de sus venerandas creencias, y con-

tienen el elemento primario y más robusto de la epopeya nacional que, según al comienzo de esta lección dejamos dicho, se halla vinculada en nuestros romanceros.

Muchos de los romances históricos los debemos á la tradición oral. En cambio de las formas literarias de que carecen los más primitivos, tienen un gran sello de originalidad, propio de la poesía que constantemente ha sido la más adecuada para expresar los sentimientos y las pasiones populares. Conservar los hechos, tradiciones y creencias de la época y el lugar á que se refieren; cantar las acciones virtuosas de los varones más santos que la España de la Reconquista abrigó en su seno, así como los esfuerzos heroicos de sus denodados caudillos; y pintar fielmente el carácter español,—tal es, en suma, el capital objeto de los romances que ahora nos ocupan.

Los históricos heroicos se dividen en romances relativos á la *Historia de España* y concernientes á la *Historia extranjera*. Los primeros tienen la importancia que ántes hemos indicado y, sin duda, son los más interesantes, mereciendo particular mención los que se refieren á los reyes don Rodrigo y Pelayo, á Bernardo del Carpio, el primero de los héroes nacionales en el orden cronológico, á Fernán González, que le sigue, á la triste historia de los Siete Infantes de Lara y del bastardo Mudarra, á las heroicas hazañas del Cid Campeador, objeto predilecto de la musa popular, y á otros muchos asuntos y héroes nacionales que fuera ocioso enumerar.

Tanto los romances relativos á la historia nacional, como los que dicen relación á la extranjera, se subdividen según las épocas históricas á que se refieren; pero no creemos necesario detenernos en esta nueva clasificación que fácilmente se comprende. Sólo diremos que nuestro romancero histórico es sumamente completo, pues que además de la historia patria, puede decirse que tenemos puesta en romances la universal, en cuanto que, además de los sagrados, que comienzan con Adán, los hay relativos á los tiempos mitológicos y heroicos de Grecia y Roma, á la historia del Asia, de las dos Grecias, de los tiempos históricos de Roma, de al-

gunos países en particular, como Portugal, Italia, etc. Por lo que á la historia nacional respecta, puede afirmarse que ningun país la tiene tan completa en este linaje de composiciones, en las que todavía se continúa hoy dicha historia, como lo atestiguan los romances que, relativamente á hechos y, sobre todo, á personajes contemporáneos, venden los ciegos por calles y plazas, y son muy leídos y estimados, no sólo por los niños, sino por las personas mayores del pueblo.

Los romances históricos concernientes á la historia de España, son en su mayoría de los que en la clasificación segunda calificamos de *populares* y también de *refundidos*; los de la historia extranjera son, por punto general, *eruditos*. En una y otra clase los hay *vulgares*, constituyendo para algunos una nueva subdivisión.

ROMANCES CABALLERESCOS.—Proceden de las novelas y libros de Caballerías, y como es natural, están tomados de las tres ramas en que éstos se dividen, y que hemos designado con los nombres de ciclo breton, ciclo carlovingio y ciclo greco-asiático. Como las producciones de que se derivan, los romances caballerescos reflejan el espíritu feudal de los tiempos á que se refieren, á lo que se debe, sin duda, no encontrar en ellos, con un carácter tan pronunciado, las ficciones que tanto abundan en los cantos populares de otros pueblos.

No es muy grande el número de estos romances, que pueden dividirse en seis clases ó secciones, á saber: la *primera*, que comprende los sueltos y varios, y que es la más interesante; la *segunda*, que es la que contiene los romances tomados de los libros caballerescos que tratan de los galogrecos; la *tercera*, que comprende aquellos que se refieren á asuntos tomados de las crónicas bretonas; la *cuarta*, que encierra los que hacen relación á las crónicas carlovingias que tratan de los hechos fabulosos de Carlo Magno y los Doce Pares; estos romances son muy interesantes y los más caracterizados en el sentido de las ficciones caballerescas; la *quinta*, que contiene los romances cuyos asuntos fueron tomados de los poemas italianos, y la *sexta*, que abraza aque-

llos en que se ha tratado de satirizar ó caricaturar los de las secciones anteriores.

No son, ciertamente, de los mejores los romances caballerescos; ántes bien, pueden calificarse, por punto general, de flojos y de poco interesantes, á lo que, sin duda, contribuye la demasiada extension que, por lo comun, tienen y tambien la minuciosidad de sus descripciones. Empero hay algunos que merecen ser conocidos.

Por lo que á su procedencia respecta, los romances caballerescos son: algunos *populares*, de *imitacion* y *eruditos* muchos, y *vulgares* desde el siglo XVII.

ROMANCES MORISCOS.—Reflejan el espíritu que da vida á la epopeya en accion, que dando comienzo en las montañas del Norte, terminó con la conquista de Granada. A partir de este importantísimo suceso, cobran verdadera vida y animacion estos romances, que expresan, sin ningun linaje de recelo, el orgullo y regocijo de que se sintieron poseidos los cristianos al ver terminada felizmente la obra de la Reconquista. Domina en estos cantares ó romances el espíritu y caballeresco propio del pueblo musulman, y no se ven en ellos la aversion y el menosprecio con que en el comienzo de la lucha miraron los españoles cuanto procedia de sus enemigos los sectarios de Mahoma. Parece, en efecto, que una vez vencidos los árabes, el noble pueblo castellano olvidaba sus agravios y consolaba de su desgracia á los vencidos, celebrando en el romancero morisco las virtudes y hazañas de los musulimes.

Los romances moriscos se pueden dividir en cuatro clases ó secciones. A la *primera* corresponden aquellos que no forman séries de historias novelescas ó fabulosas, es decir, los *suetos*: son interesantísimos y muchos de ellos pertenecen á la época tradicional. A la *segunda*, los que se llaman *novelescos*, y que, á pesar de la sencillez y el candor que revelan, pocos de ellos debieron componerse ántes del siglo XV: representan una época literaria bastante culta y domina en ellos el elemento subjetivo. Son propios de la *tercera* clase los *sátricos*, *jocosos* y *burlescos*, que son como una parodia de todos los moriscos sérios. Y á la *cuarta* corresponden

las imitaciones de los comprendidos en las tres secciones anteriores, particularmente en la segunda: la generalidad son *heróicos* y *amatorios*.

Los romances moriscos, en los que predominan los líricos, son en su mayoría *eruditos*, habiendo entre ellos poquísimos *primitivos populares*.

ROMANCES VULGARES.—Nacen á mediados del siglo XVII y vienen á ser como la postrera degeneracion de los romances históricos. Revelan el estado de decadencia á que en dicha época habia venido á parar la nacion española; por eso sus principales caractéres son el fanatismo religioso y la servidumbre política, derivaciones fatales del triunfo que por aquel entónces habia ya logrado el elemento teocrático. Y habiendo caído la nacion en notable decadencia, merced al entronizamiento del despotismo más cruel y de la intolerancia más suspicaz, no hay por qué maravillarse de que la musa de un pueblo que se habia convertido en ignorante vulgo, se degradase hasta el extremo de cantar el crimen y de tomar por héroes á los bandidos y malhechores: no otra cosa debia esperarse de un estado social en que la corrupcion era grande y por demas ostensible y en que la ciencia y las creencias no tenian otra luz que la que arrojaban las hogueras del Santo Oficio. Los romances que reflejasen este estado de cosas, es decir, la supina ignorancia del pueblo, las absurdas supersticiones de todas las clases y la inmoralidad de todo el Estado, no podian ménos de agradar al vulgo alucinado, que al punto simpatizó con ellos.

De ese *vulgo* que con tanto regocijo los acogió, toman el nombre los romances que ahora nos ocupan. Se dividen en *novelosos* y *tabulosos*, entre los que se incluyen los que tratan de encantamientos; *caballerescos*; *milagrosos* y *devotos*; *históricos*, *generales* y *particulares*; *biográficos* y *anecdóticos* ó sea de *valentías*, *guapezas* y *desafueros*; y *satíricos* y *burlescos* (1).

(1) Cuentos maravillosos, más imitaciones de los antiguos Romanceros histórico y caballeresco, sátiras y burlas groseras, milagros absurdos é historias de bandoleros, constituyen el contenido de este Romancero, que continúa formándose en nuestros días.

ROMANCES VARIOS.—Corresponden á esta seccion todos los romances no comprendidos en las cinco anteriores. Se distinguen por la preponderancia que en ellos se nota del elemento subjetivo, y lírico y están destinados los unos á la enseñanza moral, los otros á pintar las manifestaciones del amor, y no pocos á censurar y criticar los vicios sociales ó á ridiculizar los actos humanos. De esto se colige que los *romances varios* se dividen en tres clases ó grupos: 1.^a *doctrinales*; 2.^a *amorosos*, y 3.^a *satiricos y burlescos*: á este último grupo corresponden las composiciones más interesantes de las comprendidas en el Romancero de varios. El grupo segundo se subdivide á su vez en *amorosos serios*; *allegóricos* y *simbólicos*; *pastoriles*, *piscatorios* y *villanescos*; y *festivos*: contiene composiciones de mucho mérito.

Por lo que á su carácter y procedencia toca, los romances varios son en su mayor parte *líricos* y *eruditos*, y pertenecen á la Edad moderna, figurando entre ellos (como acontece en el Romance morisco) obras de los mejores ingenios del *Siglo de oro*.

Dadas á conocer las clasificaciones más generalmente admitidas de los romances castellanos, bajo el punto de vista de los asuntos que tratan, tócanos decir algo acerca de las colecciones en que han sido recopilados.

Los romances más primitivos que se conservan fueron recogidos en los *Cancioneros*, que en la lección XXI hemos dado á conocer. La primera de estas colecciones que contiene romances, es la llamada *Cancionero general*, de Hernando del Castillo: hay en ella treinta y siete romances, de los cuales diez y nueve son de autores conocidos. Mas no habiéndolo los *Cancioneros* satisfecho lo bastante, toda vez que su objeto era otro, se recurrió á los *Romanceros*, colecciones que, como su título indica, sólo constan de romances.

Figura como el más antiguo entre los *Romanceros*, el libro que recogido de la tradicion oral, imprimió en Zaragoza en 1550 Estéban de Nájera, con el título de *Silva de romances*. Del éxito que adquirió este libro puede juzgarse sabiendo que en ménos de cinco años se hicieron de él tres nume-

rosa ediciones, la última de las cuales, que es la más completa, es conocida con el nombre de *Cancionero de Amberes*. A esta siguieron otras varias, siendo la más importante la que, publicada en nueve partes por los años de 1593 hasta 1597 en Valencia, Búrgos, Toledo, Alcalá y Madrid, obtuvo gran popularidad, mereciendo que se reimprimiera cuatro veces en quince años. La última de estas reimpressiones salió á luz en trece partes publicadas desde 1605 á 1614, con el título de *Romancero general*: es la coleccion más cabal de los romances castellanos.

Aunque posteriormente se han reimpresso estos tesoros de nuestra literatura popular, lo cierto es que se ha hecho poco por enriquecerlos y aumentarlos. En nuestros tiempos los Sres. Quintana, duque de Rivas y Duran han publicado *Romanceros* importantes, entre los que merecen citarse el dado á luz por el último de los mencionados literatos, desde 1828 hasta 1832, y el publicado por el mismo en la *Biblioteca de Autores españoles* (Tomos X y XVI) en los años de 1849 y 1851, que es muy completo y copioso y comprende cerca de dos mil romances, anteriores todos al año de 1700. A él nos hemos referido várias veces durante el curso de esta leccion, por considerarlo como la mejor fuente á que puede acudir para estudiar nuestra poesía romanesca (1).

(1) Se observará que en esta leccion nos hemos ocupado de romances posteriores á la Edad Media. Esta pequeña irregularidad es debida al deseo de evitar repeticiones y agrupar todo lo posible las manifestaciones de la poesía genuinamente popular, segun al comienzo de la leccion anunciamos. Téngase en cuenta, además, que si muchos romances son modernos y de autores eruditos, están hechos á imitacion de los antiguos y populares y revisten, por lo tanto, todos los esenciales caracteres propios del género, que en su pureza es producto peculiar de la edad literaria á cuyo estudio ponemos término con esta y la leccion siguiente.

Lo muy generalizados que están los romances, cuyas formas artísticas son por demás conocidas, nos dispensa de presentar aquí muestras de ellos.

LECCION XXIX.

Orígenes del teatro español.—Dramas religiosos y disposiciones relativas á ellos.—Espectáculos escénicos de los juglares.—Representaciones dramáticas en los tiempos de D. Pedro I, D. Juan II y Enrique IV.—Influencia de estas representaciones en la secularización del teatro.—Primeros fundadores de éste: Juan del Enzina.—Gil Vicente.—Lucas Fernandez.—Conclusion.

El segundo de los dos grupos en que hemos dividido la poesía genuinamente popular de España durante la Edad Media, es la *poesía dramática*, género que es, sin duda, el que mayor boga alcanzó entre nosotros, y el que mejor ha reflejado el espíritu y el carácter del pueblo español, el cual mostró siempre por él afición muy decidida. Más culta y más expresiva la poesía dramática que el romance, con el que desde luego aparece unida en estrecho consorcio, adquirió en España en corto espacio de tiempo tal desenvolvimiento y esplendor tan grande, que llegó á causar el asombro de Europa, la cual no pudo ménos de mostrarse maravillada ante la esplendidez y grandeza con que á mediados del siglo XVI apareció revestido el *Teatro Español*.

Para poder apreciar bien los rápidos progresos realizados por nuestra literatura dramática y el valor inmenso de sus manifestaciones, necesitamos considerar los elementos primarios y constitutivos del teatro español; menester es que remontándonos hasta los orígenes de éste, sigamos la historia del arte que, conducido en su infancia por la mano de la clerecía y de los juglares, llega á producir obras tan espléndidas como las que han inmortalizado los nombres por siempre gloriosos de Lope de Vega y Calderon de la Barca.

Para determinar los orígenes del teatro español, como para hallar los primeros elementos dramáticos de las nocio-

nes modernas, es necesario recurrir á la Iglesia. «Las fiestas eclesiásticas fueron, en efecto (dice Moratin en su *Discurso histórico sobre los orígenes del Teatro español*), las que dieron ocasion á nuestros *primeros ensayos en el arte escénico*; los individuos de los cabildos fueron *nuestros primeros actores*; el ejemplo de Roma autorizaba este uso y el objeto religioso que lo motivó disipaba toda sospecha de profanacion escandalosa.» Destruido por completo el grandioso teatro de los griegos y de los romanos, quedó en el pueblo la aficion á las representaciones escénicas; y á pesar de que éstas eran condenadas por los Padres de la Iglesia, que las consideraron como restos del gentilismo, y de que Tertuliano llamó al teatro *iglesia del diablo y privado consistorio de la impudicia*, la verdad es que el clero, bien por aumentar su influencia, ó ya porque habiendo tenido una gran participacion en la ruina del teatro antiguo, quisiera congratularse con el pueblo, sustituyendo aquel con otras fiestas que halagasen el gusto popular, introdujo en las ceremonias del culto cierto elemento dramático, representaciones verdaderamente escénicas, que han dado lugar á la opinion muy admitida de asignar al teatro un origen religioso, y á que se tenga como verdad inconcusa la afirmacion de que el drama ha nacido en el seno de la religion y ha vivido por largo tiempo bajo el amparo de las bóvedas de los templos (1).

Testimonio de esto que decimos son las representaciones

(1) Recordamos lo que digimos en la leccion IV (V. la pág. 73 y siguiente), acerca de la proteccion que, por fines que no lograron alcanzar, prestaron los Padres de la Iglesia á las representaciones escénicas durante la dominacion visigoda en España, representaciones de las que el mismo San Isidoro compuso una con el titulo de *Synonima*, segun oportunamente manifestamos. No estará demás añadir aquí, en comprobacion de lo que entonces digimos respecto de la aficion que los españoles mostraban por las fiestas escénicas, que los romanos importaron á España durante su dominacion su teatro, y que mientras los visigodos reinaron en la Peninsula ibérica, hubo *juegos escénicos*, segun lo atestiguan diversas leyes eclesiásticas, prohibiendo á los fieles representar *comedias y pantomimas*, y las noticias sacadas de las cartas de Sisebuto, de que este rey depuso á Eusebio, obispo de Barcelona, por haber consentido que se oyesen en los teatros frases que debian ofender los oidos cristianos.

de los *misterios* de la religion, que, siguiendo las antiguas tradiciones litúrgicas, se hacian en las iglesias de España en el siglo XIII. Empiezan estas representaciones con las fiestas de Navidad ó de la *Nacencia de Nuestro Señor*, con las de los *Tres Reyes Magos* y con las de la *Resurreccion*, todas las cuales se mencionan en las *Partidas* (1). Entre el ritual de la catedral de Gerona, no sólo se encuentran las representaciones de *Navidad*, del *Martirio de San Estéban*, de *Las Tres Marias* y otros asuntos religiosos, sino que consta que al aceptar los canónigos sus cargos se obligaban á representar en la mañana del primer dia de Pascua el drama que lleva el último de los titulos citados. Asimismo consta que la fiesta llamada del *Corpus Christi*, instituida por Urbano IV en honor de la Eucaristía y celebrada en casi todos los países con representaciones dramáticas, tales como la del *sacrificio de Isaac* y el *sueño y venta de José*, se solemnizaba en dicha catedral con gigantones y otras ridículas figuras. Otras fiestas de esta clase, como las farsas burlescas que se representaban el dia de *Inocentes* con este mismo nombre, y la del *Obispillo*, que tenía lugar en las Vísperas de San Juan Evangelista, atestiguan la existencia é importancia del *teatro litúrgico*, cuyas representaciones, mudas ó pantomímicas unas veces, puestas en diálogo otras, y sujetas siempre á formas dramáticas, provienen de las costumbres gentilicas, empiezan á manifestarse mediante el canto y la danza que acompaña á las ceremonias del culto, y son despues conocidas con el nombre de *misterios*.

No cabe duda de que en semejantes representaciones hubieron de introducirse abusos de índole grosera, que no pudieron ménos de llamar la atencion de los Concilios y de la Ley. *Las Partidas* nos enseñan que en las iglesias se ejecutaban «muchas villanías et desaposturas» indignas de la casa de Dios, así como que fuera de su recinto se hacian otras representaciones que eran llamadas *juegos de escarnios*, que no debian hacer ni presenciar los clérigos. Nos referi-

(1) Entre ellas puede colocarse el *Poema de los Reyes Magos*, de que nos ocupamos al tratar de los orígenes de nuestra poesia nacional.

mos aquí á la Ley 34 del título VI de la Partida primera, por la cuál, no sólo se viene en conocimiento de que á mediados del siglo XIII eran frecuentes en España las representaciones de dramas religiosos y profanos, y de que eran hechas dentro y fuera de los templos, así por clérigos como por leigos, sino de que el arte dramático era considerado ya como un medio de vivir, y de que las piezas representadas no consistían sólo en mudas pantomimas, sino que también se recitaban.

Lo que acabamos de decir atestigua la existencia de otro género de representaciones escénicas extrañas á la Iglesia. La misma bifurcacion que en todas las esferas del arte de Castilla hemos notado, durante la época que acabamos de recorrer, se manifiesta desde su comienzo en el teatro español. Si por un lado el sentimiento religioso produce las representaciones que hemos denominado *misterios*, por otro, ideas ajenas á la religion dan origen á las conocidas con el nombre de *farsas ó juegos de escarnio*, puestas en escena en calles y plazas y en las casas de los señores, por los juglares que hemos dado á conocer en la leccion precedente. Ambos géneros de representaciones (las religiosas y las profanas), señalan evidentemente la mayor infancia del arte dramático; pero las últimas marcan á la vez el punto de que éste parte hasta llegar á emanciparse absolutamente del templo.

Dejando á un lado los juegos y espectáculos escénicos, así religiosos como profanos, que fueron representados en tiempo del Rey Sábio, necesitamos trasladarnos á la segunda mitad del siglo XIV y al reinado de D. Pedro el Cruel, para encontrar alguna composicion que siquiera tenga visos de dramática (1), siendo la primera que debemos mencionar la de-

(1) Antes del reinado de D. Pedro el Cruel, escribió el Arcipreste de Hita, de quien en la leccion XV tratamos, la *Historia amorosa de Don Melon y doña Endrina* (coplas 557-865), que por su diálogo y exposicion se considera por algunos como casi dramática. Es esta obra imitacion y paráfrasis á veces de la comedia latina de la Edad Media, titulada: *Pamphilus de documento amoris, comædia*, que se ha atribuido erróneamente á Ovidio, y que sirvió de modelo, no sólo al Arcipreste, sino también al autor de la *Celestina*.

nominada *Danza de la Muerte*, atribuida, segun en la leccion XVI dijimos, al Rabbi don Sem Tob de Carrion, y que á juzgar por su índole, consideran algunos como destinada á representarse con canto, recitado, baile y música instrumental (1). En el mismo reinado, D. Pedro Gonzalez de Mendoza, abuelo del marqués de Santillana, escribió *cantares escénicos* y otras poesías de forma dramática, segun atestigua su ilustre nieto. En 1394, un poeta valenciano (Mossen Domingo Maspons), escribió una representación alegórica para celebrar la coronacion del rey D. Martin. En 1414, era festejado en Zaragoza D. Fernando el Honesto por su exaltacion al trono aragonés, con un espectáculo alegórico, en que intervenian la *Justicia*, la *Verdad*, la *Paz* y la *Misericordia*, debido, segun en la leccion XX queda indicado, á la docta pluma del Marqués de Villena. En este lugar de los orígenes de nuestro teatro, colocan la *Comedieta de Ponza* aquellos para quienes esta obra de Santillana es una representación dramática, opinion de que nosotros no participamos. Y puesto que nos encontramos ya en el brillante reinado de D. Juan II, debemos hacer mencion de las fiestas que dió á este monarca en Tordesillas (1422) el Condestable D. Alvaro de Luna; fiestas en las cuales figuraron entre otros divertimientos las representaciones llamadas *entremeses*. Añádase á esto que durante el mismo reinado, apenas hay noticia de festividad religiosa y

(1) Sobre este mismo asunto se escribieron posteriormente muchas composiciones, entre ellas la tragicomedia alegórica del *Paraiso y del Infierno*, las *Córtes de la Muerte* y, con más propiedad, la farsa denominada *La Danza de la Muerte*, representada en la fiesta del Córpus Christi y hecha por Juan de Pedraza, fundidor, vecino de Segovia. Dióla á luz el docto erudito alemán Fernando José de Wolf, con otras piezas españolas escénicas que impresas en un tomo, encontró en la Biblioteca Real de Córte y Gobierno de Munich, pertenecientes á la mitad del siglo XVI. El opúsculo en que se dan á conocer dichas piezas (comedias, tragedias, farsas y églogas dramáticas), y que contiene la mencionada *Danza de la muerte*, y la tragicomedia del *Paraiso y del Infierno*, fué traducido del original alemán al castellano en 1853, por D. Julian Sanz del Rio, que insertó su trabajo en el tomo XXII de la coleccion de documentos inéditos, habiéndolo publicado por separado con el título de *La Danza de los muertos*.

regocijo público en que no figurasen *misterios, farsas y momos*, y que durante él fueron vertidas al castellano las diez *Tragedias de Séneca*, lo que es indicio de un nuevo rumbo dramático, y quedará probado que el arte escénico ganaba cada día terreno y ejercía un influjo que cada vez era más ostensible.

Estos son, en suma, los datos que para la historia de nuestro teatro arrojan los reinados de D. Pedro el Cruel y de don Juan II. En el de D. Enrique IV salieron á luz dos producciones que por lo que se aproximan ya al espíritu y carácter dramáticos, merecen particular mención: tales son las tituladas *Coplas de Mingo Revulgo* y *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, impresas ámbas en union de las hermosas *Coplas* de Jorge Manrique.

Respecto de la primera, nada tenemos ahora que añadir á lo que en la lección XXIV dijimos.

Más carácter de composición dramática que ella tiene la segunda, también atribuida á RODRIGO DE COTA, supuesto autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*. El *Diálogo* á que nos referimos, tiene por objeto presentar la lucha de un anciano que en vano intenta resistir á las seducciones y halagos de Cupido. Metido en una pobre choza el *Viejo*, preséntasele el *Amor*, y entre ambos personajes se entabla animadísima disputa, de la que, como era de presumir, sale vencido el *Viejo* hasta el punto de rendirse á discreción, lo que da lugar á que el *Amor* se le burle en las barbas y le trate con no poca dosis de ironía, preguntándole después si cree que á sus años ha de ser feliz en amores. Esta pieccita parece que fué destinada á la representación, para la cual no deja de reunir condiciones, pues tiene hasta cierto aparato escénico. Su composición es ingeniosa y agradable, é influyó algún tanto en la creación del drama, que ya parece anunciar, como se observa viendo la semejanza que existe entre el *Diálogo* y algunas de las Eglogas de Juan del Enzina.

Si á las producciones mencionadas se añaden diferentes diálogos dramáticos como el *Debate de su corazón y su cabeza*, de Cartagena; el *de Alegría y del Triste amante*, de Rodríguez del Padrón; el *Pleito que ovo con su amiga*, de Juan de

Dueñas; la *Sepultura de amor*, de D. Carlos de Guevara; la *Sepultura de Macias*, de Diego de San Pedro; los *Requerimientos de amor á su dama*, de D. Luis de Portocarrero, y otros muchos que seria prolijo enumerar, debidos á Gualberto y Pedro de Santa Fé, á Mogica, Escribá, Farrer, Torrellas, Fenollar, Gazull y Moreno; si además se tiene en cuenta que por lo ménos desde 1460, y segun se ve en la *Relacion de los fechos del muy magnífico é más virtuoso señor el señor don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*, se hacian ya fuera de los templos representaciones *con rico y vistoso aparato*, ciertamente no podrá negarse que la literatura dramática adquiria gran desarrollo durante el siglo XV, preparando así la creación del teatro, y revelando ya la rica originalidad que tanto distingue más tarde el ingenio dramático de los españoles.

Tambien demuestran las indicadas producciones que la secularizacion del drama adelantaba camino, por más que todavía en el reinado de los Reyes Católicos prevaleciesen los géneros *religioso y alegórico-moral*; pero los abusos que ántes de ahora hemos indicado proseguian á la vez, lo que dió origen á que se dictasen disposiciones contra las representaciones en las iglesias, segun puede verse por el Cónon del Concilio de Aranda (1473) y otras análogas. Más semejantes abusos dejaban entrever claramente la completa ruina del teatro litúrgico y la formacion del profano (1).

Determinados así los gérmenes de la Dramática española, tócanos ahora tratar de los ingénios que acometieron primeramente la árdua é importantísima empresa de convertir en verdadero teatro todos los ensayos escénicos que hemos indicado. En las obras de dichos ingénios podremos ob-

(1) Conviene advertir que en el punto en que nos encontramos, relativamente á los orígenes del teatro español, colocan algunos críticos la obra titulada *Celestina ó Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que segun hemos dicho en la leccion XXVI, es tenuta por una representacion dramática de la mayor trascendencia para nuestro teatro, opinion de que no participamos nosotros, como en dicha leccion hemos manifestado.

servar una direccion determinada hácia la formacion del verdadero teatro, y descubriremos una intencion y un sentido dramáticos que auguran los dias felices de que en la siguiente centuria goza la escena española.

El primero de nuestros ingenios, á quienes cabe tan señalada honra, es el aventajado poeta (de quien en la leccion XXVI nos hemos ocupado), JUAN DEL ENCINA.

Aparte de las obras líricas de Juan del Encina, que mencionamos en la leccion precitada, las que mayor fama le han dado, sin duda por la novedad que entónces tenian, son sus composiciones dramáticas, que en número de doce ocupan la cuarta parte de su *Cancionero*. Llamólas él mismo *representaciones*, y por el respeto que profesó á Virgilio, designólas tambien con el nombre de *Eglogas*. De estas vamos á tratar ahora, y al efecto, empezaremos por decir que se dividen en *religiosas* y *profanas*. Al primer género corresponden las escritas para ser representadas la noche de Navidad, las de la Pasion y Resurreccion de Cristo y otras. A la segunda clase pertenecen la denominada *Aucto del Repelon*, la del *Carnaval*, la de los pastores *Fileno*, *Zambardo é Cardenio* y otras várias. De la fecha en que estas composiciones se representaban y del mérito de las mismas, puede juzgarse por lo que acerca de ellas se dice en el *Catálogo Real de España*: «En el año de 1492 comenzaron en Castilla las compañías á representar públicamente comedias, por Juan del Encina, poeta de gran donaire, gracia y entretenimiento.» Semejante juicio concuerda con el emitido por Agustin de Rojas en su *Viaje entretenido*. Dice así:

Juan de la Encina el primero,
 Aquel insigne poeta,
 Que tanto bien empezó,
 De quien tenemos tres églogas
 Que él mismo representó
 Al Almirante y Duquesa
 De Castilla y de Infantado,
 Que estas fueron las primeras.

Desde 1492 á 1498 escribió Encina para que se represen-

tasen esas que él llamó *Eglogas*, aunque sólo tienen de tales el nombre y la forma. Lo que ésta ofrece de dramático proviene sin duda de los *misterios*, de los *autos* tan conocidos ya en los tiempos del Rey Sábio. Así es, que seis de las mencionadas églogas, no son otra cosa que simples diálogos representables en los días que la Iglesia celebra. La primera de ellas, representada como indica su nombre en la noche de Navidad, es un diálogo sencillo entre dos pastores, sin relación inmediata con el objeto de la fiesta, aunque uno de ellos dirija á la Duquesa de Alba (en cuyo oratorio se representaron principalmente los dramas de Encina) algunas estrofas en nombre del poeta, acerca del nacimiento de Cristo. En la segunda de las referidas églogas hay ya más movimiento, más vida. Figuran en ella cuatro pastores, representaciones de los cuatro Evangelistas, de los cuales *San Juan* parece como que encubre la persona del autor; así al menos se deduce del papel que desempeña. Es, en efecto, el primero que sale, y empieza por hablar de sí mismo vanagloriándose de sus obras y elogiándolas, tanto que merece que *Mateo*, que sale después, le rependa por su excesiva vanidad y le diga que «sus obras todas no valen dos pajas», lo que da motivo á un animado diálogo entre ambos Evangelistas y á que *San Juan* insista en las alabanzas de sí propio. Hablan después de la bondad de los Duques de Alba, á cuyo servicio dice *Mateo* desea ser admitido, y entonces aparecen en la escena *Lúcas* y *Márco*s anunciando el nacimiento del Salvador, acerca de cuyo suceso platican los cuatro evangelistas, resolviendo al cabo ir á Belén á adorar el pesebre, por lo que se retiran cantando un *villancico* nada devoto, pero de algún efecto, que pone fin á la pieza, á la manera que sucede con todas las composiciones de Encina y casi todas las posteriores inmediatas destinadas á la representación. Otra de las églogas religiosas de Encina es la que se refiere á la *Pasión y Muerte de Jesús*, representada en Viernes Santo: intervienen en ella dos ermitaños (padre é hijo), la Verónica y un ángel.

Con lo dicho creemos que basta para conocer las églogas religiosas de Juan del Encina, añadiendo que en todas

las que escribió se advierte que carecen de interés dramático, de enredo y demás requisitos que constituyen el drama. La que más, tiene seis interlocutores y lo comun es que no haya más que dos ó tres.

De las églogas profanas debemos citar una en que parece que el autor recuerda su vida estudiantil; es la divertida farsa titulada *Aucto del Repelon*, consistente en una escena de mercado en Salamanca, con burlas y una refriega entre estudiantes y pastores. Merece también citarse la representada ante los Duques de Alba el postrer día de Carnaval, y cuyo objeto es lamentar la partida del Duque á la guerra de Francia. Sigue la otra, también representada en la noche postrera del *Antruejo*, y reducida á un diálogo animado sostenido por cuatro pastores, en el cual se figura un combate entre el Carnaval y la Cuaresma, saliendo ésta vencedora. Pero en donde Juan del Encina se presenta con más invención dramática y más acertada elección del asunto, es en las dos églogas, que aunque separadas, debieron componer juntas un todo: tales son la del «escudero que se tornó pastor» y la de los «pastores que se tornaron palaciegos.» En opinión de Ticknor y de Schack, ambas deben ser consideradas como una misma, y forman un pequeño drama lleno de vida y de gracia. En la primera, una pastora llamada Pascuala no se muestra esquiva á los galanteos del pastor Mingo, hasta que se le presenta un apuesto y joven escudero, á quien acepta por amante á condicion de que se hará pastor. Con estas metamórfosis y el obligado villancico termina la égloga primera. En la segunda, que como hemos dicho es continuacion de ésta, el escudero, cansado de la vida pastoril, no sólo se propone abandonar el cayado, sino que induce á los demás pastores á que lo dejen igualmente y se hagan palaciegos, lo que al fin sucede, tomando de aquí pretexto el autor para criticar las costumbres cortesananas y encomiar la vida del campo. El villancinco con que termina esta segunda égloga es excelente y tiene por objeto las alabanzas del amor, que «con su poder trasforma los palaciegos en pastores y los pastores en palaciegos.» En ambas églogas abundan los chistes, y hay pasajes poéticos, naturales y tiernos.

Tales son, en suma, las representaciones escénicas, las obras de alguna intencion dramática, debidas á Juan del Encina, reputado generalmente como el padre ó fundador de nuestro primitivo teatro, propiamente dicho. En él comienza, al ménos, esa série de trabajosísimos ensayos que dan por resultado nuestro admirable teatro nacional.

El influjo ejercido por Juan del Encina no se circunscribe á la dramática española, sino que alcanza tambien á la portuguesa, toda vez que los primeros pasos de ésta se hallan calcados, digámoslo así, en las obras de aquel ingenio. Se debe esta feliz circunstancia á un caballero lusitano llamado GIL VICENTE, que asociándose al movimiento general emprendido por la literatura española, cultivó con gracia y esmero el habla de Mena y Santillana y siguió las huellas del arte de Castilla. Nació este ingénio á mediados del siglo XV, de una familia distinguida, y sus padres le dedicaron en un principio á la carrera del foro, cuyos estudios abandonó para consagrarse al cultivo de las musas. Proporcionáronle éstos grandes triunfos, sobre todo como poeta dramático, en cuyo concepto gozó de grande fama, así dentro como fuera de su pátria. Segun todas las probabilidades, Gil Vicente debió morir hácia el año de 1536, dejando una hija llamada Paula, que heredó su fama como excelente actriz y que le ayudó á componer algunas de sus obras dramáticas. Paula fué en su tiempo admiracion de Lisboa, así por sus dotes felicísimas de actriz como por sus gracias y hermosura: no ménos célebre que ella fué su hermano Luis, uno de los poetas más populares de su época, al cual se debe la primera edicion completa de las obras de su padre, que publicó en 1562.

Gil Vicente reunia muy excelentes dotes como autor dramático. Discreto y gracioso como pocos, dotado de mucho ingenio y poseyendo bastante instruccion, conoció bien pronto los efectos teatrales y supo dar animacion é interés á sus dramas. Imitó á Juan del Encina, al cual aventajó en la pintura de los caractéres, en el movimiento dramático y en la animacion y colorido del lenguaje, y á su vez fué imitado por el mismo Lope de Vega; esta circunstancia habla

muy alto en favor del insigne poeta portugués que con tanta soltura supo manejar la lengua castellana.

En este idioma escribió su primer ensayo dramático, el *Soliloquio*, representado por él mismo en 1502 (1) con motivo del natalicio del príncipe que más tarde subió al trono con el nombre de Juan III: esta obra obtuvo muy brillante éxito.

Los dramas del Gil Vicente pueden dividirse en cuatro clases, á saber: *autos*, *comedias*, *tragicomedias* y *farsas*. Los primeros se subdividen en *religioso-pastoriles* y *alegórico-religiosos*, distinguiéndose entre ellos por la gracia, naturalidad y sencillez que rebosan, como por la unción y piedad que muestran, los denominados *Auto de la Sibila Casandra* y *Auto de los cuatro tiempos*: los titulados *Auto da Feyra* y *Auto da alma* se distinguen también, el primero por lo extraño y singular de su composición y el segundo por lo admirable de la alegoría. De las *comedias*, en las cuales hay gran diversidad de índole y de fondo y no dejan de presentar escenas divertidas, merecen citarse la de *Rubena* y la del *Viudo*, particularmente esta última que es la más acabada, por más que la invención no ofrezca novedad. Para ser representadas en ciertas solemnidades escribió Gil Vicente la mayor parte de sus *tragicomedias*, de las cuales deben mencionarse la titulada *Nao d'amores* y la del *Triunpho de Inverno*, esta última por la belleza de sus escenas bucólicas. En las *farsas* es en lo que más se distinguió el gran dramático lusitano, pues en ellas da sobradas muestras de ingenio y de una fecundidad inagotable, á la vez que de su

(1) No en 1562 como ha dicho, sin duda por error material, un historiador de nuestra literatura. Según todas las conjeturas, Gil Vicente debió morir por los años de 1536: en 1562 publicó su hijo, según queda dicho, la colección de sus obras. Lo que hay es que la vida literaria de Gil Vicente abraza dos épocas: una que corresponde al final de la Edad Media, y la otra, que es la más importante, á los primeros tiempos del reinado de Carlos I, puesto que sus producciones dramáticas alcanzan hasta la mitad del siglo XVI. Si de él tratamos en la primera época, sin perjuicio de mencionarlo de nuevo cuando en el estudio de la segunda reanudemos el desarrollo dramático, es porque, continuador inmediato de Juan del Enzina, se dió ya á conocer en este sentido en los días de éste, é influyó en la formación de nuestro teatro y del lusitano.

extraordinaria *vis cómica*. La más graciosa de todas ellas es, sin duda, la denominada *De quem tem farelos*, en la cual abundan las situaciones y los chistes cómicos y picarescos; como sucede en la que tituló *O elérigo de Beira*. Generalmente las farsas de Gil Vicente carecen de unidad y, por lo tanto, de interés dramático; pero son muy divertidas y contienen pinturas animadas y verdaderas (1).

Coetáneo también de Juan del Enzina, aunque ménos conocido, por más que no desmereciera de figurar á su lado, fué LÚCAS FERNANDEZ, á quien igualmente debe considerarse como uno de los fundadores del teatro español. El Sr. Gallardo ha sido el primero en darnos noticias de este ingenio, nacido en Salamanca. Reina aún gran oscuridad acerca de la biografía de Lucas Fernandez, ignorándose el año de su nacimiento y hasta los nombres de los que le dieron el sér. Se sabe sí, que algunas de sus comedias se escribieron y representaron antes del año 1500, pues es cosa averiguada que precedieron á las de Gil Vicente, cuya primera tentativa dramática corresponde al año 1502. Schack, Ticknor, Amador de los Ríos y Gil de Zárate ó no tratan ó no hacen gran aprecio del autor á que nos referimos, acerca del cual puede consultarse el prólogo que precede á la coleccion de sus obras publicada por la Academia Española en el año 1867.

Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernandez, salmantino, titúlase la coleccion á que acabamos de aludir, compuesta de seis piezas dramáticas y un *Diálogo para cantar*. El prólogo á que nos hemos referido está escrito por D. Manuel Cañete, quien asienta en él que «un aficionado á buscar semejanza entre acontecimientos y personas de distintas épocas podría de-

(1) Sobre Gil Vicente, véase lo que dice el profundo y erudito alemán Adolfo Federico de Schack en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, obra excelente á la que nos hemos referido varias veces en esta leccion, y que merece ser consultada siempre que se trate del estudio de nuestro teatro. En 1863 se tradujo al castellano, por Eduardo Mier, el primer tomo de los tres en que se divide: no sabemos que se haya continuado ni procurado continuar la version de una obra que á nadie interesa tanto como á los españoles.

«cir, con visos de buen sentido crítico, que Enzina fué el Lope de Vega y Fernandez el Calderon del tiempo de los Reyes Católicos.» Lo que vamos á indicar respecto de las obras que conocemos del dramático salmantino, mostrará el grado de exactitud que pueda tener la comparacion que el señor Cañete establece en su erudito discurso.

De las seis composiciones indicadas, tres son profanas, una pertenece al género religioso y las otras dos participan de ambos géneros.

Veamos las tres profanas. Titúlase la primera de ellas simplemente *Comedia* y consiste en una pintura de las enamoradas ansias del pastor *Bras-Gil*, las esquiveces de *Beringuella*, que se rinde al cabo á las súplicas del pastor, y la cólera del abuelo de la zagala, *Juan-Benito*, á quien templea su vecino *Miguel-Turra*: el argumento concluye, como tantos otros, con la boda de los enamorados pastores. En la segunda *farsa ó cuasi comedia* (así la denomina el autor) no figuran más que una *Doncella*, un *Pastor* y un *Caballero*: préndase el pastor de la dama, la requiere de amores y alterca celoso con el caballero, en cuyo poder la deja al fin, aviniéndose además á servir á ambos de guía para que salgan de un oscuro valle en que se encuentran. *Cuasi comedia* se denomina tambien la tercera *farsa* en la que figuran dos pastores, un soldado y una zagala llamada *Antona*, la cual, no obstante su esquivéz y la tenaz resistencia que opone, cede á enlazarse con uno de los pastores llamado *Prá-bos*, debiéndose este resultado á la solicitud del otro pastor y del soldado. Como se vé, el primordial fundamento de los dramas profanos de Lúcas Fernandez es el amor, que expresa con formas distintas, segun es la condicion de los enamorados.

Lo que principalmente caracteriza á los dramas que acaban de ocuparnos, es la gran sencillez de su estructura, circunstancia que tambien hemos notado en las obras de Enzina. La accion es en ellos descarnada, sin complicacion de sucesos ni peripecias, ni artificios de ningun linaje: en algunas de las *farsas* el argumento se desarrolla, como sucede en las dos primeras, casi sin episodios y sin más personajes

que los absolutamente necesarios. Aparte de esto, lo que predomina en dichas obras es el elemento cómico, alegre y donoso por lo comun, y algo chocarrero á veces. No falta en ellas un sabor verdaderamente poético, ni se hallan exentas de pinturas interesantes de costumbres, que se revelan en los altercados que sostienen entre sí los interlocutores.

Poco nos resta que decir, despues de lo manifestado, de los demás dramas de Fernandez. De la clase de los que participan de profano y religioso son la *Egloga ó farsa* y el *Auto ó farsa*, relativos al nacimiento de Jesús, y pertenecientes á un género que ya nos es conocido. Nuestro autor hace en dichas obras gala de vivísimas pinturas y en ocasiones de bellísimos pensamientos. A veces el desenfado con que maneja el pincel raya en insolencia, lo que no obsta para que por boca de sus discretos pastores dé á cada paso pruebas de abrigar una fé segura é inquebrantable.

Testimonio elocuentísimo de esto nos ofrece el *Auto de la Pasion*, último drama del libro de Lúcas Fernandez, y el de más mérito de cuantos salieron de su pluma, que sabe trazar en él con austeridad suma, sin adornos y con mucha dignidad de estilo, los asuntos con que tiene que rozarse al desenvolver el sencillísimo plan del *Auto* que nos ocupa. Escrito, como los demás sacros de aquellos tiempos y segun el mismo autor dice, con el objeto de *provocar la gente á devocion*, se halla desarrollado en cortísimo número de escenas, reúne la circunstancia de no intervenir en éstas las figuras de Jesús y de su Madre, cosa rara en los *autos* y *misterios*, y abunda en rasgos muy bellos por lo delicados y espresivos.

Para terminar este estudio relativo á Lúcas Fernandez, réstanos hacernos cargo de una circunstancia que avalora el mérito de sus dramas. Nos referimos al lenguaje, al mucho esmero que nuestro autor ponía en la *buena ordenanza del hablar*. En efecto; la maestría con que Fernandez maneja el habla es la causa de la oportuna diferencia del lenguaje que emplean sus personajes: tosco, pero expresivo, los pastores; más culto, los hombres y damas de las ciuda-

des. Acomodado, pues, á la índole y circunstancia del que lo usa y empleado con pureza y discrecion, plégase con docilidad suma á cuanto Lúcas Fernandez le pide.

Con los autores citados y algunos otros de escasa importancia (1), se termina el cuadro de los que cultivaron la poesía dramática durante la primera época de nuestra historia literaria. Al primero de los que inmediatamente les siguen, y cuyas obras estudiaremos al reanudar en la segunda época este estudio del teatro, se deben nuevas teorías sobre aquel arte y el patron ó tipo del drama español de los tiempos posteriores. Tal fué Bartolomé Torres Naharro, de quien en lugar oportuno nos ocuparemos (2).

(1) Tales como Diego de Madrid, autor de una Égloga alegórico-política escrita por el año de 1494; Juan de Torres; Diego de Avila; el Bachiller de la Pradilla (Fernan Lopez de Yanguas); Pedro Manuel de Urrea, y otros varios que fueron contemporáneos é imitadores de Enzina, y cuyos nombres forman un riquísimo catálogo que aparece ya sumamente aumentado en el año de 1540, pocos antes de que florezca el verdadero fundador de la comedia española, Lope de Rueda.

(2) Al llegar á este punto de nuestra historia literaria, faltaríamos á un deber sino recordásemos el nombre del autor de la *Historia crítica de la Literatura española* (tantas veces citada y seguida por nosotros en las lecciones que preceden), SR. D. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, arrebatado prematuramente por la muerte, despues de publicada nuestra segunda edicion, á la cátedra y á las letras patrias, que tanto ilustró con su docta palabra y su bien cortada pluma. De lamentar es que tan diligente erudito no pudiese continuar la publicacion de su importantísima obra, de la que no se han dado á luz más que siete tomos que solo comprenden la época de nuestra historia literaria á que ponemos fin con esta nota; pues es indudable que hubiera ilustrado la siguiente con igual copia de doctrina, de datos y de documentos que se observa en la de la Edad Media, á la cual ha legado un verdadero monumento en los volúmenes á que acabamos de referirnos, y por los cuales vivirá siempre la memoria del insigne catedrático de Historia crítica de la literatura española de la Universidad de Madrid, á quien tanto deben las letras patrias, que con él han perdido uno de sus más valiosos y diligentes campeones.

ÉPOCA SEGUNDA.

EDAD MODERNA.

(SIGLOS XVI-XIX.)

PRIMER PERÍODO.

DOMINACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA.

(SIGLOS XVI-XVIII.)

LECCION XXX.

Introducción al estudio del primer período de la segunda época de nuestra historia literaria.—Ojeada retrospectiva.—Influencia de la Reforma.—Modificaciones que en esta nueva época experimentan las ideas y los sentimientos que constituyen la vida de nuestro pueblo durante la Edad Media.—Efectos que producen estas modificaciones en la poesía lírica.—Escuelas poéticas; determinación, desarrollo y principales mantenedores de cada una de ellas.—Indicaciones sobre el estado de la poesía épica en este período.—Id. de la dramática.—Id. de los géneros compuestos (sátira, bucólica y novela).—Idem de la poesía didáctica.—Id. acerca de la Didáctica y la Oratoria.

Al trazar el cuadro general que ofrece la literatura castellana durante el reinado de los Reyes Católicos (Lecciones XXV, XXVI y XXVII), apuntamos las causas del movimiento literario que entonces se inicia y que debe considerarse como el prólogo de la época en cuyo estudio entramos

con la presente leccion. Todos los ramos de la Literatura reciben en aquel reinado notable impulso, merced á las indicadas causas é en especial al *Renacimiento*, cuyo influjo en la esfera de nuestras letras procuramos determinar, señaladamente en la leccion XXV.

La Poesía en todos sus géneros, la Oratoria y la Didáctica reciben durante el reinado de Isabel y Fernando extraordinario desenvolvimiento, que es preludio del *Siglo de oro* que ahora empezamos á estudiar. Hemos visto que en la Poesía son cultivadas todas las escuelas que se manifiestan en el reinado de D. Juan II de Castilla, predominando en las manifestaciones que produce los elementos provenzal é italiano del Renacimiento, lo cual acusa el desarrollo que habia adquirido el lirismo, al que veremos ahora ejercer un gran dominio en la esfera de dicho arte: la tendencia á la adopcion de las formas populares, armonizándolas con el sentido clásico que en el fondo entrañan dichas producciones, es otro de los caractéres que dominan en la Poesía al espirar el último período de nuestra primera época literaria, en el cual y partiendo de los libros de Caballerías, se inicia ya la verdadera novela apareciendo con la *Celestina*, la que bien puede considerarse como de costumbres. La Historia empieza ya á formarse con carácter de tal, aspirando á copiar las producciones de la antigüedad clásica resucitadas por el Renacimiento; y mientras estos hechos tienen lugar, la poesía dramática, cuyos gérmenes deben buscarse en la literatura latino-elesiástica del ciclo primero, va saliendo del estado embrionario en que la contemplamos durante el reinado de Alfonso, X; y en los tiempos de los Reyes Católicos la vemos echar los cimientos del gran teatro nacional, que forma con los elementos que le suministran la poesía genuinamente popular. Y al propio tiempo que así se prepara la evolucion que tiene por complemento el desarrollo literario que en la historia de la literatura patria recibe el nombre de *Siglo de Oro*, el idioma castellano adquiere extraordinario vuelo, triunfa por completo de los demás romances hablados hasta entónces en la Península ibérica, y empieza á hacer ostentacion de las galas y virtudes que resplandecen en los poetas

y prosistas que estudiaremos en las lecciones siguientes.

En la lección XXV vimos las causas que preparan este gran movimiento literario: digamos ahora algo sobre una que entonces no mencionamos, y que por su carácter político y religioso y por las relaciones que tuvo con la libertad del pensamiento, ejerció notable influencia, aunque de distinta manera y con diverso sentido que las otras, en la esfera de las letras. Sus consecuencias se sienten todavía en España, sobre todo en el campo de nuestra literatura, en el que sus huellas han quedado marcadas de un modo indeleble.

Nos referimos á la lucha gigantesca suscitada en Europa con motivo de la revolución religiosa iniciada por Lutero y conocida con el nombre de *Reforma*. Aunque esta no hubiese traído en pos de sí más consecuencia que el principio del *libre exámen*, ciertamente que no podría negársele un influjo grande y fecundo en las manifestaciones literarias. No sólo los resultados propios de semejante principio, sino también los medios que se pusieron en juego para combatirlo, hubieron de influir en nuestra literatura. La libre emisión del pensamiento sufrió rudos golpes y fué en extremo cohibida so pretexto de combatir la Reforma. En España, el espíritu religioso, que con tanta fuerza se manifiesta desde tiempo muy remoto en la esfera del Arte, sufre notables modificaciones con motivo del dominio que en otros países adquieren las doctrinas de Lutero: llega á hacerse en extremo suspicaz y de todo punto irreflexible; y alentado por el apoyo que halla lo mismo en los gobernantes que en el pueblo, aspira, no sólo al dominio de las conciencias, que por largo tiempo ejerció con despótico y absoluto imperio, sino también al poder civil y político que disputó á los reyes.

Este hecho, juntamente con los que en la citada lección XXV mencionamos, modificaron la manera de ser, la vida total de nuestro pueblo, é influyeron, por lo tanto, en las particulares determinaciones de esa misma vida, dándoles caracteres distintos á los anteriores y trayéndoles elementos nuevos, á virtud de los cuales se determinan nuevas direcciones que seguir. Así es que las ideas y sentimientos que, segun en la lección II dijimos, determinan la vida y ci-

vilización de nuestro pueblo en la Edad Media y se reflejan, por lo tanto, en las manifestaciones literarias de aquella época, sufren en la Edad Moderna notables modificaciones, hijas de las variaciones que en su total organismo experimenta la sociedad española. Semejantes modificaciones se determinan principalmente por la exaltación de los sentimientos nacional y religioso, por el desarrollo del monárquico y por la modificación del caballeresco.

Ya hemos visto cómo se modifica el sentimiento religioso. Ahora más que antes se muestra fanático, invasor en todos los terrenos y duro é inflexible hasta el punto de que los *autos de fé* causan la delicia del pueblo que siempre blasonó de hidalgo y generoso. Su dominio no halla límite, y todos los asuntos, aún los más mundanales, son objeto de su vigilancia diligente y suspicaz. Débese este fenómeno á que así como en la Edad Media el musulman era á la vez enemigo de la fé y de la pátria, empeñada España, al comenzar la Edad Moderna, en las tremendas luchas que tan célebre la hicieron, el pueblo ve en el hereje lo que en el árabe habia visto: el enemigo de la fé y de la patria, y de aquí el odio que le profesa. De notar es una circunstancia que no deja de ser importante. Ese sentimiento religioso, exaltado como llegó á estarlo en la época que vamos á estudiar, produce la *escuela mística*, que como eminentemente *subjetiva* que era, tiene por base un *individualismo* predominante que en tal concepto entraña el gérmen del *libre-exámen*, ó sea del principio protestante á que la misma escuela es tan tenaz y sistemáticamente opuesta (1). Digna es de tenerse presente esta circunstancia cuando se trate de estudiar el sentido y espíritu del sentimiento religioso en la época histórica y literaria que vá á ser objeto de nuestras investigaciones.

No aparece de ménos bulto la modificación que en la Edad Moderna sufre el sentimiento de la nacionalidad. Circunscrito durante la Edad Media á la aspiración noble y le-

(1) Quizá por esto todos los místicos fueron perseguidos por la Inquisición, según oportunamente observaremos.

gítima de llevar á cabo la reconquista, dejando la Península limpia de invasores, no se contenta ahora con esto. Desalojados los moros de su último baluarte y expulsada de nuestro suelo la raza hebrea, se manifiestan en nuestro pueblo aspiraciones más grandes, deseos verdaderamente audaces que sin duda reconocen por incentivo, por una parte, el espíritu belicoso y aventurero de los españoles, y por otra los triunfos de nuestras armas y las conquistas de nuestra política. Dueños, como llegaron á ser, de un mundo hasta entonces desconocido y de muchas y ricas comarcas, el sueño de los españoles es desde la época de Carlos V el dominio del mundo entero, la *monarquía universal*. El sentimiento, pues, de la nacionalidad se desborda, y de una aspiración justa y realizable se convierte en una vanidad basada en una injusticia y en una utopía. Semejante aspiración se reflejará en adelante en las manifestaciones literarias.

Como hijo de esas modificaciones que en el sentimiento religioso y en el de la nacionalidad hemos notado, y como natural fruto del desarrollo creciente de la monarquía absoluta, aparece un elemento nuevo que influye poderosamente en la vida total del pueblo español y, que por lo tanto, habrá de entrar á influir también en las esferas del Arte. Nos referimos al *sentimiento monárquico*. Tuvo por objeto la política de los Reyes Católicos y de sus sucesores, no sólo establecer la unidad religiosa, sino también realizar la unidad política, contrarestando el poder feudal y destruyendo los privilegios de las ciudades, de las corporaciones y de las órdenes de caballería, para levantar sobre las ruinas de todo esto la monarquía absoluta, á lo que ayudaron en gran manera los triunfos y las conquistas realizadas por los reyes, mediante las cuales halagaban una de las más grandes aspiraciones del pueblo español: la de la monarquía universal á que antes nos hemos referido. No es extraño, pues, que los españoles se mostrasen profundamente monárquicos y dieran evidentes pruebas de cariño y lealtad á los reyes, máxime cuando desde los comienzos de la Reconquista, éstos personificaban sus glorias y sus aspiraciones. El sentimiento monárquico se reflejará también en adelante con gran fuerza

y colorido en las manifestaciones literarias que produzca el ingenio español.

Ultimamente, los sentimientos de amor y caballería sufren también modificaciones notables en la época que vamos á examinar. El espíritu caballeresco se pierde en ella, así como el platonismo amoroso, que en pocos poetas se encuentra real y efectivamente. En cambio de éste, y como natural consecuencia de su desaparición, la idea del honor de la mujer adquiere una importancia grandísima y es aplicada con una rigidez que raya en exajeración. El padre, el marido y el hermano están autorizados para castigar, hasta con la pérdida de la vida, toda falta, por ligera que sea, que pueda empañar aún aparentemente el honor de una dama, en cuya vivienda nadie puede penetrar sin el competente permiso. La sociedad impone respecto de este punto una ley estrecha é inexorable. Y lo que con la desaparición del platonismo amoroso se pierde en ideas y sentimientos poéticos, gánase por otra parte con los lances novelescos á que dan lugar los misteriosos mantos, las dueñas y los escuderos que favorecen á damas y galanes en sus relaciones ó aventuras amorosas, y que tanta animación, vida y belleza prestan á nuestra literatura, principalmente á la dramática, en los siglos XVI y XVII. De estas modificaciones nacen elementos nuevos y muy dignos de estima, que influyen considerablemente y en diversos sentidos en las esferas del arte cuyas manifestaciones estudiamos.

Estas modificaciones de las ideas y sentimientos de nuestro pueblo, se reflejan, como es natural, en la Literatura, constituyendo los caracteres dominantes en ésta durante su segunda época, y muy singularmente en el primer período de ella, según ahora observaremos.

Empezando por la poesía *lirica* (1), lo primero que acerca de ella debe hacerse notar es la influencia, el cambio que

(1) Empezamos por la *Lirica*, no porque cronológicamente sea la primera en manifestarse, pues este lugar le corresponde á la *Epica*, sino porque en nuestra historia literaria moderna tiene mucha más importancia que ésta, y es en la que se inicia y realiza principalmente el movimiento literario que representa el *Siglo de oro* de nuestras letras.

en su manera de ser ejercen las modificaciones que antes hemos indicado con relacion á las ideas y los sentimientos que determinan la vida y civilizacion de nuestro pueblo; así como la importacion de elementos extraños que producen un gran desenvolvimiento del *lirismo*, que en esta nueva época adquiere un vuelo extraordinario (1).

Siguiendo las mismas direcciones que toman el espíritu y la política nacionales, «las musas castellanas, despues de haber triunfado de cuantos dialectos quisieron un tiempo disputarles el terreno, no contentas con haber reducido al silencio todos sus enemigos domésticos, arrastradas por la grandeza misma de los medios que les habia dado la victoria, empezaron á hacer invasiones en terreno extranjero, y á enriquecerse y engalanarse con los despojos de brillantes usurpaciones.» (2). De esto proviene principalmente la variedad de que con inusitada riqueza hace ostentacion nuestra poesia lírica durante los siglos XVI y XVII, variedad que la lleva en poco tiempo á recorrer todos los géneros y á apropiarse todas las formas.

Mas no se cifra en esto sólo la transformacion que la poesia lírica experimenta á consecuencia de las modificaciones que en su total organismo sufre el pueblo español, segun hemos visto. De lo expuesto en el párrafo precedente, se deduce que en la Edad Moderna tiene tambien nuestra poesia lírica mucho de *imitacion*, así en el fondo como en la forma. Pero al perder la espontaneidad propia de la edad adolescente y, por lo tanto, irreflexiva, ganó considerablemente, en cuanto que ensanchó la esfera de las ideas y enriqueció, perfeccionándolo, el instrumento de que se vale para mani-

(1) A esto puede agregarse que tuvo en esta época cierto desarrollo el elemento individual, debido en parte á la exaltacion de la idea del honor, y en parte tambien á la del sentimiento nacional, que se refleja, como es natural, en los individuos.

(2) *Discurso preliminar de la Biblioteca selecta de Literatura española*, por D. Manuel Silvela, impresa en Burdeos en 1819.—Dicho *discurso* ha sido publicado entre las *Obras póstumas* del referido autor: t. I, Madrid: 1845. Los trabajos del Sr. Silvela son dignos de ser consultados por los que se dediquen al estudio de nuestra literatura.

festarse. Entra ahora en la que podemos llamar su edad madura, y se presenta, en su consecuencia, con un carácter relativamente reflexivo. Así es que la veremos más filosófica que enamorada, y más abundante en sentencias que en arrebatos: conservará la tendencia épica y objetiva que caracteriza á los pueblos latinos, y revestirá á la vez formas diversas brillantísimas y magestuosas, que parecerán expresión genuina de la exaltación del entusiasmo y la pasión. Pero hay que tener en cuenta que á pesar de esto, se inspira poco en el verdadero sentimiento y ménos en nuestras hazañas y conquistas, por lo que no es nacional en este sentido. Es una poesía artificiosa, afectada y formal: su principal belleza está en la forma, salvo algunas excepciones; casi nunca se inspira en sentimientos de trascendencia, y hasta cuando lo hace en el erótico, en que abunda, peca de artificiosa y poco espontánea. Es por esto tan pobre en el fondo como rica en la forma, de lo cual se adquiere la certeza repasando las colecciones que existen de poetas líricos, en las cuales, por punto general, se halla gran exuberancia de galas poéticas y apenas si se encuentran pensamientos elevados y profundos. Aparte de algunas excepciones, la verdad es que la forma es el todo en nuestra poesía lírica, lo cual se explica por el carácter mismo del pueblo que la cultiva, que como hijo de la raza latina y habitante de un país meridional, tiene más desarrollada la fantasía que la reflexión.

Pero la transformación á que aludimos no se realiza en un día ni se echa de ver en su totalidad desde un principio; sino que se verifica mediante parciales desenvolvimientos y se manifiesta según que los elementos y causas de que procede germinan y se ponen en sazón de dar frutos. Por eso veremos en esta edad, que la poesía lírica es al principio sencilla, dulce y delicada con Garcilaso; tierna y filosófica á un mismo tiempo, con Fray Luis de Leon; severa, mesurada y sentenciosa con los Argensolas; é impetuosa y filosófica á la vez, con Herrera y Rioja. Si del fondo pasamos á la forma, notaremos la misma variedad, hija, como aquella, de la variedad riquísima con que por las causas ya indicadas que

ahora señalaremos mas determinadamente, se manifiesta en las esferas del Arte el ingenio español.

Esta variedad de formas artísticas da lugar en la poesía lírica á la formación de diversas *escuelas poéticas*, que reconocen como gérmen y base los elementos y las influencias, así propias como extrañas, que antes de ahora hemos indicado, y otras nuevas que indicaremos.

La primera de estas escuelas en el órden cronológico, es la llamada *escuela italiana*. Su razon de ser es fácil de determinar. Estriba en las influencias italianas que por las causas ya dichas, y muy principalmente por el Renacimiento, se dejan sentir en nuestra literatura desde el siglo XIV; y ayuda á su preponderancia y definitiva determinacion la revolucion iniciada por Boscan en la poesía española con la introduccion del *verso sciolto* ó verso suelto (endecasílabo) de los italianos, y el mayor desarrollo dado al elemento lírico, hijo del sentido subjetivo que tanto predomina en las producciones de Petrarca, á quien Boscan y los que le siguieron en su reforma se propusieron por modelo. Determinar la manera como Boscan se aficionó á la forma toscana y al lirismo queda para cuando tratemos de este ingenio; lo que ahora importa dejar asentado es que, mediante la reforma indicada, se realizó un cambio completo de sentido en la Poesía, dando á su lenguaje la flexibilidad, la armonía y la pompa de que antes carecía y tanto se echaba de ménos. Conviene insistir en que la reforma iniciada por Boscan no consiste sólo, como algunos han creído, en una mera variacion de metros, cosa que en verdad no habria tenido gran importancia ni podriamos reputar como novedad, pues los versos toscanos eran ya conocidos en la poesía castellana desde los tiempos de Juan II y antes, como lo justifican los sonetos que se encuentran en el *Conde Lucanor* de D. Juan Manuel y en las obras de Santillana. El principal mérito de la reforma de Boscan estriba en la mayor importancia que da al lirismo, ó sentido subjetivo, en la poesía castellana, á la que trae además la poesía bucólica, innovaciones que al momento fueron aceptadas por hallarse en consonancia con los precedentes históricos y el sentido mismo

que se había despertado en la vida del pueblo español.

La escuela poética que ahora nos ocupa es iniciadora, y todas las demás, excepto la castellana, se inspiran en ella: su innovacion consiste principalmente en importar formas. Por lo que al fondo toca, se inspira en la imitacion clásica, y en la poesía erótica de los italianos, por lo que á la forma respecta. No consigue desarraigar por completo las formas antiguas, pues quedan vivos los romances y todas las combinaciones del octosilabo, y como escuela deja pronto de existir. De suma importancia es tambien advertir que así como la escuela *alegórica* del siglo XV se propuso la imitacion del Dante, la que ahora nos ocupa sigue con preferencia al cantor de Laura, como lo hizo la escuela catalana, por lo que algunos la llaman *petrarquista*.

El verdadero padre de esta escuela es Garcilaso de la Vega, á quien desde luego siguen Hernando de Acuña, Gutierrez de Cetina y Francisco Figueroa. Tambien dió impulso á esta escuela Hurtado de Mendoza.

A la *escuela italiana* se opuso la *escuela tradicional castellana*, que so pretexto de mantener en su pureza la antigua poesía nacional, hizo cruda guerra á la reforma iniciada por Boscan y realizada por Garcilaso. Distinguen á la escuela que nos ocupa los caracteres propios de la poesía nacional, cuya vindicacion representa. Se señala, pues, esta escuela por el gracejo, la facilidad y el ingenio; pero carece de la profundidad de sentimiento y de la elevacion y riqueza de fantasía que distinguen y dieron popularidad á la escuela italiana. La principal acusacion que contra ésta formula, consiste en decir que la estremada longitud de sus versos hace que el pensamiento, no teniendo tanta extension, se torne locuaz y verboso para poder llenar tales formas, lo cual explica la introduccion del culteranismo. Las formas de la escuela castellana fueron al cabo aceptadas por los mismos poetas afectos á la italiana. Los metros de este origen y los castellanos se usaron al poco tiempo por todos los poetas sin distincion de escuelas, excepto algunos metros castellanos (las coplas de pié quebrado, por ejemplo) que cayeron en desuso.

Como ardiente adalid y, sin duda, jefe de la *escuela tradicional castellana*, figura Cristóbal de Castillejo, á quien siguieron Antonio de Villegas y Gregorio Silvestre, que al fin se pusieron de parte de la reforma, y Galvez Montalvo con algñn otro, como Hurtado de Mendoza, quien además no sólo contribuyó al triunfo de la italiana, sino que escribió segun el espíritu y manera de los clásicos.

El mismo origen que reconoce la escuela italiana, es decir, las influencias italianas y el Renacimiento, puede asignarse á la *escuela clásica*. El gran impulso que en España, recibieron los estudios relativos á las grandes literaturas de Grecia y Roma, y la afición á los clásicos greco-latinos que por lo tanto se despertó, dan origen á esta nueva escuela, cuyos modelos principales son Virgilio y Horacio. Las controversias escolásticas, que se mantienen principalmente en las aulas de nuestras universidades, ayudan tambien á la formación de la escuela clásica, la cual no hace ostentacion de la afectada elegancia de que tanto se preció la italiana, ni tiene tanta inspiracion como ésta; pero en cambio, es más profunda, más filosófica y más dada á sutilezas: es, por lo tanto, ménos sencilla y espontánea que la italiana, con la cual tiene grandes afinidades, pues aparte de que una y otra emplean las mismas formas, ambas siguen á veces los mismos modelos. De aquí el que, más que como una escuela nueva, deba considerarse la clásica como continuacion de la italiana, que ya hemos dicho que desaparece pronto para confundirse con las otras escuelas. La diferencia capital estriba en que la italiana se inclina más á la imitacion de los grandes maestros italianos, y se da más á las manifestaciones eróticas, mientras que la clásica prefiere constantemente los modelos de la antigüedad pagana, se suele inspirar en los libros hebreos cuando trata asuntos religiosos, imita algunas veces á los italianos en la poesía erótica, y demuestra un sentido más alto de la belleza moral: la una es más dulce é inspirada y la otra más severa y filosófica. En cuanto á las formas métricas, tambien admiten los clásicos las castellanas tradicionales.

Dentro de la *escuela clásica* se distinguen dos diferentes

tendencias: una que sigue fielmente los principios que dejamos indicados y se denomina *escuela salmantina*, por haber nacido y tener sus principales mantenedores en los claústros de la Universidad de Salamanca, y otra que se separa de esta, en cuanto tiende á sostener la poesía tradicional castellana representada por Castillejo, y recibe el nombre de *escuela aragonesa*, por ser de aquel reino sus jefes. La primera de estas tendencias, que es la manifestación más genuina y pura de la escuela clásica, se halla representada por Fray Luis de León, á quien siguen Francisco de Medrano y Francisco de la Torre; y la segunda, por los hermanos Argensolas, que están ayudados principalmente por Cristóbal de Mesa, el príncipe de Esquilache y Estéban Manuel de Villegas.

De gran importancia para el desenvolvimiento de la literatura patria es la aparición de la *escuela oriental*, llamada también *sevillana*, por tener su asiento en la hermosa capital de la Bética. Desde muy antiguo se distinguieron los poetas sevillanos, á los cuales se debe el triunfo que en el siglo XIV obtuvo la escuela alegórico-dantesca en las esferas del arte de Castilla (1). La influencia del Renacimiento, que dió impulso á todos los estudios, y muy particularmente las raíces que en nuestro suelo habian echado desde los tiempos del Rey Sábio el arte simbólico-oriental de los árabes y de los indios, así como los estudios bíblicos á que dieron mayor preponderancia las cátedras establecidas en Sevilla para estudiar las obras escritas en lengua arábiga, todo contribuyó á la formación de la escuela poética á que nos referimos, cuyo carácter predominante es el de reflejar el génio de los orientales mediante la propagación que en nuestro suelo habia tenido la literatura sarracena. Prestábase en gran manera á esta nueva dirección de la Poesía la imaginación exhuberante de los andaluces, exaltada, como dice el señor Amador de los Ríos en su obra, tantas veces

(1) Recuérdese lo que á propósito de la escuela andaluza ó sevillana decíamos en la lección XVIII.

citada por nosotros, por el espectáculo sorprendente y magistoso de aquella naturaleza, que poblaba los valles de verdes olivos y aromáticos naranjos y limoneros y que perfumaba los prados con bosques de rosas y jazminez. El genio y la fantasía de los árabes estaban fuertemente arraigados y florecían como en tierra propia en las comarcas andaluzas; por lo que no es de extrañar, ántes debe considerarse como natural y lógico, que el lenguaje poético, en cuyo favor tanto hizo Garcilaso, adquiriera más pompa, elevación, armonía y grandeza y se hiciese fantástico y fogoso, manejado por los poetas de la escuela sevillana, que principalmente se distingue por la importancia que da á la forma y por su anhelo de crear un lenguaje poético (gérmen del gorgorismo). Al inspirarse con preferencia en la literatura oriental (singularmente en la árabe y hebrea) no menosprecia la clásica, que también imita, ni las formas italianas, que así mismo adopta.

A Juan de Malara se cita como iniciador del movimiento literario que da por resultado la *escuela oriental ó sevillana*, de la que es maestro reconocido Fernando de Herrera, el *divino*. Merecen citarse entre los mantenedores de esta escuela Francisco Pacheco, Pablo de Céspedes y Juan de Jáuregui, que propagó entre los ingenios andaluces el virus del cultenarismo (1).

(1) Para el estudio de la *escuela sevillana* debe consultarse la obra titulada *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII* escrita por D. Angel Lasso de la Vega y Argüelles, y premiada por la Academia sevillana de Buenas letras, y muy en particular el *juicio* que la precede, debido al historiador de nuestra literatura Sr. Amador de los Ríos, quien expone en dicho *juicio* un plan bastante racional para una obra acerca de dicha escuela. De advertir es que no todos los poetas sevillanos que el Sr. Lasso de la Vega incluye en su Memoria, pertenecen á la escuela *oriental ó sevillana*, pues que á no pocos de ellos sus estudios y sus obras les asignan un lugar en escuelas distintas. Así es que la Memoria en cuestion, más que una *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana*, es una exposición histórico-crítica de los poetas sevillanos, ó mejor dicho, andaluces, hecha sin establecer las relaciones que pudieron existir entre todos ellos, ni determinar las escuelas á que realmente pertenecieron, pues no todos militaron en la *oriental ó sevillana*, ni en la mantenedora

A la vez que las escuelas hasta aquí enumeradas daban los copiosos y brillantes frutos que tanto enaltecieron al Parnaso español en los siglos XVI y XVII, se introducía en ellas la semilla del *mal gusto*, triste augurio de la ruina que más tarde cupo á nuestra literatura. Ora se deba al mal gusto que á la sazón cundía por otras naciones, ora á la naturaleza del ingenio castellano y del idioma mismo, muy ocasionado á la ampulosidad y á la hinchazón, ó bien al estado político en que se encontraba nuestro pueblo (1), lo cierto es que enfrente de los poetas afiliados á las escuelas clásica y oriental, y sin duda como consecuencia de ellas, se levantan los mantenedores del *mal gusto*, las cuales pueden considerarse divididos en tres ramas, que ejercieron una fatalísima influencia en todas las esferas del arte literario de España.

Una de dichas ramas es la *conceptista*, compuesta en su mayor parte de escritores místicos y devotos. Caracterizanla principalmente la exajeración y el artificio, las sutilezas de todo género, y los equívocos y retruécanos, que dan por resultado un estilo metafísico y figurado hasta el absurdo, y la oscuridad y la extravagancia en el pensamiento. Casi al mismo tiempo que la *conceptista*, nació la rama *culterana* ó *gongorina* (2), que se sostuvo por mayor espacio de tiempo

del *buen gusto*, en parte hija de ésta. En otro sentido se expresa don Fermín de la Puente Apezechea en el *Discurso* que sobre «el carácter de los poetas andaluces y la influencia que han ejercido en la literatura patria», pronunció en su recepción como académico de la Española, en 1850; discurso que debe ser consultado.

(1) Al desarrollo del mal gusto contribuyó no poco el estado político. La decadencia de la nación y la centralización intelectual hicieron cortesana á la Poesía, perturbándola como en tiempos de Juan II, y produciendo la creación del dialecto poético que ya intentó Mena. Cerrados, por otra parte, todos los caminos al movimiento intelectual, se concentró éste en la Poesía, y como en esta sólo podía tratar un reducido número de asuntos, la novedad y la variedad que en éstos no había se buscó en las formas. La Inquisición y la monarquía fomentaron por su parte esta dirección que, apartando los ánimos de la ciencia, consolidaba su dominio. Debe además tenerse en cuenta que toda literatura galante y cortesana cae siempre en estos estravíos, como fácilmente lo comprueba la historia.

(2) El nombre de *culteranismo* se lo dió á la manera de hablar de los

que aquella, con gravísimo daño de la poesía en particular y de la literatura en general. Los cultos exajeraron de una manera extraordinaria los defectos en que incurrieron los conceptistas, especialmente en cuanto se refiere al lenguaje, que convirtieron en hinchado, ampuloso y metafórico hasta rayar en lo absurdo y extravagante, exajerando el lenguaje poético de Herrera (que sus discípulos y aún él mismo habían ya inclinado por esta pendiente), por lo cual no parecerá paradoja que señalemos como origen del culteranismo la versificación misma del gran poeta sevillano (1), y por lo tanto, lo consideramos como derivación de la escuela oriental, á la manera que el conceptismo lo es de la clásica. De la misma escuela clásica se deriva en parte el *prosaismo* que es la tercera de las tres ramas en que hemos dividido el mal gusto, y cuyos orígenes pueden también buscarse en la escuela tradicional castellana, que no llegó á desaparecer por completo. El prosaismo representa una reacción exajerada contra los culteranos.

Como representantes del mal gusto deben citarse: como *conceptistas* Alonso de Ledesma, fundador de la secta, que fué auxiliado en su empresa por Quevedo, Fuster, Bonilla y otros; como *culteranos*, D. Luis de Góngora y Argote, que es el Pontífice de esta secta, á la que dió nombre, y varios discípulos que tuvo, muy celosos del brillo de la escuela, tales como el Conde de Villamediana, Francisco Trillo Figueroa y Baltar Gracían, á quien debe reputarse como el preceptista

gongorinos, el docto humanista D. Bartolomé Jimenez Paton. Lope de Vega dice:

Gente ciega, vulgar y que profana
Lo que llamó Paton culteranismo.

(1) «Yo, señores, he creído siempre que el fenómeno de la corrupción literaria de Góngora principia en Herrera, y permanece incubado, »por decirlo así, hasta que se presenta el destinado para desenvolverle. Me lo hace creer de esta suerte algun ligero rastro, que en aquel »noto, de afectación ó hinchazon; defectos que recogen con harta facilidad los imitadores.» D. Fermin de la Puente y Apezechea en su *Discurso* ya citado.

de la secta; y como *prosaistas* el Conde de Rebolledo, Antonio Enriquez Gomez (que á la vez es algo culterano), Alonso de Barros, Cristóbal Perez de Herrera y otros.

Con el conceptismo, el gongorismo y el prosaismo, es decir, con el mal gusto traído por diversos caminos, llegó la Poesía en todas sus manifestaciones á un estado tal de decadencia, que por lo rápido y lo lamentable sólo puede compararse con la que experimentó la nación misma desde el reinado de Felipe II hasta el de Carlos el Hechizado, en que todo se perdió. Mas no por eso faltó quien supiera librarse de mal tan generalizado, y protestar enérgicamente contra él. Aparte de los continuos y rudos ataques que individualidades más ó ménos autorizadas dirigieron al culteranismo, síntesis del mal gusto, se presentó en el campo de la literatura un grupo de ingenios anti-culteranos é independientes, que así procedían de la escuela clásica como de la sevillana, como en son de protesta contra los estragos y triunfos del gongorismo, de cuyo contagio se libran, conservando las excelencias del lenguaje de Garcilaso, Fray Luis de Leon y Herrera. Quizá al propósito de matar el gongorismo se deba el que el grupo de poetas á que nos referimos no se inclinase solamente á una de las dos escuelas que á la sazón predominaban (la *clásica* y la *oriental*). Sin olvidar el espíritu y el sentido moral, ni aún la forma del clasicismo, á que por punto general muestra afición el grupo de que tratamos, completan y moderan, embelleciéndolo, el sistema poético de los orientalistas sevillanos.

Es jefe de este grupo de mantenedores del buen gusto Francisco de Rioja, á quien ayudan en tan notable empresa Rodrigo Caro, Juan de Arguijo y Pedro Quirós, con algun otro de menor importancia.

Resumiendo lo dicho hasta aquí resulta: que la primera en aparecer de las escuelas que dejamos mencionadas, es la *italiana*, contra la cual protesta la *tradicional castellana*. De la lucha que entre ambas se entabla, resulta una conciliación relativa en que la primera lleva la mejor parte. Nacen luego, como hijas de la italiana, ó mejor, como fruto de dicha conciliación, las escuelas *clásica* y *sevillana*, en pos

de las cuales viene el *mal gusto*, débilmente contrareestado por los mantenedores del *buen gusto*, y que al cabo sale vencedor en su forma culterana.

El desarrollo que durante el período que nos ocupa alcanzó la poesía *épica* no corresponde, ciertamente, al que logra durante el mismo tiempo la lírica, con la que se halla aquella en condiciones de inferioridad muy notables. Débase á estas ó las otras causas, es lo cierto que en el período de que tratamos, si bien se escribieron muchos poemas y en ellos se reflejan las ideas y los sentimientos que inspiran al pueblo en que se producen, entre todos no se cuenta uno que merezca el nombre de tal, no obstante que á las felices disposiciones poéticas de los españoles y del lenguaje rítmico castellano, se unia en la época á que nos referimos, el estado político de la nacion que no dejaba de ofrecer campo en que pudiera ejercitarse la musa épica. Las victorias y las conquistas de nuestras armas en Europa; el descubrimiento y poblacion del Nuevo Mundo, y el triunfo definitivo de la Cruz sobre la Media luna, asuntos eran sobradamente dignos de ser cantados, y muy capaces de inspirar un buen poema épico, sobre todo la conquista de Granada, que entrañaba la lucha gigantesca de dos nacionalidades, de dos distintas civilizaciones y que, por lo tanto, tenía condiciones suficientes para ser cantada en una epopeya. Mas no sólo el indicado asunto carece de esta clase de composicion épica, sino que desgraciadamente no tenemos en toda nuestra rica literatura, un poema que merezca la consideracion de tal.

Créese por algunos críticos, y nosotros lo afirmamos, que á la pretension de nuestros épicos de querer ser á un mismo tiempo poetas é historiadores verídicos, se debe en su mayor parte la inferioridad de los poemas castellanos. Por el mérito que pudiera reportarles la última de ambas cualidades, eran prolijos y hasta nimios y rehusaban intercalar en la narracion episodios de invencion propia. Sacrificando las galas de la ficcion al deseo de ser verídicos ante todo, ni el lenguaje, ni el pensamiento podian tomar el vuelo digno y magestuoso propio del poema épico; antes bien, una sencillez prosáica y un gusto hartamente pedestre so-

bresalen en ellos, á manera de cualidades características. El mal no era nuevo, sino que venia de muy antiguo, pues su origen se encontrará en las producciones heróicas de nuestra primitiva literatura: recuérdense los poemas del *Cid*, de *Alexandre*, de *Fernan Gonzalez* y otros, cómo las leyendas piadosas de Berceo, y se verá que desde un principio se distingue la musa épica de nuestro pueblo por la carencia de poesía, de ficciones y de grandeza; por la falta de tono y sentido genuinamente épicos, en una palabra.

No obstante lo dicho, en la época literaria que ahora historiamos, fueron muchísimos los poemas que se escribieron en lengua castellana con pretensionés, y en realidad con carácter de épicos. Los tiempos lo requerian así, y á ello se prestaban el carácter y espíritu de nuestro pueblo, y las aventuras y triunfos de nuestra política y de nuestras armas. Por todo ello no es de extrañar que la literatura épica de los siglos XVI y XVII se manifestára con gran vivacidad y adoptando con preferencia la forma narrativa: estas son sus condiciones características.

No puede decirse lo que de la Épica, de la poesía *dramática*, que en el período á que esta leccion sirve de introduccion, adquiere un desenvolvimiento verdaderamente portentoso. Empezando ahora por la imitacion clásica, á que las corrientes del Renacimiento llevaban en todos los ramos de la literatura, se distingue muy pronto por una gran originalidad, en cuyo concepto supera á la poesía lírica, de cuyo hermoso lenguaje se sirve, por lo que tambien se vé afeada por los mismos defectos que al señalar el mal gusto hemos notado en aquella. Pero aún así y todo, nuestro teatro de la época á que nos referimos, puede competir en grandeza con el de las demas naciones, reuniendo el mérito de reflejar, mejor todavia que lo hizo la poesía lírica, las ideas y los sentimientos de nuestro pueblo, modificados en el sentido que al comienzo de esta leccion hemos expuesto: de aquí que sea no sólo original, sino genuinamente nacional.

Nuestro teatro es, además, manifestacion importantísima de nuestra literatura en el período que nos ocupa, por verificarse en él la fusion de la poesía popular y de la eru-

dita, divorciadas durante la Edad Media. En él es también donde á mayor altura raya nuestro ideal artístico, pues si se distingue por la belleza del lenguaje, no ménos brilla por la profundidad, trascendencia y elevación de los pensamientos que desenvuelve, en los cuales se reflejan, no sólo los sentimientos y el estado de cultura de nuestro pueblo, sino también la concepción entera de la vida, tal cual la formulaba la teología católica, principal inspiradora de nuestros grandes ingenios dramáticos.

En tal sentido puede decirse que así como el *Romancero* es nuestra gran creación artística en la Edad Media, el teatro lo es en la moderna, mereciendo ser considerado como nuestro mayor título de gloria literaria, como el monumento imperecedero que hemos legado á las futuras generaciones y que estudian todavía con admiración los extranjeros, que en aquella época sólo pueden presentar un teatro que con el nuestro compita: el de Shakespeare.

Los géneros poéticos compuestos (*sátrica, bucólica y novela*) logran también en este período notable desenvolvimiento, reflejándose en la sátira y la novela principalmente el estado social de aquellos tiempos. No abundaron los cultivadores de estos géneros; pero el último produjo en nuestro pueblo un libro que basta para inmortalizarlo: el *Quijote*. Con ser la novela el género que más se cultivó de los que ahora nos ocupan, su campo es bastante reducido, al punto que bien puede decirse que, salvo algunos ensayos de novelas pastoriles, está reducida á las picarescas, que pueden considerarse como de costumbres, en un aspecto parcial de éstas. Sin embargo, opérase en este género un cambio importante con relación á la época precedente, que consiste en sustituir con otra clase de ficciones, más adaptada al carácter de la época, los libros de Caballerías, á cuya desaparición contribuyó singularmente el inmortal libro de Cervantes. La bucólica, que se funda en la ley de los contrastes y que se basó en la imitación italiana, fué ménos cultivada que la sátira, que representaba una especie de protesta contra las costumbres y principalmente contra la opresión de los poderes: sirvió la sátira de arma poderosa y terrible en las

lides literarias, que con frecuencia solia agriar. La poesía *didáctica* está representada en esta época por varias epístolas y algunos poemas didascálicos de mérito escaso.

En cuanto á la *Didáctica*, el género más cultivado y de que principalmente debemos ocuparnos en este tratado, es el *histórico*. Prosiguese en este período la obra comenzada en el reinado de los Reyes Católicos, terminando en él el período de transición de las Crónicas á la verdadera Historia. Conviene notar este cambio en el género literario que nos ocupa, no sólo porque se explica mediante él una evolución progresiva de éste, sino porque además es consecuencia lógica del cambio político y social que en la nación se operaba en dicha época: á un nuevo espíritu, á unos nuevos principios de vida en el organismo de la nacionalidad, correspondían y eran necesarias nuevas manifestaciones literarias, sobre todo en el género que más debe reflejar el espíritu político y la constitución de las nacionalidades.

Es indudable que la nueva constitución de la Península, que con la unidad monárquica realizada en tiempo de los Reyes Católicos vió crecer el espíritu público, antes muy entibiado por el de localidad y el de privilegio, fué una de las causas que más contribuyeron al cambio antes indicado en el género literario que ahora estudiamos. En efecto; desde el momento en que todos los reinos que antes existían en la Península desaparecieron para formar la monarquía de Carlos V, el espíritu de *individualidad*, que es el carácter que más distingue á las Crónicas de la Historia, tuvo también que ir desapareciendo de ésta para dar cabida á otro espíritu más general y ménos estrecho; así es que bien puede decirse que las Crónicas verdaderamente tales concluyeron con la de Isabel y Fernando, por Pulgar. En adelante, estas relaciones ó documentos históricos, no participarán, al ménos de una manera tan pronunciada, de la sencillez, de la minuciosidad en referir los hechos, de la preferencia que en éstos se da á los particulares ó de localidad sobre los generales ó del Estado, ni del candor en las pinturas, que constituyen el genuino carácter de las verdaderas Crónicas, las cuales si en puridad no desaparecie-

ron por completo en el período á que ahora nos referimos, no tenían ya en su favor tan vivos y fuertes el gusto y el espíritu que antes las alimentaban. Tanto es así, que ya en el mismo reinado de Cárlos V, empieza á determinarse una forma, que si no es la de la verdadera Historia, se acerca mucho á ella, tanto como se separa de la que revestían las primitivas Crónicas. La grandeza y unidad de la nacion, juntamente con los modelos del arte y del saber paganos, son, pues, las causas que principal y lógicamente determinan la transicion del período de las Crónicas al de la Historia, lo cual significa y señala un movimiento progresivo dentro de este género de la *Didáctica*.

De los demás géneros didácticos que se cultivan juntamente con la Historia (*religioso, moral, político, etc.*), el que mayor desarrollo alcanza es el de carácter *místico ó religioso*, en el cual ha sido tambien muy abundante nuestra literatura. Poseemos gran copia de escritores ascéticos y de composiciones religiosas, muchas de las cuales nos honran sobremanera, pudiendo servir várias de ellas de modelos de las de su clase, así por su fondo como por su forma. Justo es añadir que el siglo XVI es el que lleva la palma en este sentido.

No es de extrañar, ciertamente, la riqueza de producciones místicas que se advierte en nuestra nacion durante el siglo mencionado. Otra cosa seria ir en contra de la fuerza irresistible de los hechos, seria contrariar las leyes y condiciones biológicas de la Literatura, de la cual hemos dicho repetidas veces que es el reflejo de la civilizacion, del estado de creencias y de sentimientos de una época y pueblo determinados.

El pueblo español se distingue desde los albores de su nacionalidad, segun ha podido observarse por el estudio que de su literatura llevamos hecho, por su religiosidad, por su fé viva é inquebrantable en las ideas religiosas que siempre profesára. Este sello de religiosidad que desde un principio le distingue de los demás pueblos de la tierra, se manifiesta vigoroso en las letras, y es fuente natural y fe-

cunda de esa que pudiéramos llamar su *literatura mística ó religiosa*.

Queda señalado el origen del misticismo español; pero no basta lo dicho para determinar bien con todos sus caractéres ese mismo origen: hay que añadir algo más que nos servirá para esclarecer este punto, digno verdaderamente de estudio. No es sólo el carácter marcadamente religioso de un pueblo, ni el arrebató y la exaltación de su fé religiosa, ni la vehemencia con que profese un dogma (circunstancias todas que concurrían en el pueblo español de la época á que nos referimos) el origen exclusivo del misticismo. Las tres condiciones, que se dan en el caso presente, sirven y son necesarias para explicarlo, para hallar su filiación genuina; pero no bastan para conseguir este fin cada una de ellas ni todas juntas. A ese sentido eminentemente religioso que en siglos anteriores tanto caracterizó á nuestro pueblo y que, sin duda, produce tendencias muy pronunciadas al misticismo, hay que añadir tres causas más, originarias de éste. La primera de ellas consiste en la viveza de la fantasía, en la espontaneidad del génio, en la irreflexión propia de la edad juvenil, circunstancias que nadie podrá negar que concurrían en el pueblo español de las pasadas edades. La segunda, que es una como derivación de esta que acabamos de indicar, consiste en el desenvolvimiento que alcanzó en España por esta época, en el terreno de la vida religiosa, el *sentimiento de la personalidad (individualismo)* que da á nuestras escuelas místicas del siglo XVI, un carácter muy grande de originalidad. La tercera causa es la escuela filosófica á que dió nombre el Doctor iluminado, Raimundo Lulio, de la cual arranca la historia de las genuinas escuelas místicas españolas, que por esta razón tienen un carácter filosófico bastante determinado (1).

(1) Sobre estos puntos debe consultarse el trabajo que con el título de: *Escuelas místicas españolas* inserta el Sr. Canalejas en su libro ya citado por nosotros, titulado: *Estudios críticos de filosofía, política y literatura*: el citado trabajo es una excelente exposición crítica del libro que sobre la escuela mística española dió á la estampa en París el año de 1867, Mr. Rousselot.

Tales son, pues, los verdaderos orígenes del misticismo español, orígenes de los cuales se coligen los caracteres distintivos de éste, cuya historia durante los siglos XVI y XVII trazaremos en lugar oportuno.

Por último, la *Oratoria* se desarrolla en este periodo sólo en su aspecto religioso y con escaso número de cultivadores notables.

Hechas estas indicaciones generales, que oportunamente ampliaremos, acerca del estado de la literatura española en el primer periodo de su segunda época, pasemos á estudiar en particular cada uno de los géneros á que corresponden sus diversas manifestaciones, para lo cual seguiremos el orden que en la primera parte de esta obra queda determinado, con algunas alteraciones exigidas por el carácter histórico de nuestro trabajo.

LECCION XXXI.

Escuelas poéticas italiana y tradicional castellana.—Mantenedores de la italiana: Boscan; causas que le llevaron á adoptar la manera italiana.—Sus condiciones y mérito como poeta; sus obras.—Garcilaso de la Vega: su carácter y condiciones como poeta; sus obras.—Consideraciones generales acerca del valor poético de Garcilaso.—Sus primeros discípulos: Acuña, Cetina, Figueroa y otros.—Protesta contra la innovacion de Boscan y Garcilaso personificada en los poetas de la escuela tradicional castellana.—Cristóbal de Castillejo: sus obras; caracteres principales de ellas.—Manejo de la sátira y su empleo contra los petrarquistas.—Discípulos de Castillejo: Villegas, Silvestre y otros.—Esterilidad de sus esfuerzos y triunfo de la escuela italiana.—Fusion de los elementos de ambas escuelas: Hurtado de Mendoza.—Sus obras poéticas y escuelas que cultiva.—Su inclinacion y preferencia por el clasicismo.—Resúmen general.

Como en la leccion precedente queda indicado, el iniciador de la *escuela italiana* fué JUAN BOSCAN DE ALMOGAVER. Nació en Barcelona, de una familia distinguida y desahogada, hácia el año de 1500. Fué preceptor del Duque de Alba, y

desde su juventud mostróse aficionado á la poesía, que cultivó en el habla española, y muy versado en los estudios clásicos. Casó con doña Ana Giron de Rebolledo, señora muy principal á quien amó tiernamente; y despues de haber seguido por algun tiempo la córte de Cárlos V, se retiró á Barcelona, en donde murió por los años de 1543, habiendo vivido en aquella holgada medianía que tan bien supo describir. Mantuvo relaciones estrechas con D. Diego Hurtado de Mendoza, Garcilaso y otros personajes de su tiempo.

Segun él mismo dice, las letras, que cultivaba para descanso de su espíritu, fueron su único pasatiempo; pero parece que el campo de sus estudios fué más extenso y dilatado. Comenzó su carrera literaria escribiendo poesías en los antiguos metros castellanos; mas con el trato y los consejos del embajador de la república de Venecia, el insigne Andrea Navajero, á quien encontró en Granada, y tal vez porque como catalan se hallase más familiarizado con la poesía provenzal y la italiana que con la española, se aficionó á Petrarca y varió el fondo y la forma de sus poesías, introduciendo en ellas el lirismo y el verso toscano, lo cual dió por resultado la reforma de que hemos tratado al bosquejar la escuela italiana.

En esto estriba principalmente la celebridad de Boscan, á quien no puede reputarse como poeta de primer orden, ni mucho ménos como modelo, pues por punto general es duro y desaliñado en la versificación. No carece de ingenio y en sus composiciones se encuentra correccion y algunas veces facilidad y hasta dulzura; pero no hay en ellas colorido poético y no tienen la suavidad que distingue al poeta ilustre, sin cuyo auxilio es posible que no se hubiera llevado á cabo la revolucion que dió por resultado la escuela italiana, revolucion cuya iniciativa se debe, segun queda dicho, á Boscan: esta es toda su gloria. La crítica, sin embargo, debe ser con él indulgente; «que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar,» como Boscan mismo asegura.

Sus obras se publicaron en tres libros (1). El primero

(1) La primera edicion de las obras de Boscan fué publicaba en 1543

contiene un corto número de poesías, del género denominado *coplas*, que él mismo llama «hechas á la castellana:» consisten la mayor parte en villancicos, canciones y coplas en versos cortos y en el antiguo metro español. Los libros segundo y tercero, que forman la mayor parte del tomo, están compuestos en su totalidad de poesías escritas segun la nueva forma. Comprenden 92 sonetos y 11 canciones, imitacion por lo general de Petrarca, y además las siguientes obras: una fábula larga de 3.000 versos en la que toma por modelo la de *Hero y Leandro*, de Museo, y que todavía se lee con gusto, merced á la dulzura y terneza de muchos de sus pasajes; una elegía en que con verdadero sentimiento, si bien con demasiada é impropia erudicion, se queja de los desdenes de una dama; dos epístolas, una endeblè y afectada, y otra, que es la dirigida á D. Diego Hurtado de Mendoza, que recuerda las de Horacio, de cuyo tono y manera participa; y últimamente, un poema alegórico de asunto erótico que contiene trozos de versificacion muy fácil y puede considerarse como la obra más agradable de las escritas por Boscan (1), quien si no fué un talento poético de primer orden, hizo lo que pudo en favor de la poesía nacional, á la que proporcionó grandes triunfos y un caudal riquísimo de bellezas, con la revolucion por él iniciada (2).

El éxito breve y feliz que obtuvo ésta, débese sin duda alguna á GARCILASO DE LA VEGA, reputado como el príncipe de los poetas líricos españoles. La vida de este insigne varon fué tan corta como agitada. Nació Garcilaso en Toledo por el año 1503, y fueron sus padres el famoso Garcilaso,

por su viuda, que unió á ellas las de Garcilaso. Despues se han hecho multitud de ediciones, siendo la última debida al Sr. Knapp y publicada en 1875. Esta edicion es la única que no comprende las obras de Garcilaso.

(1) Esta obra se considera como imitacion de una poesía italiana de Pietro Bembo.

(2) Boscan tradujo una tragedia de Euripides, que no llegó á imprimirse, y el *Cortesano* del mantuano Baltasar Castiglione, obra que los italianos han llamado *libro de oro*, y cuya traduccion asigna á Boscan un lugar distinguido entre nuestros prosistas y es debida á las indicaciones de Garcilaso que la elogia sobremanera.

segundo del Conde de Feria y Comendador mayor de Leon, y doña Sancha de Guzman, señora de Bâtres: ambos gozaron en tiempo de los Reyes Católicos de las mayores consideraciones. Las artes liberales, las buenas letras y las lenguas griega, latina, toscana y francesa ocuparon los primeros años de la juventud de Garcilaso, quien, segun sus mejores biógrafos, «era de aspecto hermosamente varonil, »de grandes y vivos ojos, de rostro apacible, de frente despejada, dulce en los sentimientos de amor, vehementísimo »en los de amistad, noble en las palabras, cortesano en las »acciones, igual en resistir el peso de la seda que el del »hierro, y no sé si más caballero en la ciudad ó si más caba- »llero en la guerra;» y mostró su «destreza singular en el »manejo de espadas y caballos, en el tañer el arpa y la vi- »huela, y en el cantar con regalado acento los mismos ver- »sos que escribia.» (1). Casó á la edad de 24 años con doña Elena de Zúñiga, señora de ilustre linaje, y tuvo de ella cuatro hijos. Desde muy jóven abrazó el ejercicio de las armas; y á pesar de que su familia era poco afecta á Cárlos V, y de que uno de sus hermanos tomó parte activa contra este monarca peleando en favor de las Comunidades, él siguió el partido del Emperador, cuya confianza obtuvo y á quien acompañó en diferentes campañas, siendo uno de los que más se distinguieron en la memorable defensa de Viena contra los turcos. Por querer que un sobrino suyo se casara contra los deseos de la Emperatriz, fué encerrado en un castillo de una isla que forma el Danubio, en donde escribió dulcísimos versos. Recobrada su libertad, hallóse en la toma de la Goleta y de Túnez, de donde salió herido; y despues de su vuelta á España, y con motivo de la desdichada guerra de la Provenza, fué á morir á Niza, á consecuencia de una pe-

(1) Estas noticias las tomamos de los *Apuntes biográficos* que sobre Garcilaso nos suministra en el tomo 32 de la *Biblioteca de autores españoles* D Adolfo de Castro, quien á su vez las extracta de las *Vidas* de dicho ingenio, escritas por Herrera y Tamayo de Vargas, y de la *Vida de San Francisco de Borja* por Cienfuegos. La mejor *Vida de Garcilaso* es la del citado Fernando de Herrera que la puso al frente de la edicion que hizo en Sevilla (1580) de las composiciones de aquel célebre poeta.

drada que le asestaron al ir á tomar por órden del Emperador un castillo que defendian unos 50 franceses cerca de la villa de Frejus. Tan triste suceso ocurri6 el año de 1536 cuando Garcilaso contaba 32 años de edad; y ha sido tenido por Mariana y otros historiadores como un acontecimiento importante de aquella época.

Considerando á Garcilaso como poeta, lo primero que admira en él es que quien llevó vida tan agitada tuviera tiempo para dedicarse á las letras con la brillantez de que dió tan elocuentes pruebas, y que sus poesias tuviesen el carácter dulce y apacible que tanto las distingue. Da esto muestras de la universalidad del espíritu de Garcilaso, que tenia en sí las virtualidades necesarias para elevarse sobre el género de vida dura y agitada que hemos indicado; y se explica por el deseo de contraste que existe en el hombre, que por lo comun aspira á lo contrario de lo que hace. Se explica tambien el espíritu y sentido de las poesias de nuestro héroe, conociendo el carácter de éste y sus condiciones; pues, como dice Quintana, Garcilaso tenia una fantasía viva y amena, un modo de pensar decoroso y noble y una sensibilidad exquisita. Form6se en la escuela de los antiguos, á los que imiti6 con cordura, y hallamos en sus producciones fuentes de poesía enteramente nuevas, tales como el enaltecimiento de la naturaleza, que no se encuentra tan pronunciado en ningun poeta de la Edad Media y que proviene de la influencia del Renacimiento, y el amor plat6nico, ideal debido al Cristianismo, desarrollado en las obras de Dante y Petrarca, aunque con un sentido místico-teol6gico ó de pura abstraccion, y que poco á poco fué descendiendo de la altura en que lo colocara el cantor de las riberas del Tajo. Así es, que las composiciones de Garcilaso se distinguen por la flexibilidad, dulzura, ternura, armonía y gusto exquisito que en todas ellas resplandecen, no ménos que por la gentileza y gracia que supo dar á la Poesía. No es extraño, por lo tanto, que su siglo le diese el nombre de príncipe de los poetas castellanos y que los extranjeros le llamasen el Petrarca español. Téngase, además, en cuenta que Garcilaso es el escritor

castellano que en aquel tiempo manejó la lengua con más propiedad, galanura y acierto.

A la viuda de Boscan, que las encontró entre unos papeles de su esposo y las imprimió juntas con las obras de éste, debemos la suerte de conocer las composiciones de Garcilaso. Consisten las principales en 38 sonetos, cinco canciones, una epístola, dos elegías y tres églogas, de todas las cuales se han hecho numerosas ediciones y diversos comentarios (1).

En los *sonetos* siguió casi siempre á Petrarca, uno de sus modelos más predilectos. En las *canciones* no suele estar tan feliz como en las demas de sus obras y sigue, por lo comun, el gusto italiano. Sepárase algunas veces en ellas de este camino para seguir el que le lleva á la imitacion de la antigüedad, como sucede con la titulada *A la flor de Gnido*, en la cual, emulando á Horacio, adoptó su manera y se acercó más que en ninguna otra composicion al carácter de la antigua poesía lírica. En esta hermosa cancion iguala y á veces supera á sus modelos. En la *epístola* que dirige á Boscan, en la que tambien imita á Horacio, nada de notable ofrece; pero en las *elegías*, escritas en admirables tercetos, sobre todo la que dedica al Duque de Alba, muestra Garcilaso un nuevo sentido, consecuencia natural del desenvolvimiento del li-

(1) Las principales de estas ediciones son: la que en 1574 hizo con un comentario, en el cual apenas dejaba al poeta pensamiento propio, Francisco Sanchez, conocido por el Brocense; la citada en la nota anterior de Herrera, quien tambien le puso un extenso comentario, en competencia con el anterior; la de Tamayo de Vargas, hecha en Madrid en 1622 y precedida de otro comentario, y últimamente, la que contiene el tomo 32 citado de la *Biblioteca de autores españoles*, de Rivadeneyra. Tan extraños son los comentarios que se han hecho sobre las obras de Garcilaso, que aparte de la tacha que sobre ellas ha recaído de imitacion servil de Virgilio, no ha faltado quien, como don Sebastian de Córdoba, «perdiere 12 años en el trabajo de dar á matemáticas religiosas las poesías que Boscan y Garcilaso habian escrito por el amor y para el amor á la mujer.» «Sacrilogos, dice el Sr. Castro, »se han visto de lo humano á lo divino. Este fué sacrilegio que con color de divino se hizo á lo humano.» Dicho trabajo vió la luz en Zaragoza el año de 1577, y sirvió, sin duda, de ejemplo á D. Juan de Andosilla Larramendi, que en 1628 publicó un poema con el título de *Cristo nuestro Señor en la cruz, hallado en los versos de Garcilaso*. No puede llevarse más lejos el afan escudriñador de desfigurar el sentido de las composiciones.

rismo, que consiste en expresar el dolor del espíritu ante cualquiera de los infortunios á que está sujeta la condicion humana, sentido que se diferencia notablemente del que tuvo la elegía en la literatura antigua, y que consistia en lamentar los desdenes de la amada bajo un punto de vista material y considerando el amor como una verdadera enfermedad.

En lo que más brilló el génio privilegiado de Garcilaso fué en la *poesía bucólica*, que en la Edad Moderna alcanzó un predominio que sorprende. Pero como esta clase de composiciones pertenece á los géneros que hemos denominado poéticos compuesto (V. la leccion LIV de la parte primera. —T. I. p. 412 y siguientes), prescindiremos aquí de ellas para tratarlas en el lugar oportuno.

Para concluir el estudio del privilegiado poeta á quien tanto deben las musas castellanas, diremos, por via de resumen de cuanto dejamos expuesto, que aparte de los *italianismos* y *galicismos* que se encuentran en sus obras y que son debidos á su estancia en Italia y en Francia, á la rapidez con que escribía y al poco tiempo que tuvo para limar sus producciones, su estilo y diction poética no tienen rival en correccion, pureza y elegancia. Su frase es siempre natural, sencilla y adecuada al asunto, y su versificacion dulce, sentida y armoniosa. Los conceptos son tiernos y delicados, y respiran siempre verdadero sentimiento. En suma: el fondo y la forma van constantemente acordes en las producciones de Garcilaso, por lo que sólo pueden compararse con él los poetas latinos. No es extraño, por lo tanto, que fueran sus admiradores Francisco Sanchez (el Brocense) y Fernando de Herrera, que han hecho notar las excelencias de sus obras y las bellezas de su estilo; Cervantes, que alude á él con frecuencia en su inmortal *Don Quijote* y dijo que no tenía rival; Lope de Vega, que lo imitó y lo tuvo por el primero de los líricos; y en fin, muchos filólogos que aseguran que nadie como Garcilaso ha conocido los secretos del lenguaje.

El maravilloso éxito que obtuvo Garcilaso dió gran crédito á la forma italiana por él empleada y atrájole, desde

luego, decididos partidarios. Uno de estos fué FERNANDO DE ACUÑA, caballero de origen portugués, que vivió al lado de Carlos V. Tradujo este monarca del francés, segun asegura Van Mall, el libro de caballerías de Oliverio de La Marca, titulado *El Caballero determinado*, y encargó á Acuña que lo pusiera en verso, lo cual hizo éste, modificando el libro conforme al gusto de la época y poniéndolo en las antiguas quintillas dobles, en las cuales hizo gala de pureza de estilo y abundancia de dición y de una versificación graciosa y suelta. Mas las obras que dan á Acuña el lugar que aquí le asignamos, son las que escribió al gusto italiano, en las cuales se manifiesta entusiasta imitador de Garcilaso, aunque nunca llegó á la altura de éste, á pesar de ser superior á Boscan, á quien tambien se propuso por modelo. Escribió diversas fábulas mitológicas, entre ellas la *Contienda de Ajax y de Ulises*, en la que imitó á Homero, y empleó versos muy fáciles. Los sonetos y las églogas y elegías son las composiciones que más nombre le han dado y que más determinan su filiación en la escuela que nos ocupa.

Otro de los partidarios de ésta y de los más entusiastas imitadores de Garcilaso, fué GUTIERRE DE CETINA, natural de Sevilla, en donde nació á principios del siglo XVI. Fué soldado, habiendo asistido á las campañas de Italia y Flandes y á la jornada de Túnez, y despues de haber estado en Méjico, murió pobre y olvidado en su ciudad natal por los años de 1560. Sus poesías fueron en un principio poco conocidas, pues en un siglo solo vieron la luz pública cuatro sonetos dados á la estampa por Herrera en sus comentarios á Garcilaso; pero los elogios del cantor de Eliodora, los de Argote y Saavedra Fajardo y los de Góngora y Lope de Vega bastarian para crearle una buena reputación, sino se la hubiera ya dado el mérito poético de sus obras. Consisten la mayor parte de éstas en anacreónticas (por lo que algunos le han llamado el *Anacreonte español*), madrigales, sonetos y otras composiciones cortas; y en todas ellas da muestras de una dulzura y delicadeza tales y de una armonía tan encantadora que no tiene rival, así como de un sentimiento lírico muy pronunciado. Su estilo es gracioso y su expresión

tierna como los afectos que le inspiran, que siempre son delicados y dulces.

Como competidor de Garcilaso cita el Sr. D. Adolfo de Castro á FRANCISCO DE FIGUEROA, designado como Herrera con el sobrenombre de *divino*. Fué natural de Alcalá de Henares, en donde nació de una familia noble, por el año de 1540. Siguió la carrera militar y sirvió en las campañas de Italia y Flandes. Nada más se sabe de él sino que fué casado y que igual á Virgilio en la modestia, mandó quemar sus obras algunas horas antes de morir, por lo que se conservan muy pocas poesías suyas. Estas muestran que siguió la escuela de Boscan y Garcilaso, y la dulzura con que están escritas, la fluidez y sonoridad de sus versos, son virtudes que las hacen tan estimables como los afectos que revelan, llenos de pasión y de fuego. La égloga de *Tirsis*, escrita toda en verso suelto, es su obra más conocida y alabada, y la primera hecha toda entera en esa clase de forma.

Otros varios poetas se asocian á Boscan y Garcilaso en la empresa de introducir en nuestro Parnaso las musas italianas; entre ellos merecen citarse JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL que fué gran admirador de Garcilaso, y que escribió todas sus poesías líricas á la manera italiana; el Capitan FRANCISCO DE ALDANA, á quien también dieron sus contemporáneos el sobrenombre de *divino*, y D. LUIS DE HARO, mencionado por Castillejo como partidario de la escuela petrarquista, en cuyo favor trabajó también D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA, de quien más adelante trataremos.

A pesar del éxito que obtuvo la escuela poética creada por Boscan y Garcilaso, y de que llegó á ponerse en moda en la corte de Carlos V escribir á la manera italiana, no por eso dejó de tener opositores que protestaran contra esta innovación.

Fué el primero de estos CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, natural de Ciudad Rodrigo, en donde nació por los años de 1494, según afirma Moratin. Obtuvo el favor del hermano de Carlos V, D. Fernando, de quien llegó á ser secretario, por lo que permaneció mucho tiempo en Alemania, toda vez que D. Fernando fué rey de Bohemia y de romanos y emperador.

dor. Habiendo pasado Castillejo la mayor parte de su vida en el gran mundo, quiso concluir la en la calma de la soledad y se hizo eclesiástico: murió contando más de cien años de edad, en la cartuja de Valdeiglesias (Toledo), segun la mayor parte de sus biógrafos, ó en un monasterio cerca de Viena, en opinion de algunos. Su muerte debió acaecer por el año de 1596.

Las obras poéticas de Castillejo han llegado á nosotros bastante mutiladas por la Inquisicion. Están repartidas en tres libros: el primero comprende las de amores, el segundo las de conversacion y pasatiempo, y el tercero las morales y de devocion.

Como poeta, Castillejo reúne todos los caracteres propios de la antigua poesía nacional sin participar de sus defectos. Revela en sus producciones gracejo, facilidad y más ingenio que sentimiento. Manejó el idioma con pureza y valiéndose casi siempre del metro corto propio de las antiguas coplas castellanas y que tanto se presta á los discreteos y sutilezas de que están sembradas sus obras. Distinguióse mucho en el género festivo, como lo prueba el *Diálogo entre él y su pluma*, en que pide á ésta cuenta del tiempo que ha malgastado escribiendo con ella treinta años, á lo cual le responde la pluma echándole la culpa al espíritu que la guiara: en esta composicion, que descuella entre las demás, muestra Castillejo mucha gracia y bastante facilidad para vencer las dificultades de concepto y de lenguaje. No ménos ingenio y donaire revela en el *Sermon de amores*, en que describe los funestos efectos de esta pasion y los desórdenes que causa en todas las clases. En esta obra se manifiesta muy libre al tratar de las costumbres del clero, por lo que fué bastante corregida por la Inquisicion. Lo mismo puede decirse del *Diálogo que habla de las condiciones de las mujeres*, en el cual campean la facilidad y el gracejo, al lado de una intencion satírica algo extremada.

Si Castillejo no reunia todas las condiciones necesarias para ser un buen lírico, tiene pocos que le aventajen en el género que cultivó. Tambien resulta de sus composiciones que manejó la sátira con sencillez, gracejo y soltura, si bien

con demasiada libertad. Esgrimióla principalmente contra los partidarios de la escuela italiana, á quienes llamaba con cierto desprecio «petrarquistas» (1).

Ayudó á Castillejo en semejante empresa, como uno de sus discípulos, ANTONIO DE VILLEGAS, que ardiente partidario en un principio de la escuela castellana, acaba por sacrificar á la moda sus inclinaciones y adopta la nueva forma. Sus obras, que no llegaron á imprimirse hasta el año de 1565 á pesar de estar escritas desde el de 1551, no tienen importancia, y sólo merece citarse este poeta por haber traducido é imitado fábulas mitológicas, que ponen de manifiesto la influencia clásica. De las poesías de Villegas, las más largas, como la fábula de *Piramo y Tisbe y la cuestion y disputa entre Ajax Telamon y Ulises sobre las armas de Aquiles*, son las ménos interesantes; pero entre las cortas se encuentran algunas que no dejan de ser agradables.

Los mismos pasos que Villegas siguió GREGORIO SILVESTRE, portugués de nacimiento, á pesar de lo cual escribió

(1) *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos* escribió una sátira en la que despues de citar á Boscan y Garcilaso por sus nombres, llama á Juan de Mena, Jorge Manrique, Garcí-Sánchez, Naharro y otros poetas antiguos, á que hagan con él burla de los innovadores: en esta composición muestra toda su hostilidad á la escuela italiana, contra la cual hace decir á Juan de Mena que

... según la prueba
Once sílabas por pié,
No hallo causa porque
Se tenga por cosa nueva,
Pues yo también las usé.

A lo cual añade Jorge Manrique:

..... no veo
Necesidad ni razón
De vestir nuestro deseo
De coplas, que por rodeo,
Van diciendo su intención.
Nuestra lengua es muy devota
De la clara brevedad,
Y esta trova, á la verdad,
Por el contrario, denota
Obscura prolijidad.

poesías en un castellano puro y castizo. Floreció por los años de 1530 á 1560; y partidario al principio de la escuela castellana, acabó, como Villegas, por adoptar la forma italiana, pues en los últimos años de su vida escribió sonetos y coplas en *ottava* y *terza rima*: tal vez no se sintió con fuerzas suficientes para oponerse á la reforma. Silvestre dió muestras de ser ingenioso y agudo como Castillejo, con la ventaja sobre éste de tener más sentimiento poético, circunstancia que hace que sus *canciones* se puedan calificar de notables y colocar á la altura de las mejores que se escribieron en aquel tiempo. Las *glosas*, de que se hallan seguidas sus coplas, están hechas con tal acierto y discrecion que bien puede decirse que no tiene Silvestre rival en este género. Tambien escribió fábulas mitológicas y un poema titulado *Residencia de amor*; obras que no carecen de mérito, pero en las cuales se muestra ménos feliz que en todas las demas. Silvestre fué organista mayor de la catedral de Granada y murió en el año 1570, cuando aún no contaba cincuenta de edad.

Otro portugués, JORGE DE MONTEMAYOR, de quien hablaremos en otro lugar, como introductor de la novela pastoril, y los españoles LUIS GALVEZ MONTALVO y JOAQUIN ROMERO DE CEPEDA, con algun otro, ayudaron tambien á Castillejo en la empresa de mantener el gusto de las antiguas coplas castellanas.

Mas no consiguieron su empeño principal, que consistia en desacreditar la escuela italiana. Esta, en vez de decaer con los ataques que le dirigieron sus enemigos, adquirió cada dia mayor crédito, hasta el punto de que el mismo Lope de Vega, que se mostró partidario de la escuela antigua y escribió su *San Isidro* en redondillas, adoptó al fin la nueva forma y confirmó con su ejemplo el uso de los metros toscanos. Este resultado, que podíamos atestiguar con otros ejemplos, y que hemos visto patentizado en la conducta de Villegas y Silvestre, prueba la popularidad que alcanzó la escuela italiana, popularidad tan merecida como lógica, si se tiene en cuenta que la mayor profundidad de sentimiento y la mayor elevacion de fantasía que la distinguen

de la otra escuela, su competidora, se acomodaban mejor al estado de aquella época y le aseguraban la supremacía en el Parnaso español, dando lugar á una nueva y fecunda direccion y á una division importante en nuestra literatura.

A que obtuviera semejante resultado la reforma introducida por Boscan, contribuyó D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA, en quien se dan unidos los elementos poéticos de las dos escuelas enemigas, la italiana y la tradicional castellana.

Hurtado de Mendoza nació en Granada por el año de 1503. Era el quinto hijo de D. Iñigo, conde de Tendilla y marqués de Mondéjar, y en sus primeros años se dedicó á la carrera de la Iglesia. Despues de haber pasado los primeros dias de su juventud en su ciudad natal, donde se familiarizó mucho con el árabe, pasó á seguir sus estudios á Salamanca, en cuya Universidad aprendió filosofía y derecho. Su carácter inquieto y sus aficiones no le permitieron continuar la carrera eclesiástica, que abandonó, entrando como militar al servicio del Emperador, á quien siguió siempre. En 1535 fué nombrado embajador en Venecia con el especial encargo de impedir la alianza de esta república con Francia, mision que desempeñó con tal acierto que el Emperador le felicitó varias veces por ello y le nombró gobernador militar de la importante ciudad de Siena. Nombrado luego para instar y promover la reunion del Concilio de Trento y para representar y defender en él los intereses y derechos del Estado, desempeñó con mucho tino y discrecion este difficilísimo encargo, en el que se acreditó de muy hábil diplomático, no ménos que en la mision que le fué confiada de reprender al Papa Julio III y obligarle á permanecer fiel á España. Cuando Felipe II subió al trono, no quiso rodearse de aquellos servidores de su padre que por su carácter franco y leal no se avenian bien con la tortuosa política que emprendió para nuestra desventura. Entre esos nobles servidores se encontraba Don Diego Hurtado de Mendoza, que al fin, y á causa de un incidente desgraciado que tuvo en palacio, fué desterrado á Granada por los años de 1565 á 1566. Ultimamente, obtuvo licencia para pasar á Madrid, en donde murió por el

mes de Abril de 1575, cuando contaba setenta y dos años de edad.

«La literatura debe á este insigne escritor un fomento particularismo» ha dicho un crítico. En efecto, las graves ocupaciones que tuvo siempre Hurtado de Mendoza, no le impidieron consagrarse con gran provecho al cultivo de las letras y hasta favorecer en Italia el triunfo del Renacimiento. Protegió á los editores Albo y Paulo Manucio, por lo que éste le dedicó la edicion primera que se hizo de las obras de Ciceron. Por los servicios que prestó al Sultán Soliman, recibió de él un regalo consistente en códices griegos, entre los cuales se hallaban las obras de Flavio Josefo, regalo que él agradeció mucho y la literatura más. Ultimamente, mantuvo estrechas y cordiales relaciones con los mejores ingenios italianos y españoles, como Bembo, Sannazaro, Boscan, Garcilaso y otros, lo cual es indudable que sirvió para determinar las direcciones que siguió en literatura.

El mejor servicio que á ésta prestó Hurtado de Mendoza, es el que representan sus obras. Algunas de estas, como el *Lazarillo de Tormes* y la *Guerra de los moriscos*, que escribió durante su destierro en Granada, le han dado fama imperecedera. Mas dejando para el lugar correspondiente el estudio de ellas, sólo nos fijaremos ahora en sus producciones poéticas.

Al tratar de éstas no puede ménos de observarse que reflejan vivamente el carácter de su autor. No se distingue Mendoza por lo florido del lenguaje, ni por la dulzura de la versificacion; y aunque algunas veces se manifiesta tierno y sensible, la verdad es que en estas cualidades, resulta inferior á los poetas de primero y segundo orden contemporáneos suyos. Su permanencia en Italia le inclinó, sin duda, á ponerse del lado de los reformadores, pero sin entregarse del todo á los encantos de la escuela de Garcilaso. Escribió, pues, á la manera italiana, pero sus poesías de esta clase no demuestran dulzura ni sentimiento: aparece en ellas descuidado y flojo en la versificacion y empleando un lenguaje, aunque castizo, nada abundante y poco fácil y armonioso. Todos estos lunares desaparecen en sus composiciones es-

critas conforme al estilo castellano, en las cuales revela la gracia y donaire propios de la antigua poesía popular, á la cual le llevaban sus afecciones: sus *redondillas*, á las que nada puede igualarse, segun Lope de Vega, ponen de manifiesto la superioridad de Mendoza en este género. Es, por lo tanto, evidente que la individualidad del poeta fluctúa aquí entre dos opuestas direcciones: Mendoza sancionó é imitó la forma italiana y contribuyó á popularizarla, por lo que fué incluido por algunos en el número de los innovadores; pero no pertenece del todo á la escuela de Boscan y Garcilaso y mostróse muy buen poeta cultivando las formas antiguas del verso castellano.

Mas el carácter grave y profundo de D. Diego y el estudio severo que habia hecho de los clásicos antiguos, en cuyo espíritu y sentido se hallaba empapado, son circunstancias bastante poderosas para trazarle una direccion más fija que las dos antes señaladas y para no consentir que en él triunfasen otras influencias que las de la antigüedad clásica. Así es que la epístola filosófica es el género que mejor cultiva, porque es para el que tiene mayor aptitud. En las composiciones que de esta clase escribió, demuestra la profundidad de juicio y de sentido, la discrecion y la experiencia propias del hombre de mundo y del entendido gobernante, á la vez que se manifiesta imitador de los clásicos. En la *Epístola* en tercetos (las tiene escritas en redondillas) que dirige á su amigo Boscan, imita de tal manera á Horacio, que á veces parece que lo traduce: y en el *Himno* que dedicó al Cardenal Espinosa, se muestra tan impregnado del espíritu de Píndaro, que esta produccion es tenuta por uno de los mejores modelos de la oda pindárica cultivada por los primeros poetas del siglo XVI. Hasta las *Canciones* escritas segun el gusto italiano, suelen participar más de la manera de Horacio que de la Petrarca. En su mejor obra poética, que es la fábula escrita en octavas, de *Adónis*, *Hipòmenes* y *Atalanta*, se encuentran imitaciones de Virgilio muy bien hechas. Esta tendencia de Hurtado de Mendoza en favor de los clásicos aparece más evidente en sus obras en prosa, en las que imita con éxito á Salustio y Tácito.

De notar es que lo que sucede con Hurtado de Mendoza al armonizarse en él los dos elementos de las escuelas italiana y castellana, se realiza al cabo en general. El triunfo completo de la primera de estas escuelas, con la que se fusiona la segunda, da por resultado que ambas dejen de existir como escuelas independientes y opuestas, para ser sustituidas por las que en las lecciones siguientes estudiaremos, empezando por la clásica, en favor de la cual muestra tal tendencia el mismo Hurtado de Mendoza, según ha podido notarse, que bien podría colocársele también en ella (1).

(1) Suprimimos en esta lección, y lo haremos en todas las restantes, la copia de trozos de las obras principales en que nos ocupemos, porque tanto el lenguaje en general, como las formas poéticas de esta segunda época literaria, son de todos conocidos; y porque con semejantes trozos (que en abundantes colecciones hechas á propósito se encuentran fácilmente y pueden consultarse con más provecho) no es posible dar cabal idea del carácter del escritor ni siquiera del de la obra. Si hemos hecho otra cosa respecto de la época primera, ha sido para dar una idea de las formas poéticas, no tan conocidas, empleadas en la Edad Media, y de la manera cómo fué desenvolviéndose nuestro lenguaje, cuyos progresos hemos procurado mostrar por este medio.

LECCION XXXII.

Escuela clásica.—Principales poetas de la rama salmantina: Fray Luis de Leon; su vida y condiciones.—Sus obras poéticas; clasificación y exámen de las mismas.—Francisco de Medrano: noticias acerca de su vida.—Sus dotes como poeta y carácter predominante de sus poesías.—Francisco de la Torre: noticias acerca de su vida. Opiniones sobre su personalidad.—Suerte que cupo á sus obras y carácter y virtudes poéticas de las mismas.—Cultivadores principales de la escuela clásica de la rama aragonesa: los Argensolas; su vida, fama y autoridad de que gozaron.—Sus cualidades poéticas y sus doctrinas literarias; sus obras.—Indicaciones respecto de algunas de ellas y acerca del lenguaje poético de las mismas.—Otros cultivadores de la escuela clásica en su direccion aragonesa: Cristóbal de Mesa, el Príncipe de Esquilache y Estéban Manuel de Villegas.

Como en la leccion XXX queda dicho, la escuela clásica se divide en dos ramas ó direcciones importantes, denominadas: una *salmantina* y *aragonesa* la otra.

El fundador ó maestro de la primera de estas ramas, y al que bien puede considerarse á la vez como verdadero jefe de toda la escuela clásica, es FRAY LUIS DE LEON, llamado en su siglo Luis Ponce de Leon. Hijo de una familia noble, nació por el año de 1528 en la villa de Belmonte de Tajo (1). Sus padres cuidaron mucho de su educacion moral y literaria, y

(1) Sobre el lugar donde nació el Maestro Fray Luis de Leon hay opiniones muy encontradas. Bermudez de Pedraza, en las *Antigüedades y excelencias de Granada*; el Licenciado Luis Muñoz, en la *Vida de Fray Luis de Granada*; el maestro Tomás de Herrera, en su *Historia del Convento de San Agustin de Salamanca*; Capmany, en su *Teatro Histórico-crítico*; D. Gregorio Mayans y Siscar, en su *Vida y juicio crítico del Maestro Fray Luis de Leon*, y algun otro, siguen la opinion de que nació en Granada. El erudito D. Tomás Tamayo de Vargas cree que la cuna de su nacimiento fué la villa de Belmonte, en la Mancha; y de esta opinion, que adoptamos nosotros por ser hoy la más admitida, son Nicolás Antonio, Gil de Zárate, Ticknor y otros.

él recompensó estos afanes consagrándose con gran ardor y no ménos provecho al estudio. A la edad de catorce años mandáronle á estudiar á Salamanca, donde el 29 de Enero de 1544 tomó el hábito de agustino, á pesar de que sus padres no pensaron en dedicarle á la vida del Claustro. En 1561 obtuvo en la Universidad de dicha poblacion la cátedra de Santo Tomás de Aquino, compitiendo con siete opositores, de los cuales cuatro eran ya catedráticos. Posteriormente ascendió á catedrático de prima de Sagrada Escritura, merced á sus méritos y reconocida sabiduría. Unos y otra grangeáronle mucha estima y consideracion muy alta; pero á la vez le suscitaron enemigos, que celosos de su prestigio y saber, resolvieron perderlo. Tomando por pretexto una traduccion que hizo del *Cantar de los cantares*, de Salomon, á la que añadió unos breves comentarios, y acusándole á la vez de judaizante y de aficionado al luteranismo, sus émulos lo denunciaron á la Inquisicion, en cuyas cárceles fué encerrado el 27 de marzo de 1572, despues de habérsele instruido una causa que todos creyeron que iba á sobreseerse, y mediante nuevas acusaciones, de las cuales se defendió ante el Santo Oficio en 6 de dicho mes, de una manera tan clara y explícita como firme y digna. Cinco años permaneció encerrado en las cárceles de la Inquisicion de Valladolid y durante ellos se presentó veinte veces ante el Tribunal á declarar y responder á las acusaciones que se le hacian. Al fin, el 13 de agosto de 1577 recayó en la causa sentencia definitiva por la que se le absolvió y se le hicieron algunas prevenciones; y en 28 de julio del año siguiente fué confirmado por el general de los agustinos en la cátedra que antes desempeñaba y que la Universidad, que en medio de las desgracias que afligieron al Maestro Fray Luis de Leon le habia sido fiel, no sólo se la conservó vacante sino que no consintió que nadie se sentase en ella. Entónces fué cuando al explicar la primera leccion despues de sus infortunios, empezó diciendo sencillamente: *Como decíamos ayer...*; frase que se ha hecho célebre y que frustró las esperanzas del numeroso auditorio que la escuchó y que habia ido al aula creyendo oir de los lábios del Maestro algunas alusiones á lo pasado. Murió Fray

Luis de Leon en Madrigal el 23 de agosto de 1591, nueve días despues de haber sido nombrado Provincial en el capítulo celebrado en el convento de dicho pueblo.

Segun afirman sus biógrafos y revelan sus trabajos, «Fray Luis de Leon fué hombre de grande ingenio y de sumo juicio, muy docto en las lenguas castellana, latina, griega y hebrea. Asimismo fué buen poeta latino, y entre los castellanos, el de espíritu más sublime; insigne erudito y muy sabio teólogo» (1). Desde muy jóven dió muestras de su vocacion religiosa y del sentido místico que tan vivamente se refleja en la mayor parte de sus obras, que son muchas y de mérito. Ahora sólo nos toca tratar de las poéticas, dejando las demás para cuando estudiemos la Didáctica.

Las *obras poéticas* del maestro Leon estan divididas por él mismo en tres libros, y en la dedicatoria que de ellas hace á D. Pedro Portocarrero dice: «Son tres partes las de este libro. En la una van las cosas que yo compuse mias. En las dos postreras las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados. Lo profano va en la segunda parte; y lo sagrado, que son algunos salmos y capítulos de Job, va en la tercera.» Las poesías originales pueden dividirse en *religiosas, morales ó filosóficas y patrióticas*, de modo que Fray Luis de Leon es un vate que abraza todó el ideal poético de su época, pues canta los principales sentimientos que en la misma preponderaban.

No hizo Fray Luis de Leon mucho caso de sus talentos poéticos, que miró hasta con abandono, «no porque la poesía no sea digna de cultivarse, puesto que Dios la eligió pa-

(1) Mayans y Siscar en su *Vida y Juicio del Maestro Fray Luis de Leon*, que precede á las obras de este ingenio publicadas en el tomo XXXVII de la *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra. Es un excelente y erudito trabajo que debe consultarse; va seguido de un luminoso *Extracto del proceso instruido contra Fray Luis de Leon, desde el año de 1571 al 1576, en la ciudad de Salamanca*. Mr de Puybusque, en su *Historia comparada de la literatura española y francesa*, llama á Fray Luis *Cisne de Granada* y dice de él: «No es un poeta el que se oye, es un apóstol; y es imposible resistir á este concierto místico, en que la inteligencia y el corazon se confunden en un mismo éxtasis.»

»ra sus loores, sino porque veia el errado modo de opinar »de nuestras gentes.» Esto no obstante, sus obras poéticas, así originales como traducidas, revelan cualidades nada comunes, antes bien, verdaderamente raras. Ellas son de las que más ennoblecen la lengua española y demuestran que quien las compuso estaba dotado de un ingenio sutilísimo para la invencion y de gran elevacion de pensamiento. Abundan en las composiciones poéticas de Fray Luis imágenes brillantes, unidas á una sencillez, una suavidad y una templanza grandes, á un gusto correcto y á una diction pura y armoniosa, y se distinguen por la música deliciosa de sus versos. Añádase á esto un misticismo subjetivo expresado en forma literaria tan bella, cual no se encuentra en ningun escritor de aquella época; pinturas en las cuales el poeta no busca el efecto pintoresco ni la sensualidad del género erótico, y un grande y profundo conocimiento de la literatura clásica, en cuya escuela se formó, y se tendrá una idea de lo que fué Fray Luis de Leon como poeta. En este concepto ejerció sobre nuestra literatura una influencia poderosa, y contribuyó mucho á excitar el gusto de la hermosa antigüedad, en cuyas manifestaciones se inspira constantemente, así como en la Biblia, si bien no acude á ésta tanto como Herrera, como que ningun poeta ha conocido mejor que él el verdadero modo de imitar á los antiguos en la poesía moderna; véase con cuánta razon asignamos al Maestro Fray Luis la jefatura de la escuela clásica.

Como es natural, en las poesías *religiosas* es donde Fray Luis ostenta con más viveza el misticismo que antes hemos indicado. En ellas aparece original, magnífico, sublime y lleno de uncion, como lo prueba la que consagra á la *Ascension del Señor*, alta muestra de poesía lírica y verdadero y acabado modelo de la *oda cristiana*.

En las poesías *morales* ó *filosóficas* demuestra un alto sentimiento de la belleza moral y del desprecio que debe inspirar la deleznable vanidad de las cosas mundanas, todo expresado con blandura y suavidad, en estilo bello y castizo y sin la afectada elegancia que á la sazón estaba en moda. Testimonio de esto que decimos, da la oda que empieza:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,

y la incomparable que tituló *Noche serena*, que es un modelo entre las de su clase.

En las poesías *patrióticas* se inspira Fray Luis con ardor visísimo en el sentimiento nacional, que se revela en ellas con tanta energía como en el *Romancero*. Modelo de esta clase de odas es la titulada *Profecía del Tajo*, que respira fervoroso patriotismo y está llena de enérgicos acentos: generalmente se considera esta oda como la obra maestra de Fray Luis de Leon, y como una de sus más bellas imitaciones de Horacio. A esta clase pertenece también la que dedicó á Santiago, en la que se levanta á la altura de los grandes géneos.

En sus obras poéticas originales se observan algunos hebraismos y reminiscencias de otros autores, como Píndaro, Horacio, Virgilio y Tibulo á quienes imitó, particularmente á Horacio que constantemente estudiaba y del cual tomó la marcha, el entusiasmo y el fuego de la oda. Más que estas obras, le dieron fama sus traducciones. Las tiene muy notables en el libro segundo, de los escritores antiguos citados y de los modernos Petrarca, Monseñor de la Casa, Bembo y otros. De Salomon y David son las traducciones que encierra al libro tercero, que es un verdadero y admirable tesoro de poesía sagrada.

Algunas veces, sobre todo cuando le falta la inspiracion, decae nuestro gran poeta y se presenta prosáico y sin color alguno; pero bien puede asegurarse que sus defectos son hijos de sus mismas virtudes, y que sus poesías se leerán siempre con entusiasmo.

Entre los principales discípulos de la escuela clásica en su rama salmantina, figura DON FRANCISCO DE MEDRANO, que algunos mencionan como afiliado á la escuela sevillana, sin duda porque nació en Sevilla. Escasísimas son las noticias que tenemos de este ingenio. Sólo se sabe de él que floreció en el siglo XVI y que visitó la Italia, particularmente á Roma, á donde le llevaron sus pretensiones, que no alcan-

zaron el éxito que nuestro casi desconocido poeta deseaba. Se ignoran el lugar y el año de su muerte.

Fué Medrano apasionado de Horacio y acaso el mejor imitador suyo, compitiendo en esto con Fray Luis de Leon. Las poesías que de él se conservan son poco numerosas y muestran un lenguaje puro y correcto, un estilo natural, sentido y á veces levantado, y una manera de decir adecuada siempre al asunto de que trata. Revelan, además, un gran sentido filosófico, y dotes de excelente poeta lírico, muy conocedor, por otra parte, de la lengua castellana. El señor don Adolfo de Castro en la coleccion de poetas líricos de los siglos XVI y XVII, por nosotros mencionada, hace grandes elogios de Medrano, á quien dice que tiene en alta estima. Ticknor lo elogia tambien; y realmente no se concibe cómo han olvidado á nuestro poeta la mayor parte de los críticos.

Las poesías de Medrano vieron la luz pública por el año de 1617 en Palermo á continuacion de los libros de *Remedio de amor*, imitacion, ó más bien, traduccion de Ovidio hecha por Pedro Venegas, á quien aventaja Medrano. Constan las poesías de éste de algunos excelentes sonetos y de varias odas, que la mayor parte son imitaciones de Horacio, cuyas huellas siguió docta y esmeradamente, y están dirigidas á varios de sus amigos, en lo que imitó tambien al poeta famoso de Venusa. De sus odas, las mejores son las horacianas. Merece citarse la que dedica á D. Fernando de Soria sobre la vanidad de las ambiciones humanas, y otra sobre los males y vicios que acarrea la ambicion de las riquezas. No es ménos digna de mencion la titulada *Profecía del Tajo*, en la que se inspira en Horacio, como Fray Luis de Leon en la suya del mismo nombre, con la diferencia de que éste se aparta más del poeta latino, mientras que Medrano lo imita de tal manera que á veces parece que lo traduce. Lo que principalmente caracteriza las poesías de Medrano son los profundos pensamientos que entrañan (1).

(1) Las poesías de Medrano se han publicado en el tomo XXXII de la *Biblioteca de Autores españoles*, antes citada.

A la escuela que nos ocupa pertenece FRANCISCO DE LA TORRE, acerca de cuya vida existen noticias muy oscuras y sobre cuya existencia real hay opiniones muy contradictorias. Fué natural, según él mismo declara en una de las estrofas de sus poesías, de un pueblo de las riberas del Jarama, pueblo que debe suponerse fué Torrelaguna, á juzgar por las matrículas hechas á su nombre entre los años de 1554 á 1556 como estudiante de los Colegios de San Isidoro y San Eugenio. En el último de dichos años y cuando contaba veintidos de edad (lo cual supone que debió nacer hácia 1534), la Torre hizo la primer matrícula de Cánones, sin haber cursado la filosofía ni tener el título de bachiller. Abrazó la carrera de las armas, no sin haber rendido antes su tributo al amor, según en sus poesías se muestra, y asistió á las campañas de Italia. Mas los azares de la guerra no consiguieron hacerle olvidar á su amada, á juzgar por lo que él mismo refiere cuando habla de sus proezas militares, de sus servicios y de sus padecimientos amorosos. Retirado á las márgenes del Duero en edad avanzada, no pudo olvidar su pasión, y á lo que parece hubo de morir sacerdote (1).

Tales son las noticias que se tienen de Francisco de la Torre, á quien algunos han confundido, y entre ellos el mismo Quevedo, con el Bachiller Alfonso de la Torre, que floreció en la época de D. Juan II, confundiendo á la vez el estilo de dos siglos é ignorando que nuestro la Torre fué conocido de Lope de Vega, que lo compara y aun lo pone al lado de Garcilaso. También lo han confundido muchos con el citado Quevedo, el primero en publicar las obras de la Torre, fundándose en que Lope de Vega dió á la estampa algunas de

(1) Estas noticias biográficas de Francisco de la Torre están tomadas en su mayor parte del erudito *Discurso* leído por D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe en su recepción pública como académico de la Española: 1857. Es un documento que muestra cuánta diligencia ha empleado su autor para poner en claro la vida, hasta ahora oscura, de este gran ingenio. El Sr. Fernandez-Guerra copia en su *Discurso* las matrículas hechas á favor de Medrano en su juventud, y que tanta luz arrojan acerca del lugar y año en que nació la Torre y de los primeros pasos que dió en la senda de la vida este poeta.

sus composiciones con el nombre supuesto de *Tomé de Burguillos*, y que bien pudo hacer otro tanto el señor de la Torre de Juan Abad: error no ménos craso que el primero, si se atiende á la diferencia de estilo, de sentido, de inventiva y aun de carácter que existe entre las composiciones de ambos ingenios (1).

Muerto Francisco de la Torre, sus papeles se extraviaron y fueron á parar á manos del caballero portugués D. Juan de Almeida, que tuvo el renombre de Sábio, quien conociendo el valor de las poesías trató de publicarlas, á cuyo efecto, y despues de haber sido aprobado el tomo por D. Alonso de Ercilla, obtuvo la competente licencia del Consejo Real; mas de nuevo sufrieron extravío, queriendo la suerte que esta vez las hallase D. Francisco de Quevedo, el cual, estimándolas de gran valor, dedicólas á Felipe IV, y las dió á la estampa, con el titulo de *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*, en el año de 1631.

«Las poesías de Francisco de la Torre, dice Quintana, son de los frutos más exquisitos que dió entonces nuestro Parnaso.» Cántase en ellas principalmente la naturaleza y el amor con el fuego y la ternura de quien desde sus primeros pasos en la vida se vió cautivo en las redes de aquella pasión. Están escritas con una gran sencillez y suavidad de expresión, y revelan no ménos viveza de afectos y profundidad

(1) En el *Discurso* á que se refiere la nota precedente, se prueba de una manera palmaria el error crasísimo y la falta de crítica literaria con que han procedido los que atribuyen á Quevedo las obras de la Torre y los que confunden á éste con el Bachiller Alfonso de la Torre. Debe advertirse que D. Luis José Velazquez en un *Discurso* que añadió á la segunda edición de las poesías de Francisco de la Torre, hecha en 1753, fué el primero que acometió la empresa de probar que el verdadero autor de dichas poesías era Quevedo; cuya opinion ha sido aceptada por Luzan y contradicha por Quintana, quien en su *Introducción histórica á una coleccion de poesías castellanas*, dice lo siguiente: «El que no sepa distinguir los versos de Quevedo de los de Garcilaso ú otro cualquier poeta de la época anterior, ese solo puede confundir con él á Francisco de la Torre.» (V. el tomo XIX de la Biblioteca de Autores españoles). De la misma opinion es el Sr. Gil de Zárate en su *Resúmen histórico de la literatura española* (segunda parte de su *Manual de Literatura*). Ticknor, que apenas habla de Francisco de la Torre, deja la cuestion sin resolver.

de pensamiento, junta mente con una frescura y gallardía en el decir, una correccion y pureza en el estilo, que encantan y que hermosea siempre el autor con frases elegantes y adecuadas al asunto. Cuando trata de objetos campestres es abundantísimo en sentimientos tiernos y melancólicos, como ningun poeta castellano, de lo cual da elocuente prueba en sus endechas á *una tórtola* y á *la cierva*, composiciones bellísimas que, como la égloga de *Proteo y Filis*, por todas partes se hallan sembradas de pensamientos tiernos y delicados y rebosan dulcísima melancolía. Muchas veces se inspira Francisco de la Torre en los grandes modelos de Italia imitando á Petrarca y los que le siguieron.

Mas aunque las poesías de Francisco de la Torre revelen con frecuencia el gusto de la escuela italiana (1), abundan en imitaciones de los clásicos antiguos. En todas se descubre que el poeta se halla familiarizado con ellos, prefiriendo á Horacio y Virgilio, y que hizo siempre con inteligencia la imitacion. Sus odas, alguna de las cuales (la de *Tirsis*) escribió en verso suelto á la manera de los antiguos, ponen bien de manifiesto esta tendencia y sentido clásicos de Francisco de la Torre, y justifican, como algunos de sus armoniosos sonetos, el lugar que le asignamos en la escuela clásica; las odas á *Filis* y á *la Aurora* merecen especial mencion. La Torre compuso además multitud de discretos epigramas y tradujo elegante é ingeniosamente muchos de los del Marcial inglés, Juan Owen (2).

Otros varios poetas, que oportunamente indicaremos, pueden considerarse como afiliados en el grupo salmantino, que tan gran influencia tuvo en la literatura pátria y tantos dias de gloria há proporcionado al Parnaso español.

El sentido y gusto manifestados en las producciones de los ingenios de quienes acabamos de ocuparnos, son mante-

(1) No ha faltado quien le afilie en la escuela sevillana, lo cual nos parece un gran error. D. Fermin de la Puente y Apecechea, halla en él grandes analogías con los poetas sevillanos (V. su *Discurso* pronunciado en la Academia española. en 1850).

(2) Se han publicado estas poesías en el tomo 42 de la *Biblioteca de Autores españoles*.

nidos hasta los primeros años del siglo XVII por los clásicos *aragoneses*, si bien éstos revelan una tendencia bastante determinada en favor de la poesía tradicional castellana; pero ambas tendencias (la de los salmantinos y la de los aragoneses) reflejan el espíritu de la antigüedad pagana, por lo que las hemos considerado como ramas de un mismo árbol, como dos manifestaciones de la *escuela clásica*. Representan, por tanto, la variedad dándose dentro de la unidad.

Debe advertirse, á fin de no dar lugar á anacronismos, que en el tiempo que media entre la rama que hemos denominado salmantina y la que llamamos aragonesa, de que ahora nos proponemos tratar, se manifiesta la *escuela oriental*, de que en la lección próxima hablaremos, y casi á la vez se comienzan á cosechar los frutos del mal gusto, que da lugar á la formación de las escuelas *conceptista*, *culterana* y *prosáica* que examinaremos despues. El método que adoptamos obedece, por tanto, al propósito de presentar seguidamente todo el desenvolvimiento de la *escuela clásica* y no se funda en el orden cronológico.

Continuadores de la escuela clásica, ó mejor dicho, jefes de su rama *aragonesa*, son los dos hermanos LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, naturales de Barbastro, provincia de Huesca, y oriundos de una distinguida familia italiana. LUPERCIO nació en 1563 y BARTOLOMÉ en 1564. Ambos cursaron en la histórica Universidad de Huesca filosofía, historia y letras clásicas: Lupercio se dedicó á la vida pública y Bartolomé á la eclesiástica. El uno pasó á Zaragoza donde estudió elocuencia y lengua griega, y el otro se quedó en Huesca hasta recibir el grado de Doctor en derecho civil y canónico. Ambos gozaron de la protección de doña María de Austria, hermana de Felipe II y viuda del emperador Maximiliano II, la cual nombró secretario suyo á Lupercio. Casado éste con doña Bárbara de Albion, de la que tuvo un hijo, y despues de haber sido Presidente de la Academia Imitatoria, fué nombrado gentil-hombre de cámara del archiduque Alberto, y más tarde, y á pesar de haber tomado parte activa en las alteraciones ocurridas en Aragon con motivo de la huida de Antonio Perez, fué hon-

rado por Felipe III con el cargo de cronista de dicho reino. El Conde de Lemos le hizo secretario de Estado y de Guerra de su vireinato de Nápoles, en cuya ciudad murió en 1613 á los cuarenta años de edad. A la influencia de Lupercio debió Bartolomé el curato y rectoría de Villahermosa, que obtuvo en 1588. Ayudó á su hermano en el manejo de los negocios y tambien estuvo al lado del Conde de Lemos, hasta que próximo á terminar el gobierno de éste, volvió en 1616 á Zaragoza, de cuya ciudad habia sido nombrado canónigo, y á donde le llamaba el cargo de cronista del reino de Aragon, que como su hermano, obtuvo. En dicha ciudad murió á 26 de Febrero de 1631, no sobreviviendo á su hermano mas que 18 años (1).

A pesar de que cultivaron otros géneros literarios, como á su tiempo veremos, los Argensolas dieron desde su juventud señaladas muestras de su afición á la Poesía. Por su aplicacion, talentos y saber, fueron muy estimados de sus contemporáneos, á quienes merecieron el nombre de *Horacios españoles*, título que, ciertamente no puede aplicárseles sino con alguna exageracion, y que debieron, sin duda, más que á sus disposiciones poéticas, á la proteccion que dispensaron á las letras. Lo cierto es que ambos hermanos gozaron, en Madrid sobre todo, de mucha fama y autoridad: Cervantes y Lope de Vega los elogian, llegando á decir el último que «le parecia que habian venido de Aragon á Castilla á enseñar el castellano.»

Con sobrada razon pudo decir esto nuestro gran dramático de quienes, como los Argensolas, manejaron el lenguaje con correccion y propiedad sumas. Esta circunstancia, unida á las no ménos estimables de una circunspeccion y

(1) Sobre la biografía y juicios críticos de los Argensolas, puede consultarse el tomo XLII de la *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra, donde se hallan las obras poéticas de ambos hermanos. En el capítulo XXX del tomo III de la *Historia de la literatura española* de Ticknor se hallarán tambien noticias, aunque escasas, de estos poetas, que el Sr. Gil de Zárate trata tambien con poca detencion, en su *Resúmen histórico de la literatura española* (segunda parte de su Manual de Literatura).

cordura grandes, de una erudicion vasta y de una severidad de doctrina poco comun, bastan para asignarles lugar muy distinguido en nuestro Parnaso, sobre todo tratándose de unos tiempos en que se empezaba á hacer gala de torturar el idioma. En justo tributo á sus méritos, debemos dejar asentado que los Argensolas supieron apartarse del camino que ya habian empezado á recorrer los conceptistas y culteranos.

Si respecto del lenguaje poético hay que reconocer que los Argensolas fueron castizos y esmerados y fáciles versificadores, por lo que el idioma pátrio les debe mucho, necesario es tambien decir que en el género lírico no son abundantes y se presentan sin riqueza ni elevacion. Aparecen haciendo alarde de notable ingenio reflexivo, de exquisito gusto, de mucha sencillez y naturalidad y de no poca elegancia en la dición; pero generalmente están desprovistos de calor, de entusiasmo y de fantasía. Las virtudes mismas que hemos señalado, hijas del estudio más que de la espontaneidad, engendran en sus composiciones defectos, como el prosaismo, que aminoran el mérito que en realidad debieran tener.

Propusieronse los Argensolas imitar á Horacio, mostrando una gran adhesion á las doctrinas contenidas en el Arte poética del vate latino, únicas en que veian salvacion para las letras castellanas. Tuvieron, por lo tanto, en gran estima la poesía filosófica, en la cual llevaba la ventaja Bartolomé, que sin disputa es más profundo que Lupercio, como lo prueba en sus *epístolas*, en las cuales, imitando á Horacio, muestra su aficion á las reflexiones y máximas morales. Los dos hermanos escribieron *odas* y *canciones*, que no son las mejores de sus obras, pues generalmente carecen de entusiasmo, de vida y de movimiento: circunstancia que se refleja en todas sus composiciones eróticas, en las cuales se echan de ménos la gracia y ternura propias de este género de poesía. Sus *sonetos*, entre los cuales los hay muy buenos, prueban esto mismo que decimos, pues comunmente entrañan una reflexion moral ó religiosa, siendo de advertir que hasta en los sonetos eróticos manifiesta Bartolomé esta ten-

dencia. Lupercio se sustrae algo á ella, no tanto en sus sonetos, que tambien los tiene buenos, como en sus *décimas* y *redondillas*.

Como pudiéramos comprobar con multitud de ejemplos, si el lenguaje es castizo y la versificación fluida, la pasión nunca mueve lo bastante el ánimo de los poetas que nos ocupan. Esta circunstancia es más de notar todavía en la *Sátira*, género que los Argensolas cultivaron con no poco provecho y para el cual no carecen de energía, si bien son duros y aparecen faltos de vivacidad, merced á lo mucho que amplifican los pensamientos. «Es triste, dice Quintana á este propósito, ver que no salgan jamás de aquel tono desabrido y desengañado que una vez toman, sin que la indignación hácia el vicio los exalte, ni la amistad ó admiración les arranque un sentimiento ni un aplauso, y que parezca que nunca amaron ni estimaron á nadie.» Y cuenta que el carácter sesudo y el espíritu grave y reflexivo de los Argensolas, no ménos que su tendencia hácia la poesía ingeniosa y discreta, les hacen más aptos para el cultivo de la sátira que para el de ningun otro género. La mayor parte de las sátiras que escribieron estos poetas, son invectivas contra los cortesanos (1).

A pesar de todo lo dicho, los Argensolas merecen ser estudiados y ocupar un lugar distinguido en nuestra literatura. Sus caractéres, sus talentos, sus aficiones, sus estudios, todo, en fin, contribuye á considerarlos como afiliados en la escuela clásica, si bien diferenciándose de los primeros cultivadores de ésta por su apego á la antigua poesía nacional y por la menor sensibilidad, ternura, viveza, energía, fuego y galanura en la frase que revelan sus producciones.

Uno de los primeros discípulos de los dos ingenios de que acabamos de tratar, fué CRISTÓBAL DE MESA, cuyas poesías líricas se imprimieron en 1611 y fueron aumentadas en 1618. Según él mismo dice, hubo en un principio de proponerse por

(1) Cuando tratemos de los géneros poéticos compuestos, diremos algo acerca de cómo manejaron la sátira los Argensolas.

modelo á Herrera: pero su permanencia en Italia le hizo, sin duda, variar de estilo, pues lo cierto es que Mesa imitó y hasta plagió á los Argensolas, y como éstos, se adhirió á las doctrinas contenidas en la Poética de Horacio, y tradujo algunas de las églogas de Virgilio.

También debe mencionarse al PRÍNCIPE DE ESQUILACHE, discípulo de los Argensolas, á quienes trató de imitar. Llamábase *D. Francisco de Borja*, pues el título que llevó era de su mujer, heredera del principado de *Squillace* en el reino de Nápoles. Créese que el poeta que nos ocupa nació en Madrid por el año de 1578. Fué hijo de Juan Borgia, conde de Ficalo, y de Francisca de Aragon. Tuvo muchos honores y riquezas y despues de haber sido virey del Perú, murió en Madrid el 26 de Setiembre de 1658, cuando contaba ochenta años de edad.

En los ratos de ócio que los cuidados de la vida pública le dejaban, Borja se dedicó á la Poesía, que cultivó con provecho. Tomó de los Argensolas la naturalidad y sencillez, por lo que sus mejores composiciones líricas son los *romances ligeros* y las *letrillas*, entre las cuales hay algunas que no tienen rival. En ellas revela gracia y facilidad sumas, y á veces ternura, cualidad que manifiesta más aún en los *sonetos* y *madrigales*, que sin ser mejores que las letrillas, suelen tener mucho mérito: el soneto *A un ruiseñor*, puede servir de ejemplo. Como los Argensolas, sus maestros, el príncipe de Esquilache cultivó la epístola en verso, por más que en ella no llegase nunca á estar á la altura que en sus producciones ántes indicadas.

Más nombrado que los dos anteriores fué otro discípulo de los Argensolas, llamado ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS, natural de Nájera (Rioja) donde nació por el año de 1595. A pesar de que sus padres no estaban sobrados de recursos, mandáronle á Madrid y Salamanca, con el fin de que estudiara jurisprudencia, pero él dejó á Témis por las Musas. En lucha con sus necesidades y con la escasez de recursos, y trabajando en vano por alcanzar un destino, que no llegó á lograr, pasó casi toda la vida en su pátria hasta que murió en 1669, á los sesenta y cuatro años de edad. Llamáronle por sobre nombre el *Cisne de Najerilla*.

Sus primeras composiciones, á las cuales dió el nombre de *Delicias*, las escribió, segun él mismo declara, á los 14 años de edad y las limó á los 20. Todas sus poesías las dió á la estampa en Nájera, el año de 1617, con el título de *Eróticas*. Divídese el tomo que las contiene en dos partes: la primera comprende las traducciones de Horacio y Anacreonte y varias imitaciones de este último, y la segunda, sátiras, elegías, idilios en octavas, sonetos y las *Latinas*, como él llamó á las composiciones que hizo imitando los exámetros y otras clases de versos usados por los antiguos, en lo cual no estuvo muy feliz.

Por punto general, las composiciones de Villegas respiran un espíritu verdaderamente poético. Las mejores son las *anacreónticas* en las cuales, ya traduzca, ya imite, raya á una gran altura, por lo que ha merecido las alabanzas de nuestros mejores críticos. En dichas composiciones, como en todas las ligeras que escribió, muestra Villegas gracia, ligereza, y afectuosa ternura, unido todo á locuciones tan poéticas como naturales y á una facilidad grande. La cantinela que empieza:

Yo ví sobré un tomillo
Quejarse un pajarillo
Viendo su nido amado,
De quien era caudillo,
De un labrador robado:

reune dichas circunstancias y es una de la más graciosas que tiene. Tambien merecen citarse la oda al *Céfiro* y la del *Amor y la Abeja*, que pueden servir de modelos en su clase.

Villegas llevó hasta la exajeracion los principios de su maestro Bartolomé de Argensola. Fué muy dado á usar verbos nuevos, como los de *armiñar*, *envidrar*, *enerar*, *ancianar*, que derivó de armiño, vidrio, enero y anciano, por lo que ha merecido las alabanzas de Mayans. No se las tributará por ello, ciertamente, quien tenga en cuenta que esos verbos y otros no ménos extraños que usó Villegas, así como la frase de *arroyuelo, hecho cinta de hielo* y la de la

abeja, verdugo de las flores, empleadas por el mismo autor, eran síntomas muy caracterizados de culteranismo.

Tal es la escuela clásica, en la que, en nuestro concepto, se funda la sevillana, llamada también oriental, de que en la lección siguiente tratamos.

LECCION XXXIII.

Escuela sevillana ú oriental.—Iniciador de ella: Juan de Malara.—Verdadero fundador de la misma: Fernando de Herrera: su vida, instruccion y talentos.—Su lenguaje poético.—Triunfo del lirismo y del lenguaje hebraico.—Composiciones poéticas de Herrera é indicaciones acerca de algunas de ellas.—Otros poetas de la escuela sevillana: Céspedes y Pacheco.—Juan de Jáuregui: su vida y talentos poéticos.—Sus obras.—Su manera de considerar la Poesía.—Epocas que ofrece la vida literaria de este escritor y carácter de cada una de ellas.

En la cátedra del célebre humanista, el MAESTRO JUAN DE MAL-LARA ó MALARA, puede decirse que tuvo su cuna la famosa escuela *oriental ó sevillana*, de cuyo origen y desarrollo tratamos en la lección XXX. No sólo como educador de la juventud que formó en las filas de dicha escuela, sino como iniciador del movimiento literario que la produjo, merece esta honrosa distincion Juan de Malara, en cuya casa se reunió aquella tan celebrada y docta academia compuesta de los más grandes ingenios sevillanos. Malara fué autor dramático, por lo que nos ocuparemos de él en lugar oportuno. Como lírico fué más estudioso que inspirado y cultivó con celo la poesía filosófica, á la que era inclinado por sus estudios y carácter, segun él mismo manifiesta en la obra que tituló *Filosofia vulgar*. Escribió una silva en latin en alabanza de las mujeres célebres, y un poema titulado *Los trabajos de Hércules*. En prosa dejó escritas obras muy estimables y en su mayor parte didácticas.

Entre los concurrentes á la academia de Malara figura en primera línea FERNANDO DE HERRERA, reputado como

el verdadero padre, el fundador de la escuela oriental ó sevillana. Escasas son las noticias que tenemos de este ilustre vate, y las pocas que hay se las debemos á su amigo y admirador Francisco Pacheco. Se sabe que Herrera nació en Sevilla por el año de 1534, de padres honrados; que fué hombre virtuoso, de altos pensamientos y de vasto saber, y clérigo de órdenes menores; que vivió en su honrada mediana de la cual no apeteció salir, como pudo, y que murió por el año de 1597 cuando contaba 63 de edad. En cambio de esta escasez de noticias, se conserva un hermoso retrato de Herrera que pintó el ilustre artista Pacheco, ántes citado, y que reproducido en grabado figura, con un prólogo de Rioja, al frente de la edicion que de las obras del insigne sevillano hizo en 1619 el mismo Pacheco. Hay una circunstancia en la vida de Herrera acerca de la cual la crítica anda algo desacorde. Nos referimos á los amores que por una dama de elevada alcurnia debió sentir el vate sevillano, á juzgar por el tono de varias de sus composiciones. Doña Leonor de Milan, condesa de Gelves, fué, á lo que parece, el objeto constante de la adoracion de Herrera, quien la cantó de la manera que Petrarca lo hizo con su Laura. Mas el estado de la condesa, por una parte, y el de Herrera por otra, encerraron la pasion de éste dentro de los límites de lo meramente ideal y platónico, y dieron á su lenguaje un tono lleno de respeto y de decoro, y á sus amores el carácter de *inocentemente inmorales*, segun expresion de un escritor francés muy buen apreciador de nuestra literatura (1).

Poseyó Herrera una erudicion vastísima á que daba realce su talento privilegiado. Estudió con gran provecho la antigüedad clásico-pagana y los escritores del Renacimiento, y fué muy docto en las lenguas latina, griega y hebrea, en algunas de las vivas, y en matemáticas y geografía. Así es que, además de las obras poéticas que han de ocuparnos en esta leccion, dejó notables muestras de su ingenio como escritor en

(1) Mr. de Latour, *Etudes sur l'Espagne*.

prosa. Tales son: las *Anotaciones* á las obras de Garcilaso; la *Guerra de Chipre y victoria de Lepanto, del señor don Juan de Austria*; el *Elogio de la vida y muerte de Tomás Moro*; el *Tratado de versos* y la *Historia general del mundo hasta la edad del emperador Carlos V*, no impresa y que se tiene por perdida. Tanto por estas obras como por las poéticas, mereció Herrera las alabanzas de su siglo y de la posteridad, y tiene derecho á que corra como valedero el dicho del Maestro Francisco de Medina, quien aseguró «que podrá España poner á Fernando de Herrera en competencia con los más señalados poetas é historiadores de las otras regiones de Europa.»

Mas lo que mayor fama ha dado al insigne vate sevillano, es su lenguaje poético, á cuya perfeccion se dedicó principalmente, deseoso de llevar adelante la empresa comenzada por Garcilaso. Con este propósito y anheloso de dar á la versificación mayor magnificencia, inventó giros nuevos, expresiones atrevidas, y frases llenas de pompa y armonía, con todo lo cual se separó muchas veces de la sencillez por la que tanto se distinguieron sus antecesores (diferenciándose por esto principalmente de los poetas clásicos de que en la leccion precedente hemos tratado), é incurrió algunas otras en afectacion y oscuridad, con lo que abrió la puerta por donde más tarde habia de entrarse el culteranismo. Esto no obstante, Herrera revistió el lenguaje poético de una grandeza y sonoridad incomparables y de una entonacion magestuosa y poderosísima, con lo cual prestó un señalado servicio á nuestra lengua, á la cual supo acomodar la de los profetas.

Con respecto al servicio que prestó Herrera al idioma nacional, véase lo que dice Gil de Zárate: «El idioma castellano le es deudor de inmensos beneficios; la versificación ha sido llevada por él á su más alto grado de perfeccion, aatesorando recursos que la hacen capaz de las más árduas empresas. Herrera es el primero que ha enseñado á sacar del verso endecasílabo todo el partido de que es susceptible; á cortarlo oportunamente; á formar con él períodos variados y numerosos; á hacerle marchar, ora lento, ora

»arreatado, segun conviene; á darle la armonía que requiere la clase de asunto á la que se aplica y los objetos que se intenta representar. Despues de él se puede decir que, »si los italianos dieron á España el endecasílabo, los españoles fueron los que le llevaron á su más alto grado de perfeccion y armonía.» En el mismo sentido se expresa nuestro Quintana, que hace grandes elogios de la diction rica y poética y de la vigorosa imaginacion de Herrera, respecto del cual dice el crítico Puybusque en su *Historia comparada de las literaturas española y francesa*: «El, partiendo del mismo punto en donde se detuvo Fray Luis de Leon, parece haber reducido á notas y revelado á los hombres aquella música de los cielos, cuyo eco habia encontrado el cantor granadino solamente en el corazon. No hay que compararle otros escritores extranjeros, ni aún Rousseau, ni aún Dryden: la estrofa del poeta andaluz, sin tener nada de árabe, es enteramente oriental, y baja en derechura de las alturas de Sion. Sus cantos religiosos y nacionales son la verdadera oda, la oda heróica de la antigüedad, con formas líricas, descriptivas y dramáticas, tal como se cantaba al frente de los ejércitos, en la plaza pública, en el recinto sagrado de los templos. El poeta es un cristiano inspirado, que toma la voz de un pueblo y canta en nombre de todos sus hermanos.» Por tan reconocidas y excelentes cualidades, Herrera ha merecido el renombre de *Divino* y que los extranjeros le llamen el *águila de Sevilla*.

Si con atencion se estudian las obras poéticas principales de Herrera, lo primero que se observará en ellas, como consecuencia de las cualidades y virtudes antes enumeradas, es un gran movimiento lírico y una fuerte inspiracion bíblica, manifestada con gran fuerza y osadía de imaginacion. De aquí el que los tiempos en que floreció aquel vate se señalen como la época en que el *lirismo* llegó á su mayor grado de desenvolvimiento, y en que con más pujanza se manifestó en nuestra poesía el elemento *hebráico*. Ambas circunstancias caracterizan predominantemente la poesía del *divino* Herrera y la escuela de que éste fué fundador, que por lo mismo recibió el nombre de *oriental*, toda vez que al espí-

ritu y á la inspiracion orientales, con predominio del elemento hebráico, debe su más alta y genuina significacion en el Parnaso castellano. No se entienda por esto que Herrera se inspiró sólo en la Biblia, pues que tambien se inspira en los clásicos, con la diferencia de que lo hace dentro de las formas propias del ingenio andaluz; de donde viene el que la escuela de que es jefe se llame tambien, y no sin propiedad, *sevillana*, pues lo que más la distingue de la clásica, (con la cual le son comunes las fuentes de inspiracion) es la *exuberancia meridional*: la diferencia capital entre ambas escuelas estriba sobre todo en la localidad en que cada una se produce.

Quien con tanta brillantez supo manejar el lenguaje poético, pudo muy bien sobresalir en diferentes géneros de poesía. Las odas, canciones, elegías y sonetos que de Herrera se conservan corroboran esta afirmacion. Mas en donde lucen principalmente sus inapreciables dotes poéticas es en las *odas* y *canciones*, que sin disputa son muy superiores á sus elegías, sobre todo á las amatorias. Sus canciones *Á la victoria de Lepanto* y *Á la pérdida del rey D. Sebastian*, así como la oda *A D. Juan de Austria*, son de un valor extraordinario. Sigue Herrera en ellas, especialmente en la última, las huellas de Píndaro y Horacio; pero al mostrarse, por lo tanto, como el vate de la tradicion clásica, se presenta á la vez inspirado por el amor pátrio y nacional y arrebatado por el sentimiento piadoso, como el poeta religioso de la tradicion bíblica. Las ricas imágenes y las frases atrevidas que caracterizan la poesía hebráica, juntamente con un entusiasmo pátrio lleno de fuego, brillan magestuosamente en el himno á la batalla de Lepanto; así como en la cancion elegiaca que entonó por la pérdida del rey D. Sebastian reina, además del mismo espíritu de que está animado el citado himno, una melancolía seductora y en extremo propia del asunto que trata el poeta. Se distinguen principalmente estas dos bellisimas composiciones por los pensamientos, imágenes y giros bíblicos en que abundan y que les dan un carácter tal de orientalismo que la vista ménos perspicaz descubre al punto su filiacion: con razon ha dicho

de ellas el docto crítico D. Alberto Lista, que las dos solas encierran más hebraismos que todas las demás odas castellanas.

En las *elegías* de Herrera no escasean, ciertamente, las delicadas bellezas de pensamiento ni los primeros de lenguaje; pero falta en ellas, por lo general, el sentimiento. El cantor de las glorias pátrias aparece muy superior al platónico amorador de *Luz*, de *Eliodora*, de *Lucero* y de *Lumbre*, nombres con que indistintamente encubre el que llevaba la dama de sus pensamientos. Y es que el platonismo á que se hallaba reducido Herrera, casi agotado ya por Petrarca, á quien imita, no le permitia remontarse ni mostrarse verdaderamente espontáneo, y le obligaba á ser demasiado artificioso, y afectado: el estudio y el ingenio suplían en este caso á la fantasía y al corazón, y este era el defecto principal de sus poemas amorios. Sin embargo, tiene Herrera dos elegías escritas con verdadero estilo poético y sembradas de profundos y filosóficos pensamientos, que no desmerecen mucho de sus odas. Una es la que comienza:

Estoy pensando en medio de mi engaño
El error de mi tiempo mal perdido,
Y cuán poco me ofendo de mi daño;

y otra la que dedicó *A la muerte de la Condesa de Gelves*. De los sonetos que escribió Herrera merecen citarse los que dedicó *A la victoria de Lepanto*, *A don Juan de Austria* y *A Carlos V* (1).

(1) Tarea larga y por demás difícil fuera la de enumerar una por una todas las obras poéticas de Herrera, pues no hay una en la que no se encuentren rasgos de mano maestra, propios de su gran talento. Hasta en las canciones que ménos descuellan, como es la que dedicó á San Fernando, se encuentran trozos de mérito tan subido como el de esta composicion, que le hace exclamar á Lope de Vega: «Aquí »no excede ninguna lengua á la nuestra, perdonen la griega y latina. »Nunca se me aparta de los ojos Fernando de Herrera.» Además de las obras citadas, Herrera escribió un poema trágico sobre los *Amores de Laurino y Corona*, compuso varias églogas y la *Guerra de los*

Réstanos decir que al contrario de Fray Luis de Leon, Herrera cultivaba cuidadosamente sus dotes poéticas y estudiaba mucho para perfeccionarlas, y sin trabajo corregía sus escritos cuando era advertido por sus amigos, circunstancias que revelan un excelente deseo y una modestia bien entendida, de que suelen darse raros ejemplos, sobre todo tratándose de autores de la talla del cantor de Lepanto.

Discípulos de Herrera son sus amigos los pintores sevillanos PARLO DE CÉSPEDES Y FRANCISCO PACHECO, de quienes nos ocuparemos al tratar de la poesía didáctica que ambos cultivaron. Aparte de lo que compusieron en este género, los dos escribieron muy pocas poesías líricas: del primero sólo se conserva un fragmento, escrito en octavas, de la composición que hizo en elogio de Fernando de Herrera, y del segundo varios sonetos, madrigales, y algunas otras composiciones ligeras.

También perteneció á la escuela de Herrera D. JUAN DE JAUREGUI, á quien Ticknor presenta como discípulo de los Argensolas. Fué este poeta oriundo de Vizcaya y nació en Sevilla por el año de 1570. Como los dos poetas citados en el párrafo precedente, se dedicó con ventaja á la pintura, arte que en Sevilla vivió en íntimo y feliz consorcio con el de la poesía, segun ha podido observarse por lo que dejamos dicho. Por causa de esta afición, Jáuregui pasó á Roma, si bien no se sabe á punto fijo cuándo, ignorándose también el lugar donde hizo sus estudios. Fué caballero del hábito de Calatrava, y Caballerizo de la primera mujer de Felipe IV. Cultivó la amistad de literatos muy afamados, entre los que merece citarse Miguel de Cervantes, de quien,

Gigantes, que tituló la *Gigantomaquia*, é hizo una traducción en verso suelto del *Rapto de Proserpina*, de Claudio: á estas obras cupo la misma suerte que á la de la *Historia general del mundo*; es decir, que se perdieron ó fueron usurpadas, y gracias á la diligencia de Pacheco, Rioja y Duarte que se apresuraron á salvar las demás dándolas á la estampa, podemos saborear los delicados frutos que produjo el ingenio privilegiado del *águila de Sevilla*. En el tomo XXXII de la *Biblioteca de Autores españoles* se han publicado sus poesías.

como Pacheco, hizo el retrato, que por cierto se tiene por perdido. Jáuregui murió en Madrid el año de 1650.

A disposiciones naturales para el cultivo de la Poesía reunió Jáuregui una educacion esmerada. Su versificacion sonora y brillante y las pruebas de buen gusto que en sus primeras composiciones dió, le asignaron en un principio lugar muy distinguido entre los poetas sevillanos, llegando á veces á colocarse casi á la misma altura de su maestro Herrera, aunque siempre fué ménos vehemente y arrebatado que éste.

Las composiciones que mejor demuestran la filiacion de Jáuregui en la escuela sevillana son las que coleccionadas publicó con el titulo de *Rimas sacras y profanas*. Comprendió en esta coleccion sus poesías originales, intercalando en ellas las traducciones que hizo del *Aminta* del Tasso, de un fragmento de *La Farsalia* de Lucano, de alguna que otra oda de Horacio, de varios epigramas de Marcial y de algunos salmos hebreos. La traduccion del *Aminta*, de que en otro sitio trataremos, es su mejor titulo de gloria, pues compete con el original, por lo que mereció los elogios del inmortal Cervantes y del gran Lope de Vega, que aborrecia las traducciones del idioma toscano. Las poesías originales fueron muy celebradas por varios ingenios; mas á excepcion de algunas, no revelan el talento de un gran poeta. Entre las que constituyen esta excepcion debemos citar la linda silva titulada *Acaecimiento amoroso*, la cancion *Al oro* y la delicada elegía que escribió *A la muerte de la reina Margarita*.

La paráfrasis del salmo *Super flumina Babylonis*, merece tambien citarse, pues está reputada como de las mejores que hay, así en la lengua española como en todas las europeas, por reunir, como dice el critico D. Adolfo de Castro, cuatro cualidades esencialísimas, á saber: inteligencia del sagrado texto, elocucion vehementísima, sublimidad en la frase, claridad en el estilo.

Precedió Jáuregui sus *rimas* de un prólogo en el cual manifiesta «algunos requisitos de la fina poesía»: dice que ésta se compone de alma, cuerpo y adorno, siendo el asunto

el alma; los conceptos que lo explican, el cuerpo; y la palabra y el metro el adorno. Añade que esta última parte es esencialísima y que el escritor debe cuidar mucho de no emplear en ella nada vulgar, y de separar el giro, elocucion, lenguaje y estilo poéticos de los prosáicos. Esta tendencia advierte desde luego cuál habia de ser el camino que siguieron los sucesores de Jáuregui, y cual habia de ser tambien el ideal estético del siglo XVII.

Da lástima considerar que quien de esta manera se expresa; que quien hizo composiciones de gusto tan delicado como las que dejamos mencionadas, y produjo trozos de tan bella poesía como el que queda copiado y aquel otro del *Aminta* en que con galanura y sencillez extremas describe la edad dorada; que quien escribió el *Discurso poético contra el hablar culto y oscuro* (1), viniese á caer en lo mismo que habia combatido; se aficionase al mismo estilo que fué objeto de sus censuras; se hiciese, en fin, imitador de Góngora, como lo muestran con harta claridad su poema titulado *El Orfeo* que se publicó en 1624, la traducción entera que despues hizo de la *Farsalia*, y la *Apología* que escribió de un sermón del celebérrimo predicador Fr. Hortensio Félix Paravicino que fué más gongorista que Góngora mismo. Quizá el deseo, que algunas veces manifiesta, de crear un nuevo lenguaje poético, ó tal vez la vehemencia de la frase y la hinchazon de estilo peculiares á la escuela que seguia, le indujeron á abandonar el buen gusto que tanto le distinguió en su primera época y á seguir los caminos tortuosos que ya habian abierto en nuestra literatura los conceptistas

(1) Este *Discurso* está escrito en prosa. Además de las obras mencionadas, Jáuregui cultivó como veremos oportunamente, el género dramático. Tiene tambien un tratado apolegético, que se halla en los *Diálogos* de Vicencio Carducho, y se titula *Por el arte de la pintura* y un *Memorial al Rey nuestro*, en el que *ilustra la singular honra de España, aprueba la modestia de los escritos contra Francia, nota una carta enviada á aquel Rey, etc.* Las *Rimas*, con la traducción del *Aminta* y del fragmento de la *Farsalia* de que en un principio hicimos mérito, se han publicado en el tomo XLII de la *Biblioteca de Autores españoles*.

y los culteranos. En Jáuregui hay que distinguir, pues, dos épocas literarias: durante la primera militó como esforzado campeón en la escuela oriental; durante la segunda aparece siguiendo las huellas del enemigo á quien antes habia combatido con desnudo.

De este enemigo, que lo era á la vez de las letras pátrias y del sentido comun, ya es tiempo que nos ocupemos.

LECCION XXIV.

El mal gusto literario.—Consideraciones acerca de su origen y vicios.

—Division de sus prepagadores en grupos.—Principales poetas del grupo conceptista: Alonso de Ledesma: su tendencia poética.—Quevedo como poeta lírico filiado al grupo de los conceptistas.—Bonilla, Melo, Fuster y Salinas.—Consideraciones acerca de los caracteres predominantes del conceptismo y su diferencia con el culteranismo.—Principales poetas de la secta culterana: Góngora; su vida, sus talentos poéticos y su representacion en la decadencia de las letras.—Division de su vida literaria en épocas.—Indicaciones sobre las poesías correspondientes á cada una de estas.—Discípulos de Góngora: Villamediana, Trillo y Figueroa, Gracian y Paravicino.—Influencia y predominio que llegó á alcanzar el culteranismo.—Esfuerzos para combatirlo y sus resultados.—El prosaismo.—Mencion de algunos poetas de esta rama del mal gusto literario.

Al hablar en la leccion XXX del *mal gusto literario*, dimos á conocer los caminos por donde se habia introducido en nuestras letras. Indicado quedó allí que el mismo hermoso lenguaje poético de Herrera fué causa del mal que lamentamos ahora; y es que las innovaciones atrevidas y la exajeracion de los principios, dan siempre por resultado en las esferas todas de la vida consecuencias iguales en el sentido de extraviar la opinion. En literatura, como en el Arte todo, esas innovaciones y esa exajeracion traen en pos de sí la corrupcion del buen gusto, pues con ellas se llega á oscurecer el concepto verdadero de la belleza y se tiene como elemento de ella, así en la forma como en el pensamiento, lo que no pasa de ser un elemento de degeneracion, preñado

de conceptos falsos y de grandes extravagancias, ante las cuales suele eclipsarse la verdad estética.

No todos los espíritus son aptos para mantener en sus justos límites las innovaciones, ni á todos les es dado deducir, sin extraviarlas, sus naturales consecuencias. Los caminos poco explorados son siempre peligrosos, sobre todo cuando los que se entran por ellos no tienen todo el genio necesario para poder salvar los obstáculos que puedan presentárseles. Aun los mismos que los recorren iluminados por la antorcha del verdadero génio, suelen á veces extraviarse. Fray Luis de Leon y Fernando de Herrera supieron dirigir con verdadero tino, como hemos visto en las lecciones XXXII y XXXIII, las dos escuelas poéticas de que fueron fundadores; y sin embargo, á pesar del poderoso génio de que el último estaba dotado, no dejó de ofrecer ejemplos de extravío. Los que aceptando las ideas de estos dos grandes poetas trataron de llevar á sus últimas consecuencias los principios por los mismos asentados, ó emulados por ellos quisieron, no ya extremar lo existente, sino traer otras innovaciones, y recorrer nuevos caminos, cayeron en lamentables extravíos y en vez de sendas de gloria abrieron veredas de corrupcion, por las que se llegó pronta y fatalmente á una decadencia lamentable.

Los estragos que causaron en las letras los partidarios, en uno ú otro sentido, del mal gusto, exceden á toda comparacion. A los conceptos alambicados y discreteos insulsos que con prodigalidad tan extraordinaria como funesta emplearan en un principio estos poetas, siguieron bien pronto las chocarrerías más groseras y los mayores disparates. A la Virgen se la llamó *sacro asombro animado*, ó *epítome de Dios*; al sol, *presidente del día*; á las nubes, *cándidas holandas del ambiente*; á los ángeles, *océanos celúreos del empireo*; á los lábios, *muros de coral viviente*, y á los apósteles,

participio
del Verbo que se perora.

No puede llevarse á más alto grado el afan de desatinar, á no ser que recordemos el célebre soneto en que el canóni-

go Fuster al tratar de la herida que Longinos hizo al Crucificado, compara á éste con el pedernal y á la Cruz con la yesca. Bastan los ejemplos citados para comprender el delirio de que llegaron á estar poseidos los partidarios del mal gusto, uno de cuyos grupos, el de los culteranos, fué calificado por Quintana, de «caos de extravagancias y despropósitos» (1). Con ellos se muestra también, que el mal gusto no afectó sólo á la forma, como algunos creen, sino que se introdujo á la vez en el fondo, pues aparte de la extravagancia que generalmente llevaron al pensamiento sus mantenedores, elegían de continuo para cantar los asuntos bajos é indignos de la Poesía, y mezclaban y confundían los hechos contemporáneos y los antiguos, de lo que casi siempre resultaba una composición indescifrable ó enigmática.

De notar son aquí dos circunstancias. Es la primera, que el culteranismo y el conceptismo no dejaron de encontrar apoyo en el extranjero, donde el mal gusto literario cundía también, sin que dejara de haber gongoristas á su manera, que en Francia se llamaban *pleyades*, en Inglaterra *eufoistas* y en Italia *marinistas* (2); éstos son los que más influye-

(1) Las extravagancias, las *recónditas agudezas* del culteranismo y del conceptismo, se reflejan también en las portadas de las obras. Al libro que Alonso Bonilla tituló *Nuevo jardín de flores divinas en que se hallará variedad de peregrinos pensamientos*, sucedieron los denominados *Alfalfa divina para los borregos de Jesucristo*, y *El Gennitivo de la Sierra de los Temores, contra el Acusativo del Valle de las Roncas y Colirio del Zelador del Manná Eucharístico*. En las obras póstumas de Artiaga, hay una comedia que se titula: *La Gridonia ó cielo de amor vengado, invencion Real ofrecida á la Magestad é Imperio de Filipo el Grande, nuestro señor. IV de este nombre*, título no ménos extravagante que el del libro denominado *Luces de la aurora, dias del sol, en fiesta de la que es Sol de los dias y Aurora de las luces*: no cabe mayor alambicamiento.

(2) En Inglaterra hubo á mediados del siglo XVI un escritor de escaso mérito llamado Lilly, el cual se hizo famoso por la introduccion del culteranismo mediante su libro *Euphues*, de donde viene el nombre dado á los gongorinos de aquel país. En Francia se desarrolló también en la época de Luis XIV, invadiendo á la vez la literatura y el lenguaje vulgar, y produciendo tipos tan extravagantes como las *Preciosas* que con tanto donaire satirizó Moliere. Conviene advertir que respecto de la procedencia del *culteranismo* hay opiniones muy encontradas: unos críticos, especialmente los extranjeros, opinan que es

ron en nuestra literatura. Consiste la otra circunstancia á que nos hemos referido, en que á pesar de la cruda guerra que se hizo al mal gusto, hasta los ingenios más grandes y que se le presentaron más hostiles, como Quevedo y Jáuregui, se vieron picados de él; pues generalmente daban en la escuela conceptista los impugnadores del culteranismo, ó se dejaban arrastrar, como aconteció á algunos discípulos de Lope, á un *prosaismo* no menos dañoso (1).

planta espontánea y parásita en España, y remonta su origen hasta los escritores hispano-latinos como Séneca, el retórico; otros, como Mayans, creen que su inventor fué el predicador Fray Hortensio Félix Paravicino; otros, como Luzan, achacan la invención unas veces á Góngora y otras al italiano Virgilio Malvezzi, y otros se la atribuyen á Saavedra Fajardo ó á Jáuregui, no faltando algunos que consideren á Mariana y Cervantes como los verdaderos introductores de tan dañosa semilla.

(1) Aunque en la lección XXX indicamos sumariamente las causas del mal gusto, hemos creído conveniente ampliar lo dicho entonces con las indicaciones que preceden, porque todo ello y más se necesita, tratándose de este asunto, para poder seguir con algun fruto el estudio de nuestra literatura durante la época que ahora nos ocupa. A este propósito no estará demas que indiquemos la circunstancia de que donde primeramente se manifiestan la corrupción del buen gusto y la decadencia literaria, es en la poesía lírica; lo cual, en concepto de algunos, se debe á que estando ya agotado el ideal poético ó sistema clásico adoptado por los poetas líricos del Renacimiento, todo cuanto despues podia decirse ó tratarse estaba dicho ó tratado ya sobradamente, y de manera que era casi imposible decirlo mejor. Pero como esto no padece suficiente para explicar satisfactoria y totalmente el hecho á que nos referimos, forzoso será convenir en que además de las causas generales, en dicha lección indicadas, que influyeron en la decadencia literaria, contribuyeron á precipitar la decadencia de la poesía lírica el lenguaje y estilo mismos empleados por los primeros poetas de las escuelas clásicas y oriental, y el carácter cortesano de que se revistió, merced al influjo que sobre ella ejercieron la política y la religion. Para el estudio del *culteranismo* pueden consultarse: la primera de las *Varias observaciones sobre algunas particularidades de la poesía española* que preceden al tomo II de la colección de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* ordenada por D. Adolfo de Castro, y publicada en los tomos 32 y 42 de la *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra: el *Discurso* que acerca «de la influencia ejercida en el idioma y en el teatro español por la escuela clásica» leyó D. Manuel Silvela en la Academia Española en su recepcion pública (26 de Marzo de 1871) y el capítulo XXIX del tomo III de la *Historia de la literatura española* de Ticknor.

En la lección XXX, ántes citada, dijimos que los mantenedores del mal gusto podían considerarse divididos en tres grupos ó ramas: *conceptistas*, *culteranos* ó *gongoristas* y *prosaistas*, que, como más arriba queda indicado, provienen: los dos primeros de las exajeraciones de las escuelas clásica y sevillana, y el tercero de los que combaten á conceptistas y culteranos. Digamos ahora algo acerca de los poetas pertenecientes á cada una de esas tres ramas del mal gusto.

El primero, y sin disputa el fundador de la secta *conceptista*, fué ALONSO DE LEDESMA, natural de Segovia, que nació por el año de 1552 y murió en el de 1623. Obtuvo en su época gran popularidad, principalmente en los círculos aristocráticos; pero la posteridad, haciéndole justicia, no se la ha concedido.

Manifestó Ledesma su tentendencia en favor de la antigua poesía española, á la manera que los poetas de la escuela clásico-aragonesa; más no pudo realizar su intento: sólo consiguió ser el primer corruptor del género. La exajeracion y el artificio, la agudeza, el retruécano y el equívoco envolviendo veladísimas y desatinadas alegorías, son los caracteres por que se distinguen sus producciones poéticas y las de los partidarios ó corifeos de su escuela. Todo el mérito poético que pudieran tener sus composiciones, lo pierden á virtud de esas circunstancias. La colección mejor de las producciones de Ledesma es la que con el título de *Conceptos espirituales* publicó en 1600, y tuvo la dicha de ver impresa seis veces. Son todas poesías á lo divino, y en ellas hace alarde de sus conocimientos religiosos y de su apego al conceptismo, que aceptaron los poetas religiosos. Como muestras del lenguaje de Ledesma, hé aquí el apóstrofe que dirige á San Lorenzo con motivo de su martirio:

Sereis sabroso bocado
Para la mesa de Dios,
Pues sois *crudo* para vos,
Y para todos *asado*.

Con el título de *el Mónstruo imaginado* publicó Ledesma en 1615 otra, composición más caracterizada de conceptista

que la anterior: está escrita en prosa y verso y trata de asuntos religiosos y profanos, algunas veces con demasiada libertad. Esta obra es una verdadera série de ocultas alegorías, de equívocos, de retruécanos, y de todo, en fin; lo que caracteriza el estilo puerilmente metafísico, artificioso y figurado hasta el absurdo, de que hicieron gala los conceptistas, los equivoquistas y los friamente sentenciosos, como los llama nuestro Quintana.

Entre ellos debe contarse á D. FRANCISCO DE QUEVEDO. De este ingenio sobresaliente nos ocuparemos con la detencion debida, cuando estudiemos la *Sátira*. Al presente sólo nos toca indicar el papel que desempeñó como poeta lírico y como propagador del mal gusto literario.

Como Jáuregui, Quevedo batalló contra la escuela culte-rana, y como él, incurrió en el defecto del mal gusto, hasta el extremo de que llegó á descollar entre los conceptistas, á los cuales fué á parar impulsado por la manía, que tanto le caracterizó, de decir las cosas con novedad, cuyo modo de decir, adoptado como sistema, tenia que ser forzosamente ocasionado á la oscuridad y á la extravagancia. Esa manía, «ó más bien rabia,» como dice Quintana, lleva á Quevedo á llamar *ley de arena* á la orilla del mar; *guerra civil de los nacidos* al amor; y *rústico libro escrito en esmeralda* á los troncos donde están grabadas las cifras de los amantes. La verdad es que nadie como Quevedo ha dado tormento al idioma para buscar equívocos y retruécanos, por lo que entre los sutiles y conceptuosos ocupará siempre un lugar preferente. Quevedo añadió el afeite á la hinchazon del estilo que caracteriza á los mantenedores del mal gusto.

Así es que hasta en sus mejores poesías líricas, en las que más elevado y grave se muestra, como sucede, por ejemplo, en la silva á *Roma antigua y moderna*, no deja de ser afectado, por lo ménos. Tiene, sí, como poeta lírico rasgos valientes, períodos poéticos y pomposos, versos muy bellos y sonoros, entonacion robusta y profundidad de pensamiento, como puede verse en su epístola al Conde duque de Olivares; pero rara vez puede apartar de sí los defectos que provienen de la que fué mania de toda su vida.

Entre los primeros discípulos de Ledesma merece contarse ALONSO BÓNILLA, autor de un tomo muy abultado de poesías líricas que tituló: *Nuevo jardín de flores divinas, en que se hallará variedad de peregrinos pensamientos*. La mayor parte de de las poesías que contiene este tomo, impreso en Baeza en 1617 son sagradas. Ya ántes habia dado á la estampa e Imismo autor otro tomo de poesías con el título de *peregrinos pensamientos*. Bonilla fué poeta no vulgar, y no hubiera desmerecido de figurar al lado de los mejores ingenios, á no ser por el empeño que mostró en imitar á sus maestros y en aparecer conceptuoso.

Tambien puede contarse entre los conceptistas al portugués FRANCISCO MANUEL DE MELO, de quien hablaremos más detenidamente cuando tratemos de los historiadores. Este escritor, que murió por el año de 1666, fué uno de los más distinguidos ingenios lusitanos y de los extranjeros que manejan mejor el idioma castellano, en el cual compuso una parte del libro de poesías que tituló *Las tres musas del Melodino*, y publicó en 1649 y en 1665 en Lisboa.

Algunos han dicho que Melo fué imitador de Góngora, pero la verdad es que con quien tiene más puntos de semejanza es con Quevedo, al que imitó hasta en la distribución de su libro, que dividió en musas como éste, si bien dos de ellas están en portugués. Además, su semejanza con Quevedo se muestra bien claramente en su versificación, en su doctrina y, sobre todo, en la afectación de sus sentencias, aunque es ménos extravagante y más sóbrio que nuestro gran satírico, al cual no aventaja, ciertamente, en brillantez y valentía. Las poesías castellanas que contiene el libro de Melo, ántes citado, revelan, sin embargo de lo dicho, un estilo correcto, elegante y culto; las amatorias, entre las que figuran sonetos y romances muy buenos, carecen de ternura y de fuego, de verdadera poesía; y las odas y canciones y las epístolas, si bien no tienen mucho entusiasmo y elevación, abundan en pensamientos filosóficos, en máximas y sentencias morales, á las que por naturaleza era inclinado Melo.

Además de los citados, contaba con otros muchos partidarios la secta del conceptismo, tales, por ejemplo, como el

canónigo FUSTER, tenido en la escuela como modelo de ingenio y de excelente gusto, lo cual no obsta para que lo tuviese muy depravado. También debe citarse como conceptista al DOCTOR JUAN DE SALINAS, que se distinguió como satírico, según oportunamente veremos. Pero por regla general suelen confundirse estos poetas con los adalides del culteranismo, hasta el punto de que á veces es difícil establecer la línea divisoria que separa á unos y otros sectarios, y determinar bien la gradación que existe en los escritores culteranos y los conceptistas (1). Estos últimos están más próximos que los gongorinos á la restauración clásica del siglo XVIII, por lo mismo, sin duda, que tienen su origen en la escuela clásica nacida á principios del siglo XVII.

En el *conceptismo* no hay toda la ampulosidad é hinchazón de lenguaje, que son condiciones predominantemente características del *culteranismo*, el cual se diferencia de aquel en que manifiesta la oscuridad y la extravagancia más en el lenguaje que en el pensamiento; en el *conceptismo* no hay más que discreteos y agudezas de ingenio verdaderamente *recónditas*, sutilezas de todo género que marcan la degradación á que había venido la Poesía, y que hacen que hombres religiosos, como Fuster, aparezcan irreverentes hasta con el mismo Cristo.

Tales son, por lo tanto, las diferencias que separan al *conceptismo* del *culteranismo* ó *gongorismo* del cual fué verdadero fundador, dándole á la vez nombre, D. LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, natural de Córdoba, donde nació el 11 de Julio de 1561, de una familia distinguida, y según parece, en la misma calle en que vió la luz primera el célebre Marcial. Tuvo por padres á D. Francisco Argote y Doña Leonor de Góngora, y como se vé, antepuso al de su padre el apellido de su madre, sin duda porque el de ésta le pareció ménos vulgar y más sonoro. A la edad de 15 años pasó á Salamanca donde estudió derecho, matemáticas, música y esgrima. Por

(1) Realmente el *conceptismo* y el *gongorismo* acabaron por fundirse, amalgamando en monstruoso concierto sus respectivos extravíos.

causa de su carácter inquieto tuvo una pendencia con don Rodrigo de Vargas; y despues de once años de pretensiones en la córte y cuando contaba cuarenta y cinco de edad, se hizo eclesiástico y obtuvo una plaza de racionero en la catedral de Córdoba. Por el favor del Duque de Lerma y del Marqués de Siete Iglesias, fué nombrado capellan de honor de Felipe III, por lo cual pasó á residir en Madrid, donde vivió hasta que á consecuencia de una enfermedad que adquirió acompañando á Felipe IV en su jornada á Aragon, de resultados de la cual perdió la memoria, los médicos le aconsejaron que mudase de aires. Con este motivo se volvió á Córdoba, en donde á poco de su llegada murió, en la tarde del lunes 23 de Mayo del año 1627.

Tales virtudes poéticas reunia Góngora, que no ha faltado quien lo considere como el primero de los poetas españoles de los siglos que estudiamos. Era ménos instruido y de ménos buen gusto que Herrera, pero tenia más vehemencia y estilo poético que él, y aspiró, como el cantor de Lepanto, á crear un lenguaje poético sonoro y retumbante. Apartóse, pues, de la senda trazada por Garcilaso y Herrera, y fiado en su poderoso génio, tomó nuevos rumbos para conseguir su objeto; más en vez de lograrlo cayó en un abismo de extravagancias y fué el primer corruptor de lo mismo que aspiraba á mejorar y enaltecer. Su ingenio era tan grande que aún cuando marcha por este camino, tiene como ninguno rasgos sublimes y pasajes matizados de bellezas y del más brillante colorido poético.

No sostendremos aquí, como algunos dicen, que el fenómeno que se da en Góngora es debido á que la Providencia habia escogido á este poeta para consumir la total ruina de nuestra literatura; más sencillo y ménos ocasionado á conjeturas aventuradas, como son aquellas en que se hace intervenir á la Providencia, nos parece asentar que el precipitado fenómeno se debe á las causas generales de la decadencia en que habia entrado la nacion entera, y sobre todo, á los gérmenes de corrupcion que llevaba en sí misma la poesia andaluza, aún en sus mejores tiempos; gérmenes que están representados por la afectacion en el pensamiento, la

escasez de sentimiento y el excesivo culto de la forma. Por eso antes de ahora hemos dicho que en la poesía de Herrera deben buscarse los principios del culteranismo.

En la vida poética de Góngora hay que distinguir dos épocas distintas: la primera abraza su juventud y su estancia en Salamanca y Córdoba hasta que sentó su residencia en Madrid, y la segunda desde que esto tuvo lugar hasta su muerte. En la una se nos presenta como un poeta brillante, ameno y lozano, respirando naturalidad y vehemencia, y dando muestras de ingenio y de grandeza en la concepcion; en la otra aparece como un novador extravagante y caprichoso que lleva hasta la exajeracion y la ridiculez la hinchazon y amaneramiento del lenguaje y la sutileza de los pensamientos.

Entre las poesías correspondientes á la primera época literaria de Góngora, merecen especialísima mencion las *letrillas* y los *romances*, en las cuales ha merecido el título de rey, y sobresale por la gracia y sencillez encantadora con que supo escribirlas. Los romances de Góngora son muchos, y no pocos de ellos pueden competir con los mejores del Romanesco, distinguiéndose casi todos por su lozanía y versificación armoniosa, y por conservar, como las *letrillas*, con las cuales se confunden, las condiciones de la poesía popular. Es de advertir que Góngora se distinguió además en el cultivo de otras formas líricas: díganlo, sino, su sentida *cancion* á la *Tórtola*, tan abundante en pensamientos delicados; el lindo *madrigal* que empieza:

De la florida falda
Que hoy de perlas bordó la alba luciente,
Tejidos en guirnalda,
Traslado estos jazmines á tu frente,
Que piden, con ser flores,
Blanco á tu seno y á tu boca olores,

y sus excelentes *sonetos*.

Parece mentira que quien tan excelentes disposiciones tenia y tan bellas poesías hizo, nos haya dejado tan acabadas

muestras de extravagancia y delirios como las que representan las composiciones que escribió en su segunda época literaria. Sin duda porque sus primeras poesías no le sirvieron para mejorar de fortuna, tal vez por lograr el aplauso de la corte, ó bien movido sólo del anhelo de crear un nuevo lenguaje poético, se determinó Góngora á variar de rumbo, empezando por adoptar un estilo que llamase la atención por lo encrespado é ininteligible. Hizolo así y se dió á abusar de las metáforas más violentas y de las más exageradas hipérboles, hasta el extremo de que cuesta trabajo averiguar la significación verdadera de las composiciones que escribió haciendo uso de la novedad ridícula que imaginara. Dió comienzo á su carrera de extravagancias con un soneto enigmático que envió á su amigo Luis Bavia para que lo pusiera al frente, segun entonces era costumbre, de uno de los tomos de su *Historia pontifical*, y siguióla con otro no ménos oscuro y raro en que dice:

¿En año quieres que plural cometa
 Infausto corra á las coronas luto,
 Los vestigios pisar del griego astuto?
 Por cuerdo te juzgaba, aunque poeta etc.

Mas donde mayor alarde hizo Góngora de culteranismo, fué en sus poemas titulados *Soledades* y *Polifemo*, este último calificado por Gracian, preceptista de la escuela, de *aliñado, elocuente y recóndito*. Las *Soledades*, en las cuales se encuentran estrofas en que para decir lo que es la primavera se emplean catorce versos de los que sólo uno se entiende, es un poema que debe colocarse á la cabeza de los de su linaje, por el afectado é incomprensible lenguaje que en él se usa y por el alambicado y conceptuoso estilo con que está escrito: puede reputarse como la flor y nata del gongorismo (1),

(1) Y para que no se crea que exageramos al decir esto, véase como empieza la *Soledad primera*:

Era del año la estacion florida,
 En que el mentido robador de Europa,
 Media luna las armas de su frente

pues no es posible ver juntas más palabras incoherentes é ininteligibles ni encontrar desatinos mayores que los que en él amontona, á no ser que acudamos al *Panegrico al Duque de Lerma* y á la fábula de *Piramo y Tisbe*, obras que escribió Góngora siguiendo la extravagante manera que tan sin miramiento alguno adoptó en sus *Soledades*. Conviene advertir que en las composiciones que escribió en su primera época literaria, deja ya ver algo de la afectacion que tan ridículamente exajerara más tarde, y la tendencia á las metáforas é imágenes sacadas de la mitología.

Góngora tuvo muchos discípulos, los cuales llevaron á la mayor exajeracion los desvarios del maestro. En las poesías de éste, aun en el *Polifemo*, se encuentran figuras y elegancias que bien pueden tenerse por modelo de gallardía, y no faltan trozos de bella poesía y rasgos admirables. Pero en sus discípulos no es fácil encontrar nada de esto, y si sólo una extravagancia sin límites y una hipérbole continuada y absurda hasta el extremo.

Entre los que primeramente adoptaron los desvarios del culteranismo, merece especial mencion por su rango y mérito, el célebre D. JUAN DE TESIS, CONDE DE VILLAMEDIANA, que fué gentil-hombre y correo mayor de España, y que disfrutó de altos honores, hasta que terminó sus días de muerte violenta en Madrid á 21 de Agosto de 1622 (1). Era Villa-

Y el sol todos los rayos de su pelo,
 Luciente honor del cielo
 En campos de zafiro paze estrellas,
 Cuando el que ministrar podía la copa
 A Júpiter mejor que el garzon de Ida,
 Náufrago y desdeñado, sobre ausente, etc.

pues basta con este haz de desatinos para que se comprenda á dónde llevó Góngora el bello arte de la poesía, y lo que hizo de nuestro lenguaje poético, tan severo y gracioso á la vez en manos de los poetas que no estaban tocados del delirio llamado culteranismo.

(1) Sabidas son las conjeturas á que dió lugar el asesinato de Villamediana, debido, segun se creyó entonces, á los celos del rey Felipe IV. Si estos celos fueron ó no fundados, no es fácil asegurarlo; pero que el rey no fué ajeno al hecho es cosa que parece probada. Bien claramente lo indican las poesías que se dedicaron á la muerte del Conde.

mediana hombre de mucho mundo y de no ménos ingenio, y mostró singular afición á la Poesía, en cuyo cultivo recuerda á veces la antigua escuela castellana; y aunque las primeras producciones que compuso están escritas sin afectación, no por eso deja de mostrar en ellas las aficiones gongorinas que más tarde le dominaron hasta el punto de imitar en la peor á su modelo, como puede observarse por las fábulas de *Factonte*, *El Fénix* y otras que escribió. En los versos satíricos, y por punto general en los cortos, se preservó bastante del culteranismo; y entre los sonetos que compuso de todas clases en número crecido, hay algunos en los cuales se nota entonación grave, levantada, y cierta profundidad de pensamiento. Villamediana solía ser, aunque raras veces, más claro é inteligible que su maestro, al que era inferior en talentos.

FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA fué otro de los más decididos imitadores de Góngora. Natural de la Coruña, pasó á la edad de once años á estudiar á Granada, abrazó luego la carrera de las armas, con cuyo motivo se trasladó á Italia y al cabo de algunos años regresó á Granada, donde se dedicó á la poesía y á la historia. Tenía juicio claro y gran erudición, pero no dió muestras de buen gusto literario; antes bien, probó tener de él concepto muy equivocado, cuando abandonando del todo la imaginación para reemplazarla en sus poesías por una erudición excesiva, tomó á Góngora por modelo, como claramente lo dicen los ochos libros del poema que escribió en octava rima, con el título de la *Neapolisea*, sus *Panegíricos* y sus *Epitalamios*, obras que, como otros poemas menores, están recargadas de erudición y resultan tan pesadas que no hay quien las lea. Trillo, sin embargo, imitó á Góngora en lo bueno también y escribió, por lo tanto, letrillas llenas de la soltura, gracejo y sal ática que tanto resplandecen en las de su modelo.

No ménos que los anteriores merece citarse en este lugar BALTASAR GRACIAN, preceptista de la escuela culterana y corruptor de la buena prosa, segun á su tiempo veremos. Nació en Calatayud, abrazó el instituto de la Compañía, fué rector del colegio de Tarragona y murió en Tarazona por el

año de 1658. Era Gracian hombre de mérito, como lo demuestran algunas de sus obras en prosa; pero llevó á la exajeracion más que ningun otro el estilo risible y absurdo introducido por Góngora en el lenguaje poético. Compuso un poema descriptivo sobre las estaciones, con el título de *Selvas del año*; el cual poema si tiene el mérito de ser el primero que se ha escrito en Europa sobre este asunto, tiene tambien el triste privilegio de ser el peor. Constituye un modelo por demás acabado del estilo bárbaro y ridículo que á la sazón imperaba en el Parnaso castellano.

No ménos influjo que Gracian, ejerció en la escuela que nos ocupa el P. FRAY FÉLIX HORTENSIO PARAVICINO DE ARTEAGA, predicador de *sermones de Berbería*, como los llamaba Calderon, lo cual no fué obstáculo para que lo fuera de S. M., y llevara á la oratoria sagrada, como á su tiempo veremos, y á la poesía religiosa, los desatinos de la malhadada escuela culterana, de la que fué partidario, pues hasta en los romances líricos, que son sus mejores composiciones, se muestra afectado y oscuro, como buen imitador de Góngora.

Muchos otros nombres pudiéramos citar en comprobacion de la influencia y el predominio que llegó á alcanzar el culteranismo. La poesía lírica, la épica, la dramática, la oratoria religiosa, la prosa, todas las esferas, en fin, del arte literario de Castilla, se vieron invadidas y profanadas por tan dañosa plaga, de la que ni los ingenios más privilegiados y que más la combatieron, pudieron librarse. En efecto; combatiéronla con denuedo Jáuregui y Quevedo, y ya hemos visto que ambos cayeron al cabo en grandes extravíos. Tambien Lope de Vega peleó contra los cultos, y, sin embargo, por plegarse á las exigencias del gusto popular, incurrió más de una vez en vicios de gongorismos, como Calderon vióse precisado á escribir en el estilo mismo que habia condenado.

Empero justo es decir que el enemigo más terrible que tuvo el culteranismo y el que más supo resistirlo, fué Lope de Vega, no obstante lo dicho y de aparecer en algunas de sus obras como admirador de Góngora: túvole éste como el

caudillo de sus contrarios, en lo cual le sobraba la razón, pues la guerra más calorosa y activa que se hizo al culteranismo, la mantuvieron los partidarios de la antigua escuela acaudillados por Lope de Vega. De semejante oposición resultó una lucha violentísima que se reveló en multitud de poesías líricas y burlescas que un bando dirigía al otro sin ningún linaje de miramientos. La victoria, que no siempre está del lado de la razón y de la justicia, se pronunciaba cada vez más en favor de la secta culterana, á la cual ayudaron, tal vez sin quererlo, los que con más encarnizamiento la combatían, los mismos discípulos de Lope de Vega, que exajerando los preceptos del maestro, incurrieron en el *prosaismo*, defecto no ménos lamentable que los del conceptismo y gongorismo, pues como éstos, representa en la literatura una manifestación del *mal gusto*.

Entre los poetas que por unas ú otras causas caen en el *prosaismo* son dignos de mención: el CONDE DE REBOLLEDO, natural de León y señor de Irian, cuyos versos, escritos en metros italianos y castellanos, se imprimieron en el norte de Europa y revelan que, si su autor supo librarse del culteranismo, no pudo evitar el caer en el prosaismo; ALONSO DE BARROS y CRISTÓBAL PÉREZ DE HERRERA, naturales, el primero de Segovia y el segundo de Salamanca, y autores ambos de colecciones de sentencias ó proverbios filosófico-morales; ANTONIO ENRIQUEZ GÓMEZ, portugués de nacimiento y judaizante, y cuyas poesías son casi todas de carácter filosófico-moral, notándose en ellas también defectos de culteranismo; DON JOAQUÍN SETÁNTI, caballero catalán del hábito de Montesa, que escribió un librito de carácter moral, en verso suelto con el título de *Avisos de amigo*, que merece citarse por la energía del pensamiento; y otros que fuera ocioso enumerar, pues fueron muchos los que cayeron en este defecto del prosaismo, llevados del vicio de la época y por las causas que ántes hemos apuntado.

LECCION XXXV.

Protesta contra el mal gusto literario.—Mantenedores del buen gusto: Rioja: su vida, instruccion y cualidades poéticas.—Sus sonetos y silvas.—La *Epístola moral á Fábío*: dudas acerca de quién sea su autor; su exámen.—Error que ha habido en atribuir á Rioja la cancion *A las ruinas de Itálica*.—Verdadero autor de esta composicion: Rodrigo Caro; indicaciones acerca de la vida y obras de este ingenio.—Juicio y noticias sobre la *Cancion* citada.—Arguijo: su vida, sus cualidades poéticas y sus obras.—Quirós: noticias de su vida; sus inclinaciones, gusto y obras.—Lope de Vega como poeta lirico y mantenedor del buen gusto literario.

No faltaron poetas que protestaran en nombre de los buenos principios del Arte contra la corrupcion del buen gusto, representada en las tres tendencias que en la leccion anterior hemos bosquejado. Hubo, en efecto, ingenios que oponiéndose á la corriente general, que osaba invadirlo todo, supieron librarse del contagio que ya parecia cosa inevitable. Débese este esfuerzo á un grupo de poetas, que en su mayoría pueden considerarse como pertenecientes á la escuela sevillana, por más que algunos de ellos tengan tendencias señaladamente clásicas, lo cual no es extraño, dado que, como ya hemos dicho (leccion XXXIII), la escuela sevillana guarda mucha analogia con la clásica, que es como su fundamento. Es de advertir que los Argensolas, afiliados, segun hemos visto en la leccion XXXII, á esta última escuela, representan dentro de ella una como protesta contra los culteranos.

Representante de ese grupo de mantenedores del buen gusto, á que acabamos de aludir, es el renombrado vate FRANCISCO DE RIOJA, natural de Sevilla, donde nació por el año de 1600. Dedicóse al estudio del derecho y abrazó luego el estado eclesiástico, siendo nombrado racionero de dicha poblacion en 1636. Además de este cargo obtuvo, mediante la proteccion del Conde-Duque de Olivares, los de abogado con-

sultor de Felipe IV, bibliotecario del rey y su cronista, así como los de Inquisidor de Sevilla y de la Suprema. Por encargo de su protector escribió contra los catalanes rebeldes el papel llamado *Aristarco*, sin embargo de lo cual cayó en la desgracia del valido, y á consecuencia de este contratiempo sufrió una larga prision. A la caída del Conde-Duque se vió tambien perseguido, hasta que al cabo se resolvió á retirarse á su patria, en donde labró una vivienda cómoda adornada con fuentes y jardines. En ella vivió separado del bullicio del mundo, teniendo por principal pasatiempo el cultivo de las letras, hasta que con motivo de haber sido nombrado diputado ó representante del clero sevillano, pasó á Madrid, donde murió el 8 de Agosto de 1659.

Fué Rioja hombre muy instruido, pero no mostraba su erudicion tanto como Herrera, á quien sin duda se propuso por modelo. Era superior al cantor de Lepanto en el buen gusto, cuya personificacion en aquella época era Rioja. Dotado de una exquisita sensibilidad; versadísimo en la literatura clásica; tierno en la expresion de sus afectos; de mucho talento descriptivo y de mayor grandeza de imaginacion, sobresalía entre los demás poetas, no sólo por estas virtudes, sino muy especialmente por su hermosa versificacion, y por la excelencia de su estilo que, como dice Quintana, «es siempre culto sin afectacion, elegante sin nimiedad, sin hinchazon grandioso, y adornado y rico sin ostentacion ni aparato.» Si á estas condiciones añadimos las peculiares de un moralista sábio y modesto, tendremos una idea bastante aproximada del talento poético de Rioja.

Hemos dicho que Rioja era la personificacion del buen gusto literario, y así es la verdad. Este es su principal mérito, y en esto precisamente se distingue de Herrera, cuyo dialecto poético completa mejorándolo. Ambos ingenios son los padres de aquel hermoso lenguaje porque tanto se distinguieron los poetas andaluces, y sin embargo, en la diction poética se diferencian bastante el uno y otro; pues Rioja no tiene el lujo, ni la abundancia de Herrera, siendo más sóbrio en el uso de las figuras y metáforas. Nace esto de que Rioja era ménos vehemente, consagraba más atencion á la natu-

ralidad de la dición y, sobre todo, tenía mayor gusto en sus estudios, dando la preferencia á los clásicos, de cuyo gran espíritu están impregnadas sus obras. Rioja, pues, *armoniza* el espíritu oriental que predominantemente caracteriza la poesía de Herrera, con el espíritu clásico que, como fruto de un estudio atento y bien dirigido y de disposiciones naturales, se revela en sus obras. Y al hacer esto, al rechazar las invasiones del culteranismo, muestra gran superioridad de ingenio y bien pudiera decirse que se erige en fundador de una nueva escuela poética, en la cual se dan los elementos esenciales de aquellas otras dos (la *clásica* y la *sevillana*) que por largo tiempo y con gran beneficio de nuestra poesía se disputaron el dominio del Parnaso castellano. En esto estriba la principal gloria de Rioja, que fijó, aseguró y dirigió por buen camino, alentado por el estudio de los clásicos, las invasiones y conquistas que Herrera había realizado en los dominios del lenguaje poético dejando en él los gérmenes del mal gusto.

Este sentido que atribuimos á Rioja se descubre á poco que se estudien las composiciones suyas que se conservan, que son pocas por desgracia. En todas ellas, hasta en las más ligeras, revela un alto sentido filosófico-moral y una sencillez verdaderamente homérica, á la par que una dulzura y melancolía admirables. Si en sus *sonetos* amorosos y morales (de cuyas dos clases los tiene bellos y felicísimos) nos recuerda á Herrera, en las *silvas*, al mostrarnos muchas de las bellezas del lenguaje de éste, da también á entender que era tan buen apreciador de las literaturas griega y latina, como entendido admirador de la poesía hebrea. La silva *A la riqueza*, imitación de Horacio, en quien se inspira con frecuencia, y la que dirige *A la pobreza*, que es toda original, son de lo mejor que en su género se ha escrito en castellano. La que dedica *A la primavera*, en que usando las expresiones de Pericles, aconseja á un amigo que no pierda y malgaste la primavera de la vida, y canta con sin igual dulzura los atractivos de la estación de las flores, es notable y rebosa melancolía y ternura, circunstancias que se revelan, juntamente con la profundidad de sus pensamientos,

en las várias silvas que consagró á las flores, de las que fué apasionado y tierno cantor (1).

De las dos composiciones que más nombre han dado á Rioja, por haber corrido como suyas durante mucho tiempo, una—la *Epístola moral á Fábio*,—se ha puesto en duda recientemente que sea de este poeta, y la otra—la cancion titulada *A las ruinas de Itálica*,—está probado que no lo es.

En cuanto á la primera de estas bellas composiciones, no habiéndose aún puesto en claro que no es de Rioja, continuaremos teniéndola como suya, por lo que trataremos de ella en este lugar (2).

De casi perfecta califica Quintana la *Epístola moral*, que sin disputa es la composicion más bella y acabada de cuantas de su género se han escrito en castellano. Sembrada de nobles pensamientos, de excelentes máximas, de imágenes magnificas, está escrita en un estilo inimitable: á la profun-

(1) Entre estas silvas descuella por su elegancia, claridad y gallarda versificación la que dirige *A la rosa*, que comienza con estos tan lindos versos:

Pura, encendida rosa,
Emula de la llama
Que sale con el día.
¿Cómo naces tan llena de alegría,
Si sabes que la edad que da el cielo
Es apenas un breve y veloz vuelo?

y concluye con estos otros, no ménos bellos, sentidos y profundos:

Tan cerca, tan unida
Está al morir tu vida,
Que dudo si en tus lágrimas la aurora
Mústia tu nacimiento ó muerte llora.

(2) El Sr. D. Adolfo de Castro es el que ha puesto en litigio que esta composicion sea de Rioja, con la publicacion de un libro titulado: *La Epístola moral á Fábio no es de Rioja; descubrimiento de su autor verdadero* (Cádiz, 1875). Este es, segun dicho señor, el capitán Andrés Fernandez de Andrada, quien, dice Ortiz de Zúñiga, «alcanzó la perfeccion en el arte de la Gineta» y de quien sólo se conoce un fragmento de silva, por el cual no se puede formar juicio del mérito literario del citado capitán. El mismo Castro afirma que ni se conocen otras poesias de Andrada, ni hay esperanzas de encontrarlas, pues todos los indicios son de que entregó al fuego las demás composiciones que indudablemente salieron de su pluma.

didad y alteza del concepto se unen en esta obra cualidades poéticas de subido valor, tales como la sencillez y claridad de la expresion, que siempre es digna, la correccion y elegancia del lenguaje, y el esmero y encanto de la versificacion. «La *Epístola* de Rioja es, por tanto, el más perfecto modelo que puede ofrecerse á la juventud estudiosa: todo se encuentra en esta preciocísima produccion: pensamiento, diccion, lenguaje, estilo y todo es magnífico y selecto» (1). En ella se retrata de una manera viva y admirable el excelente carácter de Rioja, el más simpático de nuestros poetas líricos. Habla en ella el autor con la entereza y seguridad del filósofo y con la conviccion del que, como Rioja, ha podido estudiar en el libro de la experiencia: por eso al tratar de las vanidades de la vida, sobre todo de la vida cortesana, y de las mudanzas de la fortuna, raya á una altura grandísima, y revela ricos tesoros de filosofia, pero de una filosofia de la que brotan raudales de ternura y de consuelo y máximas de excelente aplicacion á la vida.

La gloria que puede caber á quien escribió la cancion *A las ruinas de Itálica*, no corresponde, á pesar de lo que en contrario se ha creído hasta hace poco, ni en todo ni en parte á Rioja, cuyo mérito no se aminora por esto (2).

(1) *Coleccion de Autores selectos, latinos y castellanos*, para uso de los Ins titutos, colegios y demás establecimientos de segunda enseñanza del reino—Mandada publicar de Real órden—Tomo V—Año de Retórica y Poética.—Madrid: 1849.—No estará demás que el que estudie nuestra literatura consulte este tomo, en el cual hallará atinadas observaciones, consejos provechosos y á veces noticias interesantes, y sobre todo una coleccion muy selecta de las mejores composiciones de nuestros literatos.

(2) Al error de haberse atribuido esta cancion á Rioja dió motivo D. Juan José Lopez de Sedano, que al publicar por vez primera en su *Parnaso español* la citada poesia, atribuyósela al autor de la *Epístola moral*, fundado en que entre los papeles de éste se encontró un manuscrito de dicha cancion que parecia escrito de su letra, lo cual han desmentido investigaciones posteriores, poniendo fuera de duda que dicho manuscrito no es de Rioja, y que éste ni escribió, ni imitó, ni refundió dicha cancion. La afirmacion de Sedano ha dado lugar á que criticos tan autorizados como Quintana y Lista atribuyan á Rioja

Pertenece la gloria de haber escrito la expresada canción á RODRIGO CARO, sábio eclesiástico natural de Utrera, donde nació por Octubre del año de 1573. Obtuvo varios cargos importantes, entre ellos el de visitador del arzobispado, y se distinguió más como historiador y anticuario que como poeta. En este concepto escribió poco y, aparte de la canción *A las ruinas de Itálica*, de escaso mérito, si se exceptúa la composición que dedicó á la ciudad de Carmona, que lo tiene indisputable: es autor de una *Cancion á San Ig-*

la refundición de la célebre canción *A las ruinas de Itálica*. Cómo se ha venido á parar á la creencia contraria, á tener por falso lo que ántes se tenía como muy valedero, es cosa curiosa por las polémicas tan animadas é interesantes á que ha dado lugar, y por la luz que ha arrojado sobre un punto de gran importancia para la historia de nuestras letras.

Sobre esta cuestión vieron la luz pública dos importantes trabajos, uno del sabio Académico de la española D. Aureliano Fernandez Guerra, y otro, en forma de *Cartas* al Sr. Hartzembusch, del laureado Catedrático de Literatura de la Universidad Central, Sr. Sanchez Moguel.

Las líneas con que encabezó estas *Cartas* la redacción de *La Gaceta de Madrid*, al publicarlas, dieron márgen á que algunos creyesen que el descubrimiento pertenecía al Sr. Sanchez Moguel, cuando este no lo dice, ni una sola vez, en su trabajo. Y si en él no menciona al Sr. Fernandez Guerra en el modo y la forma necesarios para la mejor claridad, debe atribuirse á la índole de aquellas *Cartas* dirigidas á persona que conocia bien los antecedentes de la cuestión, y en todo caso, á la inesperienza propia de los pocos años que el autor contaba entonces.

Autorizados por el Sr. Moguel, tenemos el gusto de decir que está bien lejos de atribuirse dicha averiguación, como habrá de patentizar en la *Vida de Rodrigo Caro* que viene escribiendo. Pertenece, pues, al Sr. Fernandez Guerra la gloria del descubrimiento y al Sr. Sanchez Moguel la honra de que su estudio sea el más extenso y completo de cuantos hasta hoy se han escrito sobre la famosa *Cancion* de Rodrigo Caro.

El Sr. D. Luis Vidart ha dado á luz en el *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid* (números 4 y 5 del tomo III) un bonito trabajo que titula *Curiosidades literarias*, en el cual hace la historia de las cuestiones indicadas, y en vista de los antecedentes y datos que en ellas se aducen, asienta la opinion de que si la canción, ya original, ya refundida, no es de Rioja, hay motivos para sospechar que pudiera ser autor *en parte*, como colaborador, si su amigo Rodrigo Caro siguió, como es más que probable, sus acertados consejos. La opinion del Sr. Vidart no nos parece admisible: Rioja no tiene parte alguna, según dejamos dicho, en la famosa *Cancion*.

nacio de Loyola y de una *Oda á Sevilla antigua y moderna* (1).

Rodrigo Caro escribió el primitivo original de su cancion *A las ruinas de Itálica* por el año de 1595, segun él mismo dice en su *Memorial de la vida de Utrera*, códice que contiene además la poesía en cuestion y existe en la Biblioteca de la catedral de Sevilla copiado de otro que se hablaba en el convento de Utrera. Despues varió y rehizo varias veces dicha cancion, á la cual tuvo especial cariño, y con razon sobrada, pues ella le ha valido la fama de que hoy goza como poeta. Puede juzgarse del mérito que tiene la poesia de que tratamos, por lo que acerca de ella dice Quintana, que es, sin duda, autoridad de mucho peso: «Todo »en esta composicion es grande y magestuoso; el asunto, »la idea, la contextura, la ejecucion.» «La poesia no alcanza más» añade despues de reseñar su argumento. «Y si »de esta disposicion tan magnífica y poética, al mismo paso »que natural y sencilla, se pasa á los primores de ejecucion, »el escritor se nos presenta todavía más grande y toda alabanza que se le dé parece escasa y supérflua. ¡Qué gravedad y nobleza en aquellas largas estancias donde se espacia á su placer el raudal numeroso de los períodos poéticos »que en ella se comprenden! ¡Con qué gusto están puestos »en medio aquellos tres versos cortos, como para amenizar »algun tanto con su gracia y armonía la sobrada austeridad »que resultaría si todos fueran mayores!» Hemos creido lo más oportuno trasladar aquí este juicio de persona tan autorizada, porque en él se halla expresado, de la manera mejor que pudiera hacerse, todo lo que nosotros podíamos decir para juzgar el mérito de composicion tan justamente afamada.

Como perteneciente al grupo de mantenedores del buen gusto capitaneados por Rioja, debe mencionarse á DON JUAN

(1) Las obras en prosa [de Caro son las tituladas: *Antigüedades y principado de la ilustrisima ciudad de Sevilla*, 1654; *Relacion de las inscripciones y antigüedades de la villa de Utrera*; y *Claros varones en letras naturales de la ciudad de Sevilla*.

DE ARGUIJO, natural de Sevilla, en cuya ciudad nació á mediados del siglo XVI y de la cual fué Veinticuatro, como su padre. Perteneció á una familia de esclarecido linaje; dedicóse á las humanidades, á la poesía y á la música; desempeñó, además del indicado, otros cargos de importancia, tal como el de procurador en Córtes, y se hizo célebre por sus favores y liberalidades con los ingenios menesterosos, hasta el punto de consumir su hacienda, que era considerable, por lo que mereció el dictado de *Mecenas* de las letras sevillanas. Fué, por lo tanto, de los poetas más celebrados por los escritores contemporáneos suyos: Lope de Vega le dedicó el poema de *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y *Las rimas humanas* y lo celebró en otras obras, como *La Jerusalem* y el *Laurel de Apolo*, y Rodrigo Caro en su libro *Claros varones en letras naturales de Sevilla*, lo elogia mucho como «elegantísimo poeta y el Apolo de todos los de España.» Otros varios poetas le dedicaron obras suyas y lo elogiaron sin rebozo. No se sabe á punto fijo cuál fué el año de su fallecimiento, si bien es cosa averiguada que en el de 1630 ya no existía.

«Arguijo fué excelente poeta; correcto, ingenioso y noble en los pensamientos,» dice el ilustrado crítico D. Adolfo de Castro. A la elevacion de Herrera reunia la filosofía de Rioja y un gran conocimiento de los clásicos, á los que imitaba con frecuencia, sobre todo á los latinos y griegos; su amor por el estudio, juiciosamente dirigido, era tan grande como su imaginacion viva y florida. Si á esto se une una versificación fluida, perfecta y armoniosa, no parecerá desatino el que algunos hayan considerado á Arguijo superior á Rioja, aserto que nosotros estamos muy lejos de sostener.

Pocas obras se conservan del docto Mecenas sevillano, y la mayor parte son sonetos, en los cuales sobresalió mucho, tanto por la forma, que es excelente, como por el fondo, que se revela siempre por pensamientos llenos de vigor y por una moralidad filosófica no ménos estimable. De los sesenta sonetos que tenemos de Arguijo (de los cuales treinta y dos fueron hallados por el estimable crítico D. Juan Colon y Colon) bien puede decirse que no hay uno malo, ni siquiera

mediano y que no pocos son admirables. Los titulados *A l Guadalquivir*, *Las Estaciones*, *A Tántalo*, *A Lucrecia*, *A Icaro*, *A Adriana*, *A Curcio* y *A Eumelo*, son de los mejores, no desmereciendo de ellos el que dedicó *A la muerte de Ciceron*. Entre las otras poesías de Arguijo hay una extensa cancion á la muerte de un amigo suyo, que es digna de ser leida por el afecto y ternura que encierra, y una silva muy notable, que dedica *A la vihuela*, aquel «dulce instrumento que templaba su dolor,» y que con tanta habilidad tañía. Arguijo era conocido entre los literatos de su época por *Arcicio*, nombre poético que adoptó.

De las mismas inclinaciones que el poeta en que acabamos de ocuparnos, y dado como él al estudio de los clásicos latinos, principalmente Horacio, fué PEDRO DE QUIRÓS, que asimismo nació en Sevilla, á fines del siglo XVI, y perteneció á la órden de clérigos menores. Parte de su vida la pasó en la villa de Umbrete, donde escribió várias poesías, de las cuales las pocas que son conocidas se han conservado inéditas hasta hace poco y son bastante dignas de aprecio, pues revelan vivacidad de imaginacion, ternura y sentimiento y númen festivo é ingenioso, si bien son pocas las que se hallan exentas de cierta tendencia al estilo corrompido de la época. Quirós es todavía más clásico que Arguijo, y con él constituye la tendencia verdaderamente clásica dentro del grupo de los mantenedores del buen gusto; pero no debe olvidarse que á la vez que clásicos son sevillanos. De las poesías de Quirós, es dulce y sentido el madrigal que dedica *A la tórtola* y valiente el soneto que dirigió *A Itálica* (1).

En el mismo grupo de los mantenedores del buen gusto que protestan contra la corrupcion de la época, es justo co-

(1) Las poesías de Quirós fueron dadas á conocer en 1838 por el Sr. Amador de los Rios en el primer periódico literario que, bajo el nombre de *El Cisne*, se publicó en Sevilla por una sociedad de jóvenes escolares: en el tomo primero de los *Poetas líricos* de los siglos XVI y XVII de la *Biblioteca de autores españoles* se han publicado últimamente. Algunas poesías de Quirós son epigramáticas, como la que dirige á una señora que se casó con un calvo, y las redondillas que dedica *Al breve hermoso pié de una dama*.

locar el famoso LOPE DE VEGA, que, como en la lección precedente hemos visto, fué uno de los que más batallaron contra el culteranismo, del que fué grande y valioso enemigo. Como de Lope hemos de tratar con más detenimiento cuando nos ocupemos en el estudio de la poesía dramática, nos limitaremos en esta lección á consignar su nombre entre los poetas que representan esta protesta contra el mal gusto, y á decir que como poeta lírico, pertenece en realidad á la escuela castellana cuando se halla conciliada con la italiana, y tiene tendencias al prosaismo, no obstante sus esfuerzos en favor del buen gusto, y sin duda por virtud de ellos mismos, pues opiniéndose principalmente al culteranismo, nada era más fácil que caer en el vicio opuesto: también la facilidad, porque tanto se distinguía Lope, se convierte con frecuencia en prosaismo.

Lope de Vega, cuyo genio invadió todos los géneros poéticos, como habremos de ver según adelantamos en este estudio, tiene no pocas composiciones correspondientes al lírico, escritas en toda clase de metros, entre las que hay unos setecientos sonetos. Sobresalió en algunas composiciones de carácter religioso, y fué poco feliz en varias tentativas que hizo en el cultivo del terceto.

LECCION XXXVI.

Concluye el estudio de la poesía lírica en este primer período de la segunda época literaria.—Objeto y carácter de esta lección.—Poetas líricos indefinidos y de segundo y tercer orden.—Colecciones de poesías líricas: *Flores de poetas ilustres*, de Espinosa; otras varias obras de esta clase.—Libros en que se mencionan poetas de la época: el *Laurel de Apolo*, de Lope, y el *Viaje al Panarso*, de Cervantes. Poetisas españolas de los siglos XVI y XVII.—La poesía religiosa en estos siglos y el mal gusto en ella.—Sus principales y genuinos cultivadores: Lorenzo de Zamora, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Malon de Chaide, el Padre Sigüenza y otros.—Colecciones de poesías lírico-religiosas.—Indicaciones acerca del carácter y cultivo de la poesía ascética.—Poetas portugueses que cultivaron la lírica en castellano.—Conclusion: perfeccionadores y corruptores del lenguaje poético.

Para completar el cuadro que ofrece la poesía lírica en el primer período de la segunda época de nuestra historia literaria y que hemos procurado presentar en las cinco lecciones precedentes, réstanos decir algo de algunos de los muchos poetas que cultivaron dicho género durante los siglos XVI y XVII, y que por ser de segundo y tercer orden, por no tener un carácter bien definido por lo que respecta á las escuelas de que hemos hecho mencion, ó por haber cultivado la lírica en segundo término y sobresalido en otros géneros, no hemos citado en dichas lecciones. Para que el cuadro de la poesía lírica sea más completo, fáltanos también presentar el grupo de las poetisas que la cultivaron, decir algo de la lírica religiosa y exponer algunas noticias acerca de los poetas líricos portugueses que escribieron algunas composiciones del género que nos ocupa en el idioma castellano. Todo esto, con varias indicaciones respecto de las colecciones de poesías pertenecientes al período de que tratamos, será el objeto de la presente lección.

Es verdaderamente prodigioso el número de cultivado-

res que tuvo en España, durante los dos siglos citados, la Poesía, y en especial la lírica. A los nombres de los poetas que dejamos mencionados en las cinco lecciones precedentes deben añadirse otros muchos, no pocos de los cuales brillaron, más que como líricos, como épicos, dramáticos, satíricos, etc., pues son contados los que se circunscriben á un solo género poético. De aquí que para presentar el cuadro completo de cada uno de estos, tengamos que incurrir en repeticiones tal vez perjudiciales para la brevedad, pero de todo punto necesarias para la claridad y para que el lector pueda formar cabal juicio del desenvolvimiento de cada género literario (1).

Por la posición que ocupan debemos hacer mención en primer término de FELIPE IV, y de su hermano el INFANTE DON CARLOS: el primero, que se ejercitó en la dramática y en la didáctica, escribió varias poesías de las cuales apenas quedan noticias; y el segundo parece que compuso bastantes, de las que se conservan poquísimas, tal vez porque no quiso que corrieran con su nombre.

Entre los que con más razón se consideran como afiliados á la escuela sevillana, y al grupo de los mantenedores del buen gusto literario, figura BALTASAR DE ALCAZAR (natural de Sevilla en donde nació en 1530), que se asemeja á Herrera en el ingenio y en el movimiento que dió á la Poesía: sus principales composiciones son satíricas, por lo que trataremos de

(1) Estas repeticiones son hijas del método de exposición que hemos adoptado, que estimamos superior al cronológico, que algunos historiadores de nuestra literatura siguen. Es, en efecto, mucho más clara la exposición por géneros literarios, que permite contemplar cada uno de estos en su natural desenvolvimiento y estado, que la que consiste en hacer una especie de excursión histórica en la que sólo se atiende á los personajes y se confunden unos con otros los géneros, sin que sea dado al lector formar cabal juicio respecto de cada uno en particular, lo cual contribuye á que este juicio no sea completamente exacto ni aún con relación á la literatura considerada en su totalidad. De aquí que hasta en la Edad media, en que la división por géneros se hace más difícil, hayamos procurado en esta nueva edición ajustarnos á dicho método expositivo, como el lector puede observar comparando dicha edición con la primera, en la que ya estaba indicado el método referido.

él cuando estudiemos este género poético. En el mismo caso se encuentra SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA, nacido en Murcia en 1607, y poeta de vivísimo ingenio, con ciertos resabios de culteranismo que él mismo no conocia, pues que se burlaba sangrientamente de los poetas cultos. Fué su imitador como poeta lírico DON ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEYRA, natural de Madrid, en donde nació por el año de 1610. Solís se distinguió como dramático y más como historiador segun oportunamente veremos; como poeta lírico fué muy dado al discreteo y á los retruécanos, á semejanza de su amigo Polo de Medina. DON AGUSTIN DE SALAZAR Y TORRES (nació en Soria el año de 1642) que á la edad de doce años recitaba de memoria *Las Soledades* y *El Polifemo*, de Góngora, comentando los pasajes más oscuros de ambos poemas, fué escritor muy fecundo, puro y correcto y poeta de buena y armoniosa entonacion, no exento de sencillez y donaire: cultivó tambien el género festivo y escribió algunas obras dramáticas. Otro tanto hicieron DON JERÓNIMO DE CANCER Y VELASCO poeta muy celebrado en su tiempo, DON ANTONIO MIRA DE MESCUA ó AMESCUA, cuyos versos líricos son de bastante mérito, y ANDRÉS REY DE ARTIEDA (natural de Valencia, donde nació en 1549), que fué uno de los académicos de su ciudad natal conocidos por los *nocturnos*.

Merece especial mencion entre los líricos del período que historiamos, VICENTE ESPINEL, beneficiado de las Iglesias de Ronda, donde nació, autor de la composicion que en su tiempo se llamó *espinela* y ahora se conoce por *décima*, y partidario de la escuela italiana, como lo prueban sus *diversas rimas* (1). Parecido en la manera de versificar á Gutierre de Cetina, fué el DOCTOR GARAY, autor de várias

(1) La invencion de Espinel por lo que á la *décima* concierne, «consistió sólo, dice D. Adolfo de Castro, en la colocacion de las consonantes y en la pausa en el cuarto verso... Espinel usó de esta composicion una sola vez en sus obras impresas, llamándola *redondilla*.» Espinel fué maestro de Lope de Vega, segun éste confiesa, y el que añadió la quinta cuerda á la vihuela. Se distinguió como novelista, segun más adelante veremos, y murió en la mayor pobreza en Madrid el año de 1644 y á los 90 de edad.

poesías estimables y cultivador del género epistolar en verso. PEDRO SOTO DE ROJAS, canónigo de la iglesia colegial de Granada, abogado del Santo Oficio y protegido del Conde-Duque de Olivares, se distinguió en un principio por su buen gusto, del que se separó despues, convirtiéndose en imitador de Góngora: cultivó tambien la poesía bucólica.

El hidalgo D. FERNANDO DE VALENZUELA, natural de Ronda, protegido de la reina doña Mariana de Austria, á quien sirvió con lealtad por recomendacion del Padre Nithard, y por esto muy maltratado por los satíricos de la época, se distinguió como poeta filósofo, segun muestran sus endechas, género en que sobresalió. Notable es igualmente el licenciado LUIS MARTIN por sus sonetos y delicados madrigales. Son tambien merecedores de tenerse en cuenta los nombres de DAMIAN DE VEGAS, PEDRO PADILLA y LOPEZ MALDONADO, que siguieron enteramente la escuela nacional, sobre todo el último, como puede verse en su *Cancionero*, en el que con gracia y donaire unas veces, y con ternura y melancolía otras, recuerda los sentimientos y gustos populares.

Otro de los ingenios más nombrados en su época (fines del siglo XVI y principios del XVII), fué PEDRO DE ESPINOSA, natural de Antequera y autor de muchas obras en prosa y verso. Fué poeta de gran inspiracion y escribió en estilo bello y correcto, señalándose como perteneciente á la escuela granadina (una rama de la andaluza, que se divide en sevillana, cordobesa y granadina) y siendo digno de loa por su entusiasmo en favor del estudio. Pero lo que más célebre ha hecho su nombre es la coleccion que formó con el título de *Flores de poetas ilustres*, obra que se imprimió en Valladolid el año de 1605. Sin duda que con este trabajo prestó Espinosa un servicio importante á la literatura, dando á conocer á poetas que fueron gloria de nuestro Parnaso: no carece por esto de razon la censura que se le ha dirigido por la falta de acierto en elegir las poesías que forman las *Flores*.

Contiene esta interesante coleccion obras de unos 60 escritores de aquella época, consistentes la generalidad en poesías líricas, escritas la mayor parte segun el gusto ita-

liano y muy pocas al estilo nacional. Entre dichas composiciones las hay pertenecientes á autores tan conocidos como Lope de Vega, Vicente Espinel y el mismo Espinosa que tiene muchas, y á otros de nombre tan oscuro como Pedro de Liñan y el Doctor Agustín de Tejada, que escribieron poesías llenas de mérito. Muchas de las composiciones contenidas en las *Flores* pertenecen á poetas andaluces, por lo cual es extraño que no figure entre ellas ninguna de Herrera.

Posteriormente á la coleccion de Espinosa se publicaron otras dos en Zaragoza por el mercader de libros Josef Alfay: la primera en 1654 con el título de *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, y la segunda en 1670, con el de *Delicias de Apolo: recreaciones del Parnaso por las tres Musas Urania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*. De estas dos colecciones la primera, que está hecha con mucho tino y contiene poesías de 35 poetas de los mejores de su tiempo, es la más interesante: ambas pueden considerarse como verdaderos *Cancioneros*. Con el título de *Floresta de varias poesías* se publica á la conclusion del tomo XLII de la *Biblioteca de Autores españoles* otra coleccion bastante numerosa, que contiene poesías de muchos ingenios.

Lope de Vega, citado en la leccion anterior como poeta lírico, menciona trescientos poetas del período que nos ocupa, en su *Laurel de Apolo*, poema bastante parecido al *Viaje al Parnaso* de CERVANTES, quien tambien escribió poesías líricas: en esta obra se hace mencion, como en la de Lope, de muchos ingenios de la época, por lo que ambas deben ser tenidas como coleccion de la clase de la de Espinosa, y consultarse por los que deseen tener un conocimiento exacto del número de cultivadores que tuvo la Poesía por los tiempos que nos ocupan (1).

(1) Además de los poetas mencionados en esta leccion y en las cinco precedentes, deben citarse: Miguel Moreno, que fué además novelista; Andrés Laguna, doctísimo catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares, y médico muy conocido en Colonia y Metz, donde hizo algunos trabajos literarios; Don Gabriel del Corral, natural de Valladolid y canónigo en Zaragoza; el *Anónimo* amigo de Malara, que tal vez sea

Tambien el ingenio femenino tuvo una parte digna de la mayor estima en el cultivo de nuestra poesía lírica durante los dos siglos en que á tan gran altura rayaron las letras españolas. Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* menciona á DoÑA CRISTOBALINA FERNANDEZ DE ALARCON, dama natural de Antequera y muy versada en la lengua latina y en todo género de literatura, y que como poetisa figura en las *Flores* de Espinosa, juntamente con otras dos llamadas DoÑA HIPÓLITA Y DoÑA LUCIANA DE NARVAEZ. El mismo Lope dedica en su citada obra unos versos á una *Felciana*, que á lo que parece debia ser DoÑA FELICIANA ENRIQUEZ DE GUZMAN, dama que nació en Sevilla á fines del siglo XVI y que trocando en varoniles el nombre y el traje, marchó á Salamanca en cuya Universidad cursó filosofía y otros estudios, dando sobradas muestras de aplicacion y talento: dedicóse luego á la Poesía, que cultivó, no sólo en el género lírico, sino tambien en el dramático. Ambos géneros fueron invadidos tambien por DoÑA ANA CARO MALLEN, llamada la *Musa sevillana* y compañera de la célebre novelista DoÑA MARÍA DE ZAYAS SOTOMAYOR, de ingenio muy elogiado y conocida con el nombre de la *Sibila de Madrid*. No es digna de ménos mencion la monja peruana natural de Guipúzcoa SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, á quien por su facilidad y gallardía en la versificacion dieron el sobrenombre de *Musa décima*. La carmelita GREGORIA FRANCISCA PARRA Y QUIROGA, conocida en el Claústro por la *venerable madre Sor Francisca de Santa Teresa*, y SOR VALENTINA PINELO, poetisas sevillanas ambas, recuerdan la musa inspirada y los místi-

Argote de Molina; D. Manuel Salinas, que fué racionero de Huesca y tradujo á Marcial; Miguel Colodredo de Villalobos (Córdoba, 1629); don Pedro de Castro, cuyos versos calificó Lope de elegantes; D. Luis de Ulloa, que fué bastante mediano como poeta; Juan Rufo, más conocido como épico; D. Luis Carrillo Sotomayor, Francisco de Ocaña y Lope de Sosa; Roca y Serna, Antonio Lopez de Vega, Pantaleon de Rivera, el Marqués de San Felices, Torre, Rozas y Vergara Salcedo, discípulos exagerados de Góngora; Balbas Varona, enemigo ardiente del culteranismo; Salas Barbadillo, Balbuena (el autor del *Bernardo*), Mendoza, Barrios, Espinosa, Evia, Cándamo, Marchante, Montoro, Negrete, y otros muchos de escasa importancia.

cos acordes de la ilustre doctora TERESA DE JESUS, de la cual diremos ahora algo con relacion á la poesía lírica (1).

Los nombres de las poetisas últimas nos recuerdan una clase de poesía que en España estuvo muy en boga y llegó á tener gran importancia por los tiempos á que nos referimos: la *poesía religiosa*.

En un pueblo como el español, que tanto habia trabajado en favor de las creencias religiosas que en la Edad media y despues constituian su ideal poético, no podía ménos de tener gran desenvolvimiento esta clase de poesía. Oportunamente se ha visto que lo tuvo durante nuestra primera época literaria, y ahora nos toca decir algo del que alcanzó en los siglos que nos ocupan.

No cabe duda que durante ellos se han producido en España multitud de composiciones poéticas de carácter religioso: más ya sea por el mal gusto que en muchas de ellas domina, dice el Sr. Gil de Zárate, ya por la humildad y modestia de sus autores, ora por la incuria de no publicarlas reunidas, ó bien porque el último siglo no fuera muy afecto á ellas, lo cierto es que son muy pocos los poetas religiosos que se han salvado del olvido. Esto no obstante, conservamos un rico tesoro de esta clase de poesías y nombres inolvidables de poetas místicos que son gloria de la literatura española.

Antes de pasar á mencionarlos, debe llamarse la atencion sobre el mal gusto dominante en esta clase de poesía.

(1) Pudiéramos aumentar con otros muchos nombres el catálogo de las damas que durante la época que nos ocupa cultivaron la Poesía. Entre otros podemos citar los de Doña Catalina Gudiel de Peralta, Doña Juana Gaifan, Doña Josefa de Salas, Doña Ana María de Alday y Vergara y Doña Manuela Pardó de Monzon, que juntamente con la Doña Cristobalina citada, figuran en un certámen poético celebrado en Toledo en 1617, con ocasion de una fiesta religiosa. En la *Floresta de varias poesías*, ántes citada, se insertan composiciones, además de algunas de las nombradas, de Doña Luisa de Carvajal y Mendoza, que murió en opinion de santa; Doña Leonor de leís (señora de la baronía de Rafales), Doña Mariana de Valderas y Santander; Doña María Horozco de Zúñiga y Vargas; Doña Jacinta María de Morales; Doña Laura Alsuenta; Doña Isabel de Figueroa, Doña Silvia Monteser, y Doña Bernalda María, monja en el convento de Santa Clara, de Salamanca.

Achaque es este que la caracteriza desde muy antiguo, pues el mismo Fernan Perez de Guzman escribió un *Ave Maria* tan afectada y conceptuosa como lo es la alegoría que empleara quien llamó á una obra de oraciones místicas: *Alfalfa divina para los borregos de Jesucristo*. Coplas extravagantes y ridículas, que hoy excitarían la hilaridad más grande, se emplearon para cantar los misterios de la religion católica y los hechos de sus santos; y si la sana intencion no las disculpara, no podrían leerse sin escándalo algunas de las composiciones dedicadas á la Virgen María (1). Como al tratar de los escritores místicos tendremos que volver sobre este punto, creemos suficiente lo dicho en este párrafo para que sirva de advertencia respecto de la poesía lírica religiosa, que es la que ahora debe ocuparnos.

Dejando á un lado á FRAY LÓRENZO DE ZAMORA, que siguió el conceptismo en los versos que contiene su *Monarquía mística de la Iglesia*, el poeta místico que primeramente se ofrece á nuestra consideracion es FRAY LUIS DE LEÓN, á

(1) Y no era esto sólo, sino que llegó á ser cosa admitida el escribir burlescamente de los misterios de la religion cristiana y las vidas de los santos, pues en las costumbres y la religiosidad de aquellos poetas se consideraba como gala de ingenio llevar á los ánimos la devocion por medio de los donaires, chistes y burlas. Los versos religiosos de Cáncer, ántes citado, quien tratando de la vida de Santo Domingo dice cosas que hoy pasarían por solemne impiedad, y el poema burlesco que con el título de *San Benito de Palermo*, escribió José Benegasi y Lujan y en el que se revuelve, entre chistes y agudezas, á San Benito con un gato y un cocinero, dan testimonio de lo que decimos. Y es de notar que esta manera de celebrar los asuntos religiosos rara vez mereció la desaprobacion de los inquisidores, lo cual prueba que era cosa admitida y corriente tan inusitado modo de inculcar la devocion en los ánimos de los creyentes. En cuanto al mal gusto en general, recordemos que conceptistas tan caracterizados como Fuster, el autor del célebre soneto á que en la leccion XXXIV hemos aludido, y Ledesma, escribieron poesías religiosas: este último escribió *Los juegos de Noche-buena*, uno de los cuales es trovar burlescamente, dedicándola á Cristo, este mote:

Adivina quien te dió,
Que la mano te asentó.

Esta obra de Ledesma es una de las pocas de su género que fueron prohibidas por la Inquisicion.

quien ya hemos dado á conocer en la leccion dedicada á la escuela clásica, por lo que sólo nos resta ahora mencionarlo aquí para que figure á la cabeza de los poetas religiosos, y recordar su gran oda *A la Ascension*, que debe considerarse como modelo de la clase de poesía que nos ocupa.

Con el nombre de Fray Luis de Leon aparecen asociados los de otros poetas religiosos no ménos dignos de figurar en el Parnaso castellano. SAN JUAN DE LA CRUZ, llamado *el doctor estático*, es uno de ellos. A imitacion del *Cantar de los cantares*, escribió su poesía más notable, que es un *Diálogo entre el alma y Cristo su esposo*, y en la que con sin igual ternura y so pretesto de unos amores profanos, canta el amor divino. Facilidad suma, suavidad en el lenguaje, expresiones felices, imágenes bellas, inspiracion muy grande; tales son las cualidades que más sobresalen en dicha composicion.

Tambien SANTA TERESA DE JESUS merece ser citada tratándose de la poesía lírico-religiosa. De alma ardiente y arrebatada, se sujeta ménos que cuantos cultivaron este género de poesías á la imitacion de los libros sagrados, y aparece, por tanto, más original. Sus versos son tan fáciles como apasionado y ardiente su estilo, inspirado por aquel amor ideal en que se abrasaba la ilustre Doctora y que era en ella fuente abundante de poesía mística.

Más correcto que Fray Luis de Leon y San Juan de la Cruz, pero ménos suave y poético que ellos, fué FRAY PEDRO MALON DE CHAIDE, quien poco afecto á los poetas profanos, imita con frecuencia pasages de la Biblia, hasta el punto de que muchas de sus poesías son meras paráfrasis de los salmos. En su *Tratado de la Magdalena*, escrito en prosa, intercala composiciones en versos muy estimables y llenos de armonía. Por el esmero y buen gusto con que están escritas, merecen citarse las poesías religiosas del padre FRAY JOSÉ SIGUENZA, quien ciertamente no sobresale por la elevacion de su número poético: la mayor parte de sus composiciones consisten tambien en paráfrasis de los salmos (1).

(1) Si no hemos dado á conocer pormenores relativos á la vida y

Los hasta aquí citados son en realidad los poetas místicos de mayor importancia, por ser los más caracterizados en este concepto. No obstante, debe tenerse en cuenta que existen en la época que nos ocupa muchísimas más poesías lírico-religiosas que las legadas por dichos ingenios. En una colección de romances que con el título de *Avisos para la muerte*, se publicó á fines del siglo XVI, figuran los nombres de unos 40 poetas profanos, tales como Lope de Vega, Calderon, Jáuregui, Montalvan y otros muy conocidos y celebrados (1). Era natural que tratándose de un pueblo y de una época en que tan gran imperio ejercían los sentimientos religiosos, todos ó casi todos los ingenios se ejercitaran, como en efecto sucedía, en el cultivo de la poesía religiosa, cuyo dominio no se circunscribe, ciertamente, á las esferas de la lírica, sino que alcanza también á las de la épica y la dramática, como en las lecciones sucesivas tendremos ocasión de observar.

Diferentes de estas poesías de carácter religioso, á que acabamos de aludir, son las que, formadas en las soledades del claustro, reciben el nombre de *ascéticas* y se distinguen de aquellas por su carácter filosófico y melancólicamente grave, y porque siempre tienen por asunto la brevedad de la vida y el temor de la eternidad, ó por objeto pintar la fragilidad de nuestro sér, lo instantáneo de la muerte y la necesidad que tiene el hombre de estar fortalecido con los auxilios

talento de los poetas lírico-religiosos que dejamos mencionados, es porque lo dejamos para lugar más oportuno, como es la lección que al tratar de la DIDÁGRICA dedicamos á los *escritores místicos*.

(1) Existen otras varias colecciones de poesías religiosas que dan á conocer bien el género y comprueban lo que en este párrafo decimos) Entre otras deben citarse las siguientes: *Sagradas Flores del Parnaso*, por Bazaus; *Divina, dulce y provechosa poesía*, por Fray Diego Murillo; *Conceptos espirituales*, por Fray Diego de Jesús; *Romancero espiritual del Santísimo*, por el Maestro José de Valdivieso; *Sacro plantel de flores divinas*, por Francisco Ballester; *Vergel de plantas divinas*, por Arcángel de Alarcon; *Versos espirituales que tratan de la conversión del pecador*, por Pedro de Encina; *Divinos versos, ó Cármenes sagrados*, por Miguel de Colodredo y Villalobos. Los traductores de la obra de Ticknor citan además siete *Cancioneros religiosos*, pertenecientes al siglo XVI.

la religion para cuando llegue suceso tan inevitable. Estas composiciones, en que la religion y la filosofia se hermanan y cuyos autores eran monjes y frailes, están escritas, al contrario de la mayor parte de las otras de carácter religioso, con una gran sencillez de estilo y mucha pureza en la frase, de modo que escritas para todos, por todos puedan ser entendidas: la pompa y el artificio del estilo, que á veces es desaliñado, incorrecto y duro, es reemplazada en ellas por la grandeza y profundidad de los pensamientos. Publicábanse estas composiciones ascéticas en hojas sueltas y en una sola plana, y á veces se colocaban en cuadros en los cláustros de los conventos y monasterios: su metro era siempre las *décimas*; pero si alguna vez se apartaban sus autores de esta costumbre, el verso octosílabo era el preferido y combinado de modo que nunca perdian el carácter primitivo estas poesías. Hay, pues, una gran distancia entre estas poesías ascéticas y las religiosas por el estilo de las de Fray Luis de Leon y los demás autores que más arriba hemos nombrado.

Para completar el cuadro que en boceto nos hemos propuesto trazar en la presente leccion, réstanos tratar de otro grupo de poetas por más de un concepto dignos de ser mencionados en un libro como este. Nos referimos á *los poetas portugueses que han cultivado la lirica en lengua castellana*. Hermana nuestra literatura de la lusitana, sobre la cual ha ejercido en diferentes épocas no escasa influencia, merced á la situacion política en que España ha estado respecto de Portugal, y al mismo origen é identidad del idioma que ambos pueblos hablan, no es extraño que en una época en que nuestras letras rayaban á tan gran altura, algunos portugueses no sólo la estudiasen, sino que se dedicaran á su cultivo en el mismo lenguaje en que se producía. Varios son los poetas lusitanos que se encuentran en este caso. A los nombres de GIL VICENTE, SILVESTRE, MONTEMAYOR, MELO, ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ, de quienes oportunamente nos hemos ocupado, hay que añadir otros no ménos respetables, empezando por el más excelente de los ingenios portugueses, por el mismo CAMOENS, que, apasionado admirador de nuestros Cancioneros, se dedicó á imitarlos en preciosas

cancioncillas escritas con suma gracia y facilidad. FRANCISCO SAA DE MIRANDA escribió también muchas poesías en castellano, siguiendo los metros antiguos y la manera italiana: como muestra del primer estilo debe citarse su égloga *Alejo* y del segundo la *Fábula del Mondego*. FRANCISCO RODRIGUEZ LOBO, con su *Primavera*; FRANCISCO BOTELLO, con su *Panegirico Historial*, y MANUEL DE FARIA Y SOUZA, con su *Fuente de Aganipe*, son otros tantos nombres de lusitanos que merecen también un lugar distinguido en la historia de nuestras letras; no ménos que la monja VIOLANTE DE CEO, y DOÑA BERNARDA FERREIRA DE LA CERDA, tiernas poetisas lusitanas, que también han cultivado la lírica en el habla española (1).

Si echamos una ojeada por lo hasta aquí dicho con respecto al lenguaje poético empleado para la lírica, veremos que ésta empezó á manifestarse en la segunda época de nuestra historia literaria, mediante una revolucion que vino á acentuar más la influencia italiana, desde siglos anteriores sentida en la literatura española, y á prestar al lenguaje poético una dulzura, una cadencia y una flexibilidad de que carecía y que tan gallardamente se manifiestan en las obras de Garcilaso. Con Fray Luis de Leon se patentiza la influencia clásica, que ya tenía en nuestro suelo una historia brillante, y el lenguaje poético adquiere la gravedad y la sencillez propias de la musa horaciana. Revístelo de magnificencia, dándole una expresion más grandiosa, enérgica y levantaña, el divino Herrera, genuino representante, en la lírica española, de las influencias orientales, particularmente de la hebraica. Rioja perfecciona la obra de Herrera, dando al lenguaje poético un tinte más tierno y melancólico y empleándolo con más correccion y buen gusto. En suma: Garcilaso, Fray Luis de Leon, Herrera y Rioja son los per-

(1) Los que deseen más pormenores acerca de los poetas nombrados en esta lección y en las cinco precedentes, pueden consultar los dos tomos de la *Biblioteca de Autores Españoles*, que tratan de los *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, coleccion ordenada por D. Adolfo de Castro (Madrid, 1854 y 1857).

feccionadores, los verdaderos padres del lenguaje poético empleado por los líricos españoles de los siglos XVI y XVII; en los cuales, si subió muy alto, cayó también en grandísima decadencia, merced á los extravíos de los Ledesmas y de los Góngoras, jefes de los grupos de poetas que enarbolaron la bandera del mal gusto literario.

LECCION XXXVII.

Poesía épica.—Consideraciones previas sobre los poemas épico-religiosos.—Número de estos y mención de los más importantes: *La Cristiana*, de Hojeda, *El Monserate*, de Virués, y otros del mismo carácter.—*La Creacion del mundo*, de Acevedo.—Poesía épico-heróica: indicaciones sobre lo que constituye la epopeya española.—Poemas históricos relativos á Carlos V.—Idem idem á los descubrimientos en el Nuevo Mundo.—Ercilla; su vida.—*La Araucana*.—Mención de varios poemas de carácter caballeresco.—El *Bernardo*, de Balbuena.—Poemas histórico-caballerescos: *La Jerusalem conquistada*, de Lope de Vega.—Poemas épico-burlescos: *La Gatomaquia*, de Tomé de Burguillos (Lope de Vega), y *La Mosquea*, de Villaviciosa.—Indicaciones sumarias sobre los poemas menores.—Romances épicos de carácter erudito escritos en este período.

Indicado, como queda, en la leccion XXX el carácter de nuestra poesía épica durante los siglos XVI y XVII, entraremos desde luego en su estudio, recordando la division en géneros que de la épica quedó establecida en la primera parte de esta obra (T. I, leccion XXXIII), y á la que nos ajustaremos para el estudio de las manifestaciones que durante los expresados siglos produjo la musa épica castellana.

Era natural que, dada la preponderancia que en nuestro pueblo tuvieron los sentimientos religiosos y la influencia que la Iglesia habia ejercido en todas las esferas de su vida durante la Edad Media, y siguió ejerciendo en los siglos de que ahora tratamos, se escribieran muchos poemas de los que en la leccion á que ántes nos hemos referido, quedan clasificados como *épico-religiosos*, máxime cuando de esta clase fueron las primeras manifestaciones de la musa caste-

llana, segun en la leccion IX de esta segunda parte quedó establecido. La tradicion que parte de la literatura latino-eclésiástica, y se prosigue en los albores de la poesia nacional por los autores anónimos de los poemas que en dicha leccion IX mencionamos y por Berceo, halla muchos continuadores en el primer periodo de la segunda época de nuestra historia literaria.

Dejando á un lado el poema que con el título de *Christopathia* escribió en el primer tercio del siglo XVI (por lo que cronológicamente se le considera como el primero) JUAN DE QUIRÓS, y que tuvo por objeto cantar la pasion y muerte de Cristo, nos fijaremos en el que todos los criticos tienen como el más importante y que es debido á FRAY DIEGO DE HOJEDA, religioso dominicano, natural de Sevilla y regente de los estudios de predicadores de Lima, donde escribió la obra á que nos referimos, y donde murió siendo superior de un convento de dominicos, fundado por él mismo, á 24 de Octubre de 1675 y cuando contaba cuarenta y cuatro años de edad. No se tienen de él más noticias sino que residió bastante tiempo en América.

La Cristiada es el título del poema de Hojeda á que nos referimos, y que fué publicado por vez primera en Sevilla en 1611. Tiene por argumento la pasion de Jesucristo, empezando en la última cena que éste tuvo con los apóstoles, y concluyendo con el descendimiento y sepultura del cuerpo del Crucificado. El asunto principal del poema está adornado de muchos episodios que dan razon de lo pasado y de lo porvenir, y que vienen como á completar el conocimiento del gran hecho de la Redencion (1). La accion se presenta en este poema con sencillez y desembarazo. La parte sobrenatural forma la esencia verdadera del argumento de *La Cristiada*, en la cual hay pasajes bellísimos como los que se refieren á la oracion del Huerto, y otros llenos de una

(1) *Sobre la poesia épico castellana*, discurso publicado con las obras completas de Quintana en el XIX de la *Biblioteca de Autores españoles*: es un trabajo excelente que no deben dejar de ver los estudiosos, y al cual nos referimos en esta leccion.

grandeza verdaderamente dantesca, como, por ejemplo, el de la vision de los triunfos de la Iglesia, que Cristo tiene ántes de ir al suplicio. Si los caractéres de los personajes que intervienen en esta obra no presentan nada de particular ni de bello, en cambio lo maravilloso y lo divino, circunstancias indispensables en todo poema de esta clase, están manejados con singular maestría y de una manera adecuada al asunto. El estilo es adecuado tambien al tono y argumento de la obra, y se distingue por lo fácil y por ser más tierno y patético que enérgico y sublime. Aunque algunas veces peca de oscuro, el lenguaje de *La Cristiada* es propio, natural y puro, y se halla exento, como dice Quintana, «de la afectación, pedantería, conceptós y falsas flores que corrompieron despues la elocuencia y la poesía castellanas» (1). Sin embargo, tanto éste como el estilo suelen adolecer de falta de nobleza y elegancia, hasta rayar muchas veces en prosáicos y familiares, lo que constituye un defecto que aminora bastante el mérito de *La Cristiada*.

Esto no obstante, la versificación es generalmente en este poema fluida y agradable, aunque nunca tan brillante y sostenida como la de nuestros buenos líricos. A pesar de los defectos apuntados, no merece *La Cristiada* el olvido en que se la ha tenido hasta hace poco tiempo.

Anterior á *La Cristiada*, aunque no tñn importante, es, sin duda, el poema que con el título de *Monserate* escribió el capitán CRISTÓBAL DE VIRTÉS, publicándolo por vez primera en 1588. De este poeta volveremos á tratar cuando estudiemos la poesía dramática, por lo que ahora nos concretaremos al poema mencionado. Su asunto es una leyenda de la Iglesia española en el siglo IX, pues trata de la aparición

(1) No es enteramente original *La Cristiada* de Hojeda, pues este tuvo á la vista el poema latino que con el mismo título escribió Jerónimo Vida (que tal vez tuviera tambien presente Juan Quirós para escribir el suyo, aunque por no saberse á punto fijo la época de su nacimiento y en que floreció no pueda asegurarse esto con certeza); pero lo es en cuanto á la distribución del asunto y á los ingeniosos episodios que contiene. En 1841 D. Juan Manuel de Berriozabaí publicó un poema en nueve cantos con el título de *La Nueva Cristiada de Hojeda*. No es más que una refundición, ó mejor extracto, de la obra de éste.

de la Virgen de Monserrat. Juan Garin, que es el protagonista, vivia como ermitaño haciendo penitencia en aquellas asperezas, y habiéndole llevado el Conde de Barcelona su hija para que la curase de una enfermedad que padecia, sintióse acometido de una mala tentacion, y sin reparar en nada violó y dió muerte á la infortunada doncella. Arrepentido Garin de su crimen, pasó á Roma para impetrar del Papa el perdon de sus culpas, que consiguió á costa de una penitencia humillante, cual era la de andar en cuatro piés, como lo hizo hasta llegar á su cueva de Monserrat, en donde fué cazado con redes como si fuese una fiera. Llevado delante del Conde, un hijo de éste, de edad de tres años, en palabras bien articuladas le dice de parte de Dios que se levante, pues ya sus crimines están perdonados: hácelo y el Conde le perdona. Buscado despues el cadáver de la doncella, ésta es vuelta á la vida milagrosamente, todo lo cual coincide con la aparicion de la Virgen en la sierra y fundacion del santuario. Tal es el argumento de este poema épico-religioso (1), adornado de condiciones muy recomendables en su fondo y en su forma, por lo que bien pronto obtuvo el favor del público, sin que por esto pueda decirse que se halla exento de faltas, sobre todo en lo que á la versificacion y al estilo respecta, pues Virúes carecia del talento necesario para vencer las dificultades que en una y otro se le presentaban, nacidas principalmente de la misma índole del argumento de su obra.

Otros muchos poemas se escribieron á impulsos del sentimiento religioso tan desarrollado por entónces. El primero de ellos es el titulado *Década de la pasion de Cristo*, que en 1570 publicó el virey de Cerdeña D. JUAN DE COLOMA: tiene diez cantos escritos en tercetos, en los cuales se refieren todos los hechos con verdad y naturalidad y con profundo sentimiento religioso. Sigue á este poema *El Caballero*

(1) En rigor el *Monserrate* es más bien una leyenda que un poema épico. Siendo su asunto una tradicion local y fantástica, debe considerarse como legendario, carácter que tienen muchos de los poemas religiosos que se escribieron por esta época.

Asisio, en que FRAY GABRIEL MATA refiere los hechos de San Francisco de Asís, fundiendo de un modo extraño lo religioso y lo cabelleresco. FRANCISCO HERNANDEZ BLASCO, natural de Toledo, publicó despues un poema titulado *La Universal Redencion*, dividido en cincuenta cantos y escrito en un estilo y con una versificacion detestables: el autor toma los hechos que relata en la creacion del mundo y los deja en el dia del juicio final, y hace la advertencia de que de la obra no es suyo más que la versificacion, pues lo demás es inspiracion (en sueños) de una monja. El fecundo LOPE DE VEGA, que invadió todos los géneros, publicó en 1599 un poema de carácter heróico-religioso titulado *San Isidro Labrador*, escrito en redondillas y de mérito no muy grande: su aspiracion, que realizó, fué la de hacer una obra perfectamente popular. Con más carácter didáctico que todos los que vamos enumerando, publicó en 1604 FRAY NICOLÁS BRAVO el poema *La Benedictina*, en el que con gran erudicion y profundo conocimiento de la historia eclesiástica española, canta los hechos de San Benito y de los principales varones de su órden, encareciendo las excelencias de ésta sobre todas las demás: esta obra carece de condiciones artisticas. No sucede lo propio en la titulada *Vida, excelencias y muerte de San José* escrita por FRAY JOSÉ DE VALDIVIESO: es un poema muy extenso, que contiene una abundante copia de erudicion y alguna condicion poética, sobre todo en las descripciones del hogar doméstico del protagonista, pero al hablar de otros asuntos más elevados demuestra el autor afectacion, conceptismo y hasta gongorismo. El mismo Valdivieso escribió otro poema no ménos extenso que el anterior y con las mismas condiciones, titulado *El Sagrario de Toledo*. La *Invencion de la Cruz*, que FRANCISCO LOPEZ DE ZÁRATE, su autor, dió á la estampa en 1648, aunque participa en gran manera del carácter histórico, debe mencionarse aquí, porque la verdad es que el espíritu y sentido profundamente religiosos que respira, determinan su filiacion en este concepto (1).

(1) Muchos otros poemas religiosos pudieran citarse, tales como es-

Los poemas hasta aquí mencionados pertenecen á la clase de los *heróico-religiosos* (llamados también *humanos-divinos* ó *heróico-divinos*), pero hay además un poema *cosmogónico-descriptivo*, que bien puede incluirse entre los religiosos, aunque difiera de los anteriormente mencionados.

Tal es el que sobre la *Creacion del mundo* escribió el doctor ALONSO DE ACEVEDO y fué impreso en 1615 en Roma por Juan Pablo Profilio. En esta obra, injustamente olvidada durante mucho tiempo, el poeta vence todas las dificultades del asunto y da muestras de profundidad de juicio, de grandeza de concepto y de una erudicion vasta, que no se afana por aparentar. Su lenguaje escogido y propio, como su estilo, que á la vez es grandilocuente y fluido, revelan condiciones poéticas poco comunes, sobre todo en las descripciones que Acevedo hace de la naturaleza, en las cuales no tiene rival. Esta obra, cuyo carácter didáctico está bastante acentuado y en la que la forma descriptiva es la predominante, no es completamente original, pues parece que está inspirada por la que con el título de *Sepmaine ou creation du monde* escribió el poeta francés Guillaume de Saluste, titulado señor de Bartas, á quien sus contemporáneos apellidaron príncipe de la poesía francesa.

Las conquistas y los descubrimientos de la época en que

tos: *Palabras de Cristo en la Cruz*, de Murillo; *Cristo paciente*, de José Martinez Guindal; *El Sol máximo de la Iglesia*, San Jerónimo, del Maestro Fray Francisco de Lara; *Vidu y Milagros de Santa Inés*, con otras obras á lo divino, de Alvaro de Hinojosa y Carvajal; *David*, de Jacobo Uziel; *La Reina Esther*, de Juan Pinto Delgado; *San Ignacio de Loyola*, de Hernan Dominguez Camargo; *El héroe Santo Domingo de Guzman*, de Aguirre; *Harmónica vida de Santa Teresa de Jesús*, del P. José Antonio Butron y Mujida; *La mejor mujer, madre y virgen*, de Sebastian de Nieva Calvo; *Los triunfos de Jesús*, de Alonso Martin Braones; *La Cristiada*, de Juan Francisco Enciso de Monzon; *San Ignacio y La Nueva Jerusalem Maria*, de Antonio Escobar y Mendoza; la *Vida de Cristo*, de Vivar; *La Pasion del Hombre-Dios*, de Juan Dávila; el *Sanson*, de Antonio Enriquez Gomez; *La Cruz*, de Ramirez Trapeza, y otros varios poemas de Diaz, Rodriguez de Vargas, Belmonte, Caudivilla, Carrasco de Figueroa, Povoas, Dessi, Franco Fernandez, Giron de Rebolledo, Hurtado, Litala, Martí, Melendez, Mendoza, Tovar, Valverde, Gregorio Paulo, Portalegre, Reyes, Ribe a, Salgado, Tamariz, Salinas, Segura, Sierra, Torrado de Guzman y otros.

nos ocupamos, así como las acciones notables y los hechos valerosos de nuestros príncipes y héroes, tenían necesariamente que excitar la fantasía y los sentimientos de los españoles, según en la lección XXX dijimos, lo mismo que ya hemos visto que sucedió respecto de la idea religiosa. De aquí provienen los *poemas épico-heróicos*, de que ahora trataremos.

Ya hemos dicho en la lección precedente que la literatura española carece en realidad de un poema que merezca el nombre de *epopeya*, circunstancia que se debe quizá á la variedad infinita de las aspiraciones de nuestro genio que no podían tener exacta representación en un sólo poema. No tenemos, pues, más epopeya que la que constituyen nuestros *romances*, de los cuales ya se ha dicho lo bastante en la penúltima de las lecciones que hemos dedicado al estudio de las manifestaciones literarias de la Edad Media. Nos concretaremos, pues, á hablar por lo que á la poesía épico-heróica respecta, de los poemas *históricos* y *caballerescos* ó *legendarios*.

El primero de los personajes de aquellos tiempos que fué cantado por lo musa épica, es el emperador Carlos V, á quien el valenciano GERÓNIMO DE SAMPER consagró un poema, publicado en 1560, con el título de *La Carolea*, y escrito en octavas y en 30 cantos. El objeto del poema, como puede presumirse, es cantar algunos de los hechos principales del mencionado Emperador, del cual toma el nombre. En realidad no merece esta obra el calificativo de poema épico, pues además de que carece de unidad y de concepción sintética, el autor concibió en ella la poesía épica, no con entera independencia como el género requiere, sino en inmediata relación con la historia, de lo que resulta que su trabajo consistió sólo en poner en verso los hechos en que se ocupó y adoleció del defecto (puesto más de bulto por el lenguaje versificación y estilo que son bastantes malos) que en la lección XXX hemos hecho notar, relativamente al empeño de nuestros poetas épicos de querer aparecer ante todo como historiadores verídicos. En este defecto incurre con mayor insistencia aún LUIS ZAPATA en su *Carlo famoso*, poema que

tiene por objeto cantar las hazañas del referido Emperador, cuya vida entera abraza, y en el que empleó el poeta, según confesión propia, trece años de trabajo, lo cual no es de extrañar tratándose de un poema que consta de 50 cantos y de más de 40.000 versos, y en el que la exactitud histórica está llevada al extremo de exponer los hechos año por año y acotar en las páginas las fuentes en que se fundan. Por lo demás, la obra de Zapata carece de las condiciones propias del género, pero está escrita en estilo más fluido y correcto y con una versificación más esmerada que la de Semper. En el mismo sentido está escrita la *Austriada*, en que JUAN RUFO GUTIERREZ caballero cordobés y secretario de D. Juan de Austria, refiere los hechos de este héroe con gran extensión, siguiendo también punto por punto la historia, anotando las fechas y distinguiendo con virgulillas lo que es hijo de su fantasía de lo que es histórico (1).

Las conquistas de Cortés, Pizarro y otros en América, dieron también margen á varios poemas, que en nuestra literatura épica constituyen un grupo interesante. El primero de ellos, cronológicamente hablando, es el que en 1588 publicó D. GABRIEL LASSO DE LA VEGA, con el título de *Cortés valeroso*, que seis años más tarde varió por el de *La Mexicana*. Síguense en este poema los pasos que en los mencionados ántes. En 1599 dió á la estampa ANTONIO DE SAAVEDRA

(1) A los poemas mencionados en el texto pueden agregarse: la *Historia Parthenopea*, en que Alfonso Hernandez cantó las hazañas del Gran Capitan; la *Batalla de Lepanto*, del portugués de Cortereal; la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva; el *Pelayo*, de Alonso Lopez Pinciano; los *Famosos hechos del Ctd.*, de Diego Jimenez Aillon; la *Numantina*, de Mosquera de Barnuevo; *España libertada*, de la poetisa portuguesa Doña Bernarda Ferreira de la Cerda; *Nápoles recuperada*, del Príncipe de Esquilache; *La Dragontea*, de Lope de Vega, y algunos otros poemas debidos al Conde de la Roca, Ovando, Silveyra, Romero de Cepeda, Yagüe de Salas, Vezilla Castellanos, Giner, Diaz, Zamora, Mesa, Aguilar, Balbí, Botello de Moraes, Caravajal, Duque de Estrada, Garcia de Alarcon, Gaspar Garcia, Jáuregui, Mendez Vasconcelos, Moreira, Sa de Meneses, Santisteban, Sanz, Savariego, Suarez de Figueroa, Trillo y Figueroa, y otros muchos de escasa importancia. La mayor parte de estos poemas versan sobre hechos de nuestra historia y algunos sobre los de la historia de Grecia y Roma. Muchos de ellos son cantos épicos de cortas dimensiones.

GUZMAN con el título de *El peregrino indiano ó conquista de Méjico por Cortés*, un poema que consta de 16.000 versos, escritos, segun el mismo autor dice, en medio del Océano: tanto el libro de Lasso de la Vega como el de Saavedra tienen el carácter de crónicas rimadas, si bien en el del último hay más poesía y verdad. Por los mismos tiempos JUAN DE CASTELLANOS, que estuvo largos años en América y fué cura de Tunja (Nueva-Granada), escribió un poema con el título bastante extraño de *Elegías de varones ilustres de Indias*, en que canta las hazañas y virtudes de los más célebres capitanes y describe las batallas más nombradas, en muchas de las cuales se encontró. Este poema consta de tres partes, de las cuales sólo la primera contiene cerca de 90.000 versos: está escrito con demasiado orden y método histórico, pero con bastante elegancia de estilo y con la energía propia del lenguaje castellano, que el poeta emplea con propiedad y fluidez. Del mismo carácter es el poema que MARTINEZ BARCO CENTENERA escribió con el título de *La Argentina*: trata del descubrimiento y conquista de las provincias del Rio de la Plata, de cuya empresa fué testigo y actor el poeta, y no tiene importancia alguna, siendo su lectura fastidiosa y cansada en demasía.

El más importante de los poemas que de esta clase se escribieron en España por los tiempos á que nos referimos, es el titulada *La Araucuna*. Compúsole D. ALONSO DE ERCILLA Y ZÚÑIGA, personaje que por su importancia y por estar considerado como el primero de nuestros épicos, merece que le dediquemos alguna atencion.

Era Ercilla oriundo de Bermeo y nació en Madrid á 7 de Agosto de 1533. Sus padres, que pertenecian á una ilustre familia, consiguieron que entrase en palacio con el carácter de *menino* ó page del príncipe, despues Felipe II, á quien acompañó en sus diferentes viajes por Europa, uno de los cuales fué el que hizo en 1554 pasando por Inglaterra, con el fin de casarse con la reina María Tudor. Con este motivo se hallaba Ercilla en Lóndres cuando se tuvo noticia de la rebelion del Arauco, en Chile; y ansioso de servir á su pátria y de alcanzar los laureles de la victoria, se ofreció á pasar

á aquellas tierras, como lo hizo con el Adelantado Gerónimo de Alderete, y prévio el permiso del príncipe. Veintium años tenia Ercilla cuando tomó tan gallarda resolución, y se resolvió á trocar el servicio palaciego por el militar, las comodidades de la córte por los azares de la guerra. *Los secos terrones, los incultos y pedregosos campos del Arauco*, como él los llama, fueron á un mismo tiempo teatro de sus hazañas y de su ingenio, porque en ellos, como él mismo dice, «*tomando ora la espada, ora la pluma,*» cifió su frente con los laureles de Apolo y de Marte. A la heróica intrepidez con que se condujo en Millarapué, se debió principalmente el brillante resultado de aquella jornada; y de ésta y otras no ménos reñidas, á él se deben muchas de las interesantes noticias que tenemos, que no pocas veces tuvo que escribir, por falta de papel, en cuero y en pedazos muy pequeños de cartas. Acompañó á su general D. García Hurtado de Mendoza en la conquista de la última tierra que por el estrecho de Magallanes estaba descubierta; y entónces fué cuando atravesó en piraguas el peligroso archipiélago de Ancudbox, donde adelantándose á todos escribió en la corteza de un árbol una octava del canto 26 de su poema. Vuelto á Chile, estuvo á punto de sufrir la pena capital por causa de una disputa que, á consecuencia de un torneo celebrado en honor de la victoria de San Quintín, tuvo con Juan de Pineda; pero habiéndose alborotado sus compañeros por lo arbitrario é injusto de semejante sentencia, se le conmutó dicha pena por la de destierro, en cuya virtud marchó al Perú, con ánimo de pelear contra el tirano Lope de Aguirre. Restituyóse á España por el año de 1562, á los veintinueve años de edad, saliendo á poco para hacer várias correrías por Europa. En 1570 casó con doña Maria de Bazan, señora de ilustre familia, siendo su padrino Rodulfo II, príncipe á la sazón, de quien fué luego gentil-hombre, y á quien acompañó en diferentes viajes. Ya por el año de 1577 se encontraba de vuelta en Madrid, donde murió á 29 de Noviembre de 1594, despues de haber alcanzado gran estima entre sus contemporáneos, lo que no le impidió vivir *arrinconado en la miseria suma*, segun él mismo dice.

Tal es en compendio la vida del autor de *La Araucana*, poema que está dividido en tres partes, correspondientes á los tres períodos en que fué publicado. En la primera, que vió la luz por el año de 1569, describe Ercilla el principio de la guerra y siguiendo el camino de los anteriores épicos se muestra extremadamente verídico. Aventaja mucho en poesía á esta parte la segunda, impresa en 1578, y adornada de muchos episodios épicos muy interesantes. La parte tercera, dada á luz en 1589, contiene los sucesos de la guerra, interpolados tambien con episodios romancescos, y despues de discutir sobre la guerra y defender los derechos de Felipe II á la corona de Portugal, concluye el poeta quejándose de su situación desvalida y de la pérdida de sus esperanzas, y expresando su resolucion de consagrar el resto de sus dias á la devocion y á la penitencia.

Échase de ver desde luego en el poema la falta de unidad y la imitacion que el poeta se propuso hacer de los italianos, de Virgilio y de Homero, y en la cual no estuvo muy feliz; mas en cambio de estos defectos tiene bellezas poéticas muy recomendables, como son las que nacen del estilo y de la diction, de la sobriedad en los discursos, de la vivacidad en la relacion de los hechos, y sobre todo, del gran talento descriptivo que revela el poeta en su obra. En las dos últimas partes de ésta se hallan concepciones poéticas en que Ercilla se muestra poco afortunado; pero las descripciones de las costumbres de los indios y de las batallas están hechas de mano maestra y con la propiedad y el calor naturales en quien ha observado de cerca las unas, y ha tomado parte en las otras. Tambien merecen especial alabanza las arengas y discursos que Ercilla pone en boca de los personajes de su poema, por la elocuencia y energía que en ellos resplandecen y por lo que coadyuban á dar á conocer los caractéres, cuyos delineamientos están perfectamente hechos y tienen mucho de los de Homero, pues al parecer son semejantes entre sí y en realidad son distintos. Es notable la famosísima arenga que Colocolo dirige á los jefes araucanos reunidos para tratar de la eleccion de un caudillo, pues parece querer competir con la que Homero puso en boca de Ulises. No

ménos enérgico y valiente y más poético que el discurso de Colocolo es el del page de Valdivia animando á los araucanos para el combate.

Aparte de los defectos que en el párrafo anterior quedan indicados, se observa en *La Araucana* la falta de colorido con que está descrita en ella la exuberante naturaleza americana, que tantos acentos de entusiasmo ha arrancado á otras literaturas. Impútase tambien como defecto á Ercilla que ensalce más á los araucanos que á los españoles y los presente más simpáticos que éstos, con lo cual falta á aquella condicion de la poesía épica que consiste en dar mayor alteza á la civilizacion vencedora. Pero si se tiene en cuenta, como algunos opinan, que la intencion de Ercilla fué, más que hacer un verdadero poema épico, escribir una historia de los hechos que presenciaba, amenizada con las galas de la poesía, no aparecerá tan de bulto el defecto indicado ni otros, como el desaliño de la estructura y de la versificacion, que decaen con frecuencia, y la irregularidad del plan de la obra. Además, los que con valor y arrojo defienden su territorio y sus hogares, tienen de su parte la razon y la justicia y con ellas las simpatías de las almas nobles y de los espíritus levantados. Tambien se acusa á Ercilla de haber omitido intencionalmente en su obra el nombre del caudillo de los españoles, D. García Hurtado de Mendoza, con lo cual priva al poema de protagonista, sólo por no nombrar ni ménos prodigar alabanzas á quien le condenó á muerte (1).

(1) Esta falta ú omision costó á Ercilla no pocos sinsabores; algunos le defienden de ella recordando que nuestro poeta hizo representar más de una vez al general Mendoza gran papel y muy buena figura. Para reparar semejante falta el chileno Pedro de Oña publicó su *Arauco domado*, poema en el cual colocó á Mendoza á gran altura: la obra carece de condiciones épicas y no tiene importancia.

La Araucana se ha publicado en el tomo XVII de la *Biblioteca de Autores españoles*. La Academia Española la ha dado á luz tambien en los dos primeros tomos de su *Biblioteca clásica española* publicados ambos en el año de 1866, estando precedido el primero de una *Introduccion* muy interesante escrita por el Sr. D. Antonio Ferrer del Río, y concluyendo el segundo con nueve ilustraciones muy curiosas, en las que se dan muchos pormenores acerca de Ercilla, su vida, familia, etcétera, y sobre las ediciones que se han hecho de *La Araucana*.

Algunos otros poemas se escribieron con motivo de nuestras conquistas en las Américas; pero no tienen importancia (1), por lo que pasaremos á tratar de los de carácter *caballeresco*, en los cuales tienen ya más cabida las ficciones, pues casi todos se fundan en las de Ariosto y en los libros de caballerías. Empiezan dichos poemas con la traduccion que del *Orlando Furioso* de ese poeta publicó en 1550 JERÓNIMO URREA, y continúan con una imitacion que del mismo poema hizo en 1555 el capitán NICOLÁS ESPINOSA con este título: *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles y la muerte de los Doce Pares de Francia*. Aunque Espinosa presenta las fábulas castellanas de Bernardo del Carpio en vez de las ficciones de Ariosto, la verdad es que su poema está ingeniosamente enlazado con el del poeta italiano, por más que contenga pasajes extravagantes y absurdos. El portugués LUIS BARAHONA DE SOTO hizo lo propio que Espinosa, en su poema *Las Lágrimas de Angélica*, es decir, continuó la obra de Ariosto, aunque con más aplauso que el capitán nombrado, por más que realmente no mereciese los elogios que entónces se le prodigaron; pues aparte de la facilidad y de la elegancia que indudablemente tiene su poema de *Angélica*, la verdad es que esta obra carece de condiciones artísticas, es monótona y pesada y no revela riqueza de imaginacion. También LOPE DE VEGA continuó á Ariosto con su poema *La Hermosura de Angélica*, obra sembrada de defectos y de extravagancias, pero que demuestra la gran influencia que hasta en los mejores ingenios ejercía el espíritu caballeresco (2).

(1) Entre ellos puede citarse la *Historia de la nueva Méjico*, del capitán Gaspar de Villagra; el *Purén indómito*, de Alvarez de Toledo, y algun otro de menos valer.

(2) Además de los citados y del que vamos á tratar, se escribieron varios otros poemas de esta clase, como los dos titulados el *Orlando enamorado* y el *Orlando determinado*, ambos de D. Martín Abarca Bolea y Castro; la *Batalla de Roncesvalles*, de Garrido de Villena, quien también dió á conocer en español el *Orlando innamorato*, de Boyardo; la *Historia de las hazañas de Bernardo del Carpio*, de Agustín Alonso; el *Florando de Castilla*, poema caballeresco puramente ficticio, de Gerónimo de Huerta, y algunos otros de mérito escaso.

El mejor poema que tenemos de la clase á que ahora nos referimos, se lo debemos á D. BERNARDO DE BALBUENA, natural de Valdepeñas, donde nació en 1568. Siguió la carrera eclesiástica y despues de haber tomado en Sigüenza el grado de doctor en teología, nombráronle abad mayor de la Jamáica, cuyo cargo desempeñó hasta que en 1620 fué electo obispo de Puerto-Rico, donde murió en 1627. Cuando estaba en la Jamáica le robaron los holandeses su librería, en una de las escursiones que á aquella isla hicieron.

El poema á que hemos aludido es el *Bernardo*, y su argumento el tan conocido y manoseado de Bernardo del Carpio. El poeta añade á la tradicion popular que respecto á este personaje contiene nuestro Romancero, toda la creacion propia de los libros caballerescos, con cuyas mitológicas aventuras sazona las innumerables que refiere de Bernardo.

El poema de Balbuena es un conjunto extraño de bellezas de subido precio y defectos de bastante monta. Por un lado encanta ver en él reunidas las galas propias de una imaginacion fecunda y lozana, de una gran elevacion de ideas, de una facilidad asombrosa para versificar, y de un lenguaje armonioso y sonoro; y por otro causa pena la difusion monstruosa y la prolijidad con que el autor amontona episodios sobre episodios que llegan á formar un laberinto, en que no sólo el lector se aburre y cansa, sino que el poeta mismo se pierde. En cambio de pinturas y descripciones bellísimas y llenas de pompa, y del interés y la oportunidad de muchos episodios, tiene este poema yerros como el de la desaparicion de muchos de los personajes que en él figuran, sin que el lector sepa en qué paran, y otros no menores, consistentes en la muchedumbre de las descripciones, en la prodigalidad y poco juicio con que se emplean los adornos poéticos, en la trivialidad de muchas máximas y sentencias, en la falta de esmero y elegancia en que no pocas veces incurre el autor, tal vez por inexperiencia, y en los conceptos impropios que con frecuencia emplea. Los caractéres son buenos y están bien dibujados en el *Bernardo*, cuyo plan no se halla del todo mal dispuesto. El defecto capital de este poema es la demasiada extension que tiene (cuatro veces

mayor que la Iliada) pues de él se originan la mayor parte de las faltas que aminoran su mérito, faltas que algunos disculpan recordando que el *Bernardo* fué obra de la primera juventud de Balbuena, y un mero ensayo que éste hizo para ejercitarse en la imitacion de los autores latinos que acababa de estudiar. Pero no se explica que quien, como el autor del *Siglo de oro* y de la *Grandezza mejicana*, compite en fantasia con el mismo Ariosto, y un facilidad de versificar con Lope de Vega, á quien aventaja en esmero, no corrigiera ni limara su obra, como pudo hacerlo ántes de darla á la estampa, con lo cual hubiera evitado algunas de las censuras que se le dirijen y de las que sólo puede librarse su gran talento decriptivo.

Otro poema que manifiestamente participa del carácter histórico y del caballeresco á la vez y está imitado del italiano, es la *Jerusalen conquistada*, de LOPE DE VEGA. Propúsose, sin duda, su autor imitar al Tasso, mas con tan desdichada suerte, que aparte de la gallarda versificacion que á toda obra de Lope distingue, nada hay en dicho poema que merezca la atencion de los doctos. Ni siquiera tuvo acierto para elegir el asunto, pues lejos de referir, como Tasso, la conquista de Jerusalen por los Cruzados, relató la infructuosa cruzada de Ricardo Corazon de Leon y el triunfo del musulman Saladino, faltando de esta suerte á la esencial condicion del poema épico que tambien infringió Ercilla. Si á esto se añade el absurdo de suponer que D. Alonso XI de Castilla estuvo en Palestina y el desconcierto y confusion de toda la obra, se comprenderá fácilmente que la *Jerusalen conquistada* es una de las más tristes muestras de la insignificancia de nuestra musa épica.

Al lado de los poemas heróicos aparecen los *burlescos*, de los que en España tenemos algunos que parodian á aquellos.

El primero de ellos es debido á LOPE DE VEGA y se titula *La Gatomaquia*. El autor (que lo publicó bajo el nombre supuesto de *Tomé de Burquillos*) (1) ridiculiza y parodia, imi-

(1) Acerca de si TOMÉ DE BURQUILLOS es un pseudónimo de Lope de Vega, ó nombre de un poeta distinto, ha habido cuestiones entre

tando á Homero, los poemas caballerescos; y con una facilidad, un chiste, un donaire y un gracejo que no tienen igual, da cuenta, en bien concertado plan, de los amores, celos y guerras de los gatos, sirviéndole de pretesto los amores de Zapaquilda con Marramaquíz y Micifuf. La soltura, el ingenio, la amenidad y la extremada gracia con que está escrito este poema, cuya versificación y estilo son excelentes y no tienen ningún resabio de gongorismo, son circunstancias bastantes para que se le considere como una joya de nuestra literatura.

Muy importante es también el poema titulado *La Mosquea*. Escribiólo D. JOSÉ DE VILLAVICIOSA, canónigo en las catedrales de Palencia y Cuenca é inquisidor apostólico, y tiene por objeto cantar la guerra entre las moscas y las hormigas, lo cual se lleva á cabo siguiendo en el desarrollo de la acción á Virgilio, en su *Eneida*, si bien el poema es como una imitación de *La Batracomiomaquia* (lucha de las ranas y los ratones) atribuida sin razón á Homero. No por esto carece de originalidad la obra de Villaviciosa, en la cual hay muchas bellezas poéticas y se observa toda la grandiosidad de estilo que es propia de la epopeya, sobre todo en las arengas de los capitanes, resultando lo cómico de la contraposición entre estos alardes grandiosos y la pequeñez de las personas que los hacen. El plan, que está distribuido en doce cantos, es acertado; las descripciones y pinturas de caracteres están hechas con primor é ingenio y tienen calor y movimiento, y en fin, el poema en su conjunto es inmejorable, artísticamente considerado, lo que no obsta para que al fin sea molesto y cansé al lector, á lo cual contribuye en gran parte el ser demasiado extenso (1).

Respecto de los *poemas menores* poco hay que decir.

los escritores; pero la opinión más general es que fué un pseudónimo usado por Lope en las composiciones que le parecían impropias de su carácter sacerdotal.

(1) Escribióronse, además de estos dos poemas, uno anónimo, alusivo á hechos políticos que no conocemos, y publicado en París en 1604, con el título: *Muerte, exequias y funerales de la gata de Juan Crespo*, y otro de Cosme de Aldana, titulado: *La Asneida*.

Aparte del *Endimion* de MARCELO DIAZ CALLECERRADA; de la *Fábula del Genil*, de PEDRO ESPINOSA; de *La Raquel*, de LUIS ULLOA Y PEREIRA; y de los poemas de LOPE DE VEGA: *La Filomena*, *La Andrómeda*, *La Circe* y *La Rosa blanca*, nada tenemos en este género que merezca mencionarse, á no ser que recordemos algunas de las fábulas mitológicas que se escribieron ántes y despues de Góngora, y que realmente no tienen importancia (1).

No termineros esta leccion sin recordar que, á la vez que se escribian los poemas eruditos de que en ella nos hemos ocupado, seguíase acrecentado nuestro Romancero con multitud de romances históricos, moriscos y caballerescos, que á imitacion de los populares escribian muchos poetas cultos, entre ellos SEPÚLVEDA, JUAN DE TIMONEDA, PADILLA, JUAN DE LA CUEVA, LÚCAS RODRÍGUEZ, LOPE DE VEGA GÓNGORA y otros de mucha fama. A decir verdad, esta riqueza de romances compensa cumplidamente la esterilidad de la musa épica erudita en el período que nos ocupa.

(1) Entre estas fábulas, que son muy numerosas, las hay debidas á Francisco de Aldana, Afan de Ribera, Colodrudo, Bravo de Velasco, Botello de Carvallo, Boscan, Carrillo, Faria y Sousa, Diez y Foncalda, Juan de Malara. Jáuregui, Góngora, Gutierrez Pamanes, Gallegos, el Marqués de San Felices, Perez de Montalvan, Rodriguez de Castro, Salcedo, Villamediana, Soto de Rojas y otros poetas de ménos importancia. Como poema descriptivo pueden mencionarse las gongorinas *Selvas del año*, de Gracian.

LECCION XXXVIII.

Poesía dramática.—Prosiguen los orígenes del teatro español.—Primer poeta dramático de alguna importancia: Torres Naharro: su vida.—Su *Propaladia* y su teoría acerca del drama; sus comedias.—Influencia de la Iglesia y la Inquisición: dramas religiosos.—Tendencias que se manifiestan en estos albores de la escena española.—Tentativas en favor del teatro clásico: escritores al *uso antiguo*.—Imitadores de Gil Vicente y Torres Naharro, ó escritores al *uso nuevo*.—Principios del verdadero teatro nacional: Lope de Rueda: su vida, ingenio y obras dramáticas.—Sus primeros imitadores.—Cervantes como autor dramático.—Los entremeses.—Quiñones de Benavente.

Con la presente lección continuamos, y á la vez terminaremos, la exposición que acerca de los *origenes del teatro español* comenzamos á hacer en la lección XXIX, última de las que consagramos al estudio de la literatura española en la Edad Media.

El poeta dramático de alguna importancia con que empieza la segunda época de nuestra historia literaria, pues que aparece colocado entre el reinado de los Reyes Católicos y el de Carlos V, es uno que alcanzó fama, no sólo por el mérito de sus obras, sino principalmente por las teorías que proclamó acerca del arte que cultivara, y porque dió el patron ó tipo del drama español de los tiempos posteriores. BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRÓ se llama el ingenio á que nos referimos. Nació en La Torre, provincia de Badajoz, y perteneció á una familia distinguida. Fué clérigo y erudito y llevó durante su juventud una vida muy agitada. Cautivo en Argel, obtuvo su rescate y pasó á Roma en donde tuvo ocasion de conocer á Juan del Enzina. Visitó tambien la ciudad de Nápoles, y buscando el favor de Leon X, entró al servicio de su general Fabricio de Colonna, lo que no le libertó de las persecuciones del Papa, segun él mismo dice, ni de la amargura de concluir sus días sumido en la indi-

gencia. Se ignora la época en que tuvo lugar su muerte.

En el año de 1517 hizo Torres Naharro la primera edieion de sus obras, en la ciudad de Roma, segun unos, y en la de Nápoles, segun otros. Puso por título á la coleccion, la *Propaladia ò primicias del ingenio*. Dedicóla á D. Fernando Dávalos é incluyó en ella sátiras, epistolas, romances, y otras várias poesía, y principalmente ocho dramas que él denomina *comedias* y que llenan casi todo el tomo y dan gran importancia á la *Propaladia*, sobre todo para la historia de nuestro teatro.

Es interesante dicho libro por las observaciones teóricas acerca del arte dramático que se hallan en sus primeras páginas, y que muestran que á pesar de ser ya muy conocida la tendencia hácia el drama clásico, Torres Naharro no pareció muy propicio á seguir los modelos de la antigüedad. Al señalar la diferencia que distingue á la tragedia de la comedia, hace consistir á ésta «en un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado.» Divide la comedia en dos géneros: «comedia á noticia y comedia á fantasía. A noticia se entiende de »cosa nota y vista en realidad de verdad. A fantasía, de cosa »fantástica y fingida, que tenga color de verdad, aunque »no lo sea.» En cuanto al desenvolvimiento del plan, la division establecida por Horacio, en cinco actos, no sólo le parece buena, sino «mucho necesaria»; pero llama á los actos *jornadas* «porque más me parecen—dice—descansaderos que otra cosa.» Es de opinion que los interlocutores no sean ménos de seis ni más de doce, y hace preceder á la comedia de un *introyto* y de un *argumento*: el primero no tiene relacion con la pieza principal y consiste en una súplica al auditorio y en una representacion de algun pasillo gracioso, hechas por un bufon rústico; el segundo no es más que una breve reseña de la comedia que ha de representarse á continuacion. El introito y el argumento fueron despues reemplazados por la *loa*.

Las ocho comedias que, segun hemos dicho, publicó Torres Naharro en su *Propaladia*, son las tituladas: *Serafina*, *Himenea*, *Aquilana*, *Calamita*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Ja-*

cinta y Trofea. Las cuatro primeras pertenecen al género novelesco, advirtiéndose en ellas el gérmen de lo que después fué nuestro teatro; las tres siguientes son, más que otra cosa, cuadros de costumbres, y la última es un elogio, puesto en acción, de las conquistas hechas por D. Manuel, Rey de Portugal, en Africa y en la India. Todas ellas están escritas, por lo general, en versos trocáicos rimados, casi siempre octosilábicos, aunque con piés quebrados; tienen una versificación fácil y armoniosa, no carecen de trozos de lindísima poesía y casi todas concluyen con un villancico. Concorre, además, en Torres Naharro la circunstancia de ser como el precursor de las comedias que después se llamaron *de capa y espada*, de las cuales debe considerarse como prototipo su interesante *Himenea*, en la cual se encuentra ya el papel de *gracioso* que tanta importancia tuvo más tarde, y se observa cierta tendencia á respetar las unidades de tiempo, de acción y de lugar.

A la vez que el drama toma el camino que indican las obras y las doctrinas de Torres Naharro, la Iglesia que, como en la lección XXIX dijimos, ejerció una influencia grande en las primeras representaciones de nuestro teatro, pugna por conservar todavía, en el primer tercio del siglo XVI, esta influencia, para lo cual se vale principalmente de las composiciones denominadas *autos*. Los dramas de esta clase que en este período se compusieron, y representaron no dejan duda acerca del empeño con que el poder eclesiástico sostenía el antiguo drama religioso. En 1527 y con motivo del bautizo del Príncipe heredero, después Felipe II, se representaron en Valladolid cinco *dramas á lo divino*, uno de los cuales fué el *Bautismo de San Juan*. PEDRO ALTAMIRA, ESTEBAN MARTINEZ, JUAN PASTOR, AUSIAS IZQUIERDO ZEBRERO, MARCELO LEBRIJA, JUAN DE JUNTA, JUAN DE PARIS, y otros, escribieron *autos* que se representaban con gran boga, bien entrados los tiempos de Carlos V. Son pruebas también del empeño que la Iglesia tenía en sostener el drama religioso, las medidas que adoptó contra el profano. La Inquisición, invadiendo la esfera de atribuciones del Gobierno, tomó cartas en el asunto, prohibiendo la represen-

tacion de muchas comedias, entre las que deben contarse las de Torres Naharro y algunas de Gil Vicente; y llegó á tal punto la resistencia, que de los pocos dramas profanos escritos á principios del reinado de Carlos V, apenas quedó alguno sin ser incluido en los índices expurgatorios (1).

Mas ni las composiciones indicadas, ni los esfuerzos del poder eclesiástico, fueron bastantes para torcer aquella direccion profana que anunciaban ya las comedias de Torres Naharro, y que revelan las composiciones que con los títulos de *comedia*, *tragedia*, *tragi-comedia*, *coloquio* y *diálogo*, se representaron por el período á que nos referimos, durante el cual se ponen de manifiesto dos distintas tendencias, que vienen á ser como los preludios de las dos diversas escuelas que hasta nuestros mismos dias se han dividido el campo de la literatura dramática: la tendencia de los que copiaron ó imitaron el *arte clásico*, y la de los que siguieron el espíritu del *arte nacional* (2).

Si el Renacimiento habia despertado en España el gusto por la literatura de la antigüedad clásica, natural era que semejante gusto se mostrase en nuestro teatro, como en efecto sucedió, hasta el punto de que casi todos los hombres doctos menospreciaran las representaciones de Cota, Enzina, Vicente, Naharro y sus discípulos y no vieran salvacion para el teatro español más que en el clasicismo. Hiciéronse, pues, por los partidarios del *uso antiguo*, varios ensayos consistentes, ya en *traducciones*, ora en *imitaciones*, para aclimatar en nuestra escena la de los griegos principalmente.

(1) Entre las obras dramáticas prohibidas además de las indicadas deben mencionarse: las dos de Huete, que más adelante mencionamos: la comedia llamada *Orfea*, de autor desconocido; la *Fridea*, de Francisco de las Navas; la farsa titulada *Custodia*, y la *Farsa de los enamorados*.

(2) *Neo-greco-latina é hispano-tradicional* llama á estas dos escuelas el Sr. D. Patricio de la Escosura en el *Discurso* que precede á la edicion de las obras de Calderon hecha por la Academia española en 1868: como filiado á la primera cita á Villalobos, Timoneda, Oliva, Boscan, Abril y Torres Naharro, y á la segunda á Gil Vicente, Malara, Lope de Rueda, Miranda, Timoneda, Alonso de la Vega, Bermudez, Cueva, Virués, Artieda y Lope de Vega, cuya clasificacion aceptamos en parte como más adelante veremos.

FRANCISCO DE VILLALOBOS, médico de Fernando el Católico y de Carlos V, publicó en 1515 una traducción del *Amphitruon*, de Plauto, suprimiendo y acortando varias escenas para dar mayor interés á la acción dramática (1). Igual camino siguió FERNAN PÉREZ DE OLIVA, natural de Córdoba y Rector de la Universidad de Salamanca, que además del *Amphitruon* de Plauto, tradujo por el año de 1530 la *Hécuba* de Eurípides y la *Electra* de Sófocles, esta última con el título de *Agamenon vengado*: Oliva fué ménos escrupuloso que Villalobos, pues no se limitó á suprimir, sino que llegó hasta intercalar algo de su cosecha, en lo cual no procedía siempre con el mejor acierto, pecando además en el diálogo, sobre todo cuando no traduce fielmente, de metafórico y ampuloso.

La empresa así comenzada fué proseguida, aunque siempre con poco provecho para el teatro español, después del año de 1540. En el de 1555 el *docto anónimo*, como dice Moratin, publicó en Amberes una buena traducción de las dos comedias de Plauto: *Miles gloriosus* (*soldado fanfarron*) y *Menecmos*. En 1559, JUAN TIMONEDA, de quien volveremos á tratar, publicó una elegante traducción de los *Menechmos*, de Plauto. Por los años de 1570 y 1577 el humanista PEDRO SIMON ABRIL dió á conocer el *Pluto* de Aristófanes, la *Medea* de Eurípides y el teatro entero de Terencio. Esta afición á los modelos clásicos produjo la *Elisa Dido*, de VIRUES, poeta de que luego hablaremos. En el citado año de 1577, el gallego FRAY JERÓNIMO BERMUDEZ, que á la sazón era lector en teología en la Universidad de Salamanca, publicó dos dramas bajo el epígrafe de *Primeras tragedias españolas*, y con los títulos de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. Continuación el uno del otro, ambos se fundan en la conocida historia de doña Inés de Castro (de cuyo nombre está sacado el anagrama *Nise*), están escritos en verso libre, constan de cinco actos y tienen coro, como se usaba en el teatro anti-

(1) BOSCAN hizo también una traducción (hoy perdida) de una comedia de Eurípides, con la singularidad de que la hizo en verso y no en prosa como los demás.

guo: la primera de dichas obras es mejor que la segunda, merced á lo interesante de su accion y al alto mérito que tienen algunos trozos de poesías, el coro al amor y varios otros pasajes que recuerdan la sencillez griega (1). Más efecto causaron las tragedias tituladas la *Isabela*, la *Filís* y la *Alejandra*, que á la edad de veinte años escribió el clásico LUPERCIO DE ARGENSÓLA. Representáronse por el año de 1585 y fueron muy bien recibidas, habiendo merecido que Cervantes las encomiase en su *Don Quijote*; pero al fin cayeron en el mismo descrédito é igual olvido que las demás de su clase, á lo cual no pudo ménos de contribuir el abuso que en ellas se hace de lo trágico, que degenera ya en grotesco; si por algo se recuerdan estas tres obras y son tenidas hoy como notables, es por la perfeccion del lenguaje y la esmerada versificacion con que aparecen engalanadas.

Algunas otras tentativas se hicieron para aclimatar en nuestra escena el teatro clásico; pero fueron inútiles, y ni ellas ni las traducciones que del *Arte poética* de Horacio hizo don Luis Zapata, y de la de Aristóteles, D. Juan Perez de Castro, ni la *Poética* que poco despues publicó Alonso Lopez, llamado el *Pinciano*, lograron dirigir por este camino la escena española ni influyeron en su adelantamiento.

Tampoco se consiguió nada de esto con los primeros pasos de los que adoptaron la tendencia nacional ó sea de los escritores al *uso nuevo*, que siguieron la senda iniciada por Torres Naharro. Dejando á un lado las tragedias de *Absalon*, *Ammon* y *Jonathás* compuestas en 1520 por VASCO DIAZ TANCO, y que por no haber sido halladas, han dejado oculta la senda porque caminara este poeta, nos fijaremos, para seguir el arte en esta nueva y más natural direccion, en los imitadores de Gil Vicente y Torres Naharro. Son los más importantes de ellos JAIME DE HUETE Y CRISTOBAL DE CASTILLEJO,

(1) La *Nise lastimosa* es una buena traduccion de la tragedia portuguesa de Ferreira, titulada *Inés de Castro*. En la *Nise laureada*, recoge Bermudez la tradicion histórica despues de la muerte de aquella dama y refiere la coronacion de sus yertas cenizas á los veinte años de su inhumacion, y el nuevo enlace del Príncipe con ella, terminando con la ejecucion de sus asesinos.

á quien ya conocemos como lírico y partidario decidido de la antigua poesía nacional. El primero, en sus comedias llamadas la *Vidriana* y la *Tesorina*, y el segundo en su *Farsa de la Constanza*, siguieron las huellas de Naharro, aunque con escaso éxito; como las de éste, se hallan divididas dichas piezas en cinco actos (1). AGUSTIN DE ORTIZ, ANTONIO DIÉZ, JUAN PASTOR y otros, emprendieron este mismo camino, en el que se distinguieron el ya citado JUAN DE PARÍS, autor de una *égloga* muy curiosa, en la que aparece mezclado el espíritu religioso de los misterios con las églogas de Enzina y las comedias de Naharro, y LUIS HURTADO DE TOLEDO (2).

Torres Naharro y sus discípulos se habian alejado algo de lo que despues constituye el *teatro nacional*, en favor del cual comenzó por este tiempo una tendencia bastante determinada con LOPE DE RUEDA, de quien vamos á tratar.

Floreció este ingenio por los años de 1544 á 1567, en que murió. Nació en Sevilla y fué batidor de oro, ó *bati-hoja*, hasta que su gran aficion á las representaciones le llevó, como luego sucedió al célebre Molière, á formar una compañía de cómicos, de la que era alma, y con la cual recorrió principalmente las ciudades de Sevilla, Córdoba, Valencia y Segovia, obteniendo numerosos y entusiastas aplausos del vulgo, juntamente con los elogios de Cervantes y del desgraciado Antonio Perez, que le vieron representar. Esto y la circunstancia de haber sido enterrado en la catedral de Córdoba, no obstante haber ejercido la profesion de cómico, que tan desacreditada estaba y tan poco honrosa era por

(1) La *Constanza* de Castillejo se supone escrita en 1522 y no llegó á imprimirse por causa de su obscenidad.

(2) Por la parte que le cabe en la comedia llamada *Disputa y remedio de amor*, segunda edicion de la de *Preteo y Tibaldo*, compuesto por el Comendador Peralvarez de Ayllon, agora de nuevo acabada por Luis Hurtado de Toledo, impresa en Valladolid en 1552. Esta comedia va seguida de la *Egloga Silvana del galardón de amor*, dividida en cuatro actos y por *Luis Hurtado compuesta y acabada*. El mismo compuso además dos comedias denominadas *Cortes de la muerte*, y *Cortes del casto amor*.

á aquellos tiempos, atestiguan que la reputacion que Lope de Rueda alcanzó en vida fué muy grande.

Como era costumbre entre los *representantes* ó *autores de compañías*, Lope de Rueda escribió piezas dramáticas, las cuales pueden reducirse á tres clases: *coloquios*, *pasos* y *comedias*. Los primeros, cuyos personajes son pastores como en las églogas de Encina, son pocos y de ellos hay dos escritos en prosa, otros dos en verso, y otro, que es sin duda el mejor por la invencion y enredo que revela el plan que algunos contemporáneos de Rueda han dado á conocer, no se sabe si lo fué en prosa ó en verso. Algunos de los referidos coloquios, como el de *Camila* y el de *Timbra*, no tienen division de actos ni de escenas y adolecen como el primero de éstos, de embrollo y confusion en la accion. Los *pasos* son más en número y más cortos, pero en general animados y divertidos, como que estaban escritos para entretener y hacer reir por algunos momentos á un público ocioso: unos se hallan escritos en verso y otros en prosa, y todos, por lo comun, en estilo animado y gracioso. Las *comedias* de Rueda son cuatro y en ellas se desenvuelve un argumento generalmente complicado: están escritas en prosa y divididas en escenas nada más. Sus títulos son: *Eufemia*, que abunda en chistes é incidentes graciosos; *Armelina*, que es la más larga de todas, contiene seis escenas, no le faltan incidentes dramáticos algo atrevidos, y puede citarse como la primera comedia de magia que se conoce en nuestro teatro: su argumento es complicado, romancesco é inverosímil, el lenguaje bueno, y vivo el diálogo; *Medora*, dividida tambien en seis escenas y escrita en un diálogo que, por lo general, no carece de gracia cómica y es animado y fácil: contiene episodios inútiles é impertinentes que entorpecen la accion, carece de verosimilitud y á pesar de todo no está exenta de algun mérito teatral; y la *Comedia de los Engaños*, en la que siguió Rueda una novela de Bandello y que tiene algunas felices imitaciones de Plauto: se halla escrita esta obra con buen lenguaje, y tiene incidentes y episodios muy graciosos, dispuestos con ingenio y artificio y con algun conocimiento dramático. Se atribuye tambien á Rueda la *Farsa del Sordo*

escrita en verso y sin mérito alguno. En donde más brillan las dotes poéticas de Lope de Rueda, sobre todo en sales y dotes cómicas, así como la viveza del diálogo y la corrección de la frase, es en sus *pasos y coloquios*, en los que tal vez imitó á Juan de la Enzina. Los primeros son los titulados: *La Carátula*, *Cornudo y contentò*, *El Convidado*, *Pagar y no pagar*, *Las aceitunas*, *El ruñan cobarde*, y *Los diez pasos*. Los coloquios son cinco, de los cuales sólo cuatro han llegado hasta nosotros: el de *Camila*, el de *Timbria*, el llamado *Prendas de amor*, escrito en verso, y otro que no tiene título (1).

Es indudable que Lope de Rueda ejerció notoria influencia en nuestro teatro, y que merece ser colocado entre los restauradores del buen gusto dramático; además está reputado como padre del teatro nacional. El juicioso y respetable crítico D. Alberto Lista dice acerca de este ingenio: «Vemos, »primero, que conservó al drama de cierta extensión el carácter novelesco, impreso por Torres Naharro: segundo, »que mejoró notablemente é 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 fué imitado sino de muy »pocos de sus sucesores: cuarto, que inventó la comedia de »mágia, 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 fué 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 la 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. Sólo añadiremos, en obsequio de la verdad, que »Lope de Rueda, aunque mucho más casto y urbano que

(1) Hay, además, de Lope de Rueda un *Diálogo sobre la invención de las calzas*.

»Torres Naharro, no siempre es tan limpio como la moral y el decoro exigen.» Tal es, en suma, el juicio que también á nosotros nos merece el famoso Lope de Rueda, añadiendo que fué á veces imitador de Terencio y de Plauto.

La aprobacion y el aplauso que merecieron las comedias de Lope de Rueda dieron por resultado, como era consiguiente, que muchos poetas imitaran la manera y estilo de este ingenio, favoreciendo por ende la formacion del teatro nacional. Como los primeros que siguieron esta tendencia figuran: ALONSO DE LA VEGA que, como Rueda, fué director de compañía y compuso tres comedias tituladas *La Tolomea*, *La Serafina* y *La Duquesa de la rosa*, en la primera de las cuales desenvuelve el argumento tratado en *Los Engaños* y en *La Medora*, mostrándose en las otras dos más fantástico y romántico que su modelo (1); FRANCISCO DE AVENDAÑO, una de cuyas comedias parece ser la más antigua en que se halla la division en tres jornadas, seguida despues generalmente; LUIS DE MIRAÑDA, quien en su *Comedia Pródiga*; impresa en Sevilla por el año de 1554, desenvuelve la conocida historia del hijo pródigo, arreglada al país y al tiempo en que escribió y enriquecida con episodios nuevos é interesantes y con situaciones y caractéres llenos de movimiento, y que son fieles pinturas de la vida real; y JUAN DE TIMONEDA, el primero en seguir los pasos de Lope de Rueda, de quien fué editor, y autor de unas 14 piezas dramáticas de muy distinta índole, por las cuales se viene en conocimiento de que fué tambien imitador de Torres Naharro y de Ariosto y Plauto: de aquí se deduce que Timoneda no se distinguió por la originalidad (2).

(1) Nada se sabe de Alonso de Vega sino que murió en Valencia en 1566, en cuyo año sacó á luz las tres comedias citadas el librero y editor valenciano Timoneda, de quien ahora hablaremos.

(2) TIMONEDA floreció en Valencia, donde fué librero y editor de nombre y autor de alguna fama, á mediados del siglo XVI y debió morir bastante viejo y probablemente poco despues de entrado el año de 1597. Como queda indicado, fué editor de las obras de Alonso de la Vega, y de Lope de Rueda: las de éste las publicó en diferentes ediciones desde 1567 á 1588. Entre las obras que escribió deben citarse la titulada *Comedia Cornelia*, que es imitacion del *Nigromante* de

Además siguieron los pasos de Lope de Vega y acentuaron más la tendencia á la formacion del teatro nacional, otros varios dignos de ser conocidos. Uno de ellos es JUAN DE LA CUEVA, dotado de verdadero talento poético. Sus comedias se fundan en argumentos históricos por regla general, muchos de ellos tomados de la historia pátria y sacados del Romancero y de las crónicas, como sus *Siete infantes de Lara*, su *Bernardo del Carpio* y *El Cerco de Zamora*. Segun los preceptos por él establecidos, sus comedias se dividen en *cuatro actos ó jornadas* y están escritas en variedad de metros, caracterizándolas una cualidad que luego heredó el teatro español, á saber: el estilo épico que domina en sus largas narraciones y la manifestacion del lirismo, al que propende en demasia (1). Dejando á un lado á MICER REY DE ARTIEDA, JUAN DE RODRIGO ALONSO, SUAREZ DE ROBLES, ALONSO DE CISNEROS, CRISTÓBAL DE VIRUÉS, JOAQUIN ROMERO DE CEPEDA y el y el poeta sevillano JUAN DE MALARA, que escribió multitud de comedias á la manera antigua (pues Cueva dice de él que llevó al teatro más de 1.000 tragedias), todos los cuales siguieron la direccion dada al teatro por Lope de Rueda, nos fijaremos en CERVANTES.

De este preclaro ingenio, gloria y honor de nuestra literatura, trataremos con la debida detencion en otro lugar;

Ariosto y *Los Menecmos*, que lo es de la que lleva el mismo titulo, de Plauto, ambas impresas en Valencia en 1559. La *Comedia Aurelia*, la *Farsa Rosalina*, y el *Paso de dos ciegos y un mozo, muy gracioso para la noche de Navidad*, merecen tambien citarse, especialmente este último que, como todos los pasos de Timoneda, está escrito en un diálogo lleno de gracia y naturalidad. La prosa de este autor es mejor que el verso, sobre todo en los pasos, á algunos de los cuales da ya Timoneda el nombre de *entremeses*. Tambien escribió Timoneda romances y colecciones de cuentos y novelas cortas, como en su lugar veremos.

(1) JUAN DE LA CUEVA nació en Sevilla por el año de 1550. En dicha ciudad pasó casi toda su vida y en ella se representaron sus comedias en 1579, 80 y 81, y despues en los demás teatros de España. *La muerte de Virginia* es su tragedia más regular y la que más satisface las exigencias del drama; la de *Ayax Telamon* se distingue por sus notables bellezas, no obstante lo descabellado del plan; mejor lo tienen las comedias de *El Tutor* y *El Degollado* y la de *El Infamador* que sirvió de tipo para la del *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

ahora sólo corresponde considerarle como dramático, en cuyo concepto debemos decir que, á pesar de su amistad con los clásicos, siguió casi siempre el sistema de Cueva, comprendiendo el teatro de la misma manera que Lope de Vega, de quien fué como el precursor. A la manera de este ingenio, trata en sus obras asuntos nacionales, como acontece en la titulada *Los Tratos de Argel*, en la que procuró pintar la triste condicion de los cautivos cristianos, representándose á sí propio en el esclavo *Saavedra*; pero estas obras son hijas de la necesidad de su autor, que tenía que buscar recursos para salir de su habitual pobreza, y no están escritas con esmero, ni tienen hoy el interés que tendrían para los contemporáneos de Cervantes. Más feliz fué éste en las pocas obras que apesar de la direccion antes indicada, escribió segun el gusto clásico; y sin embargo, hasta en la más notable de ellas, que sin disputa es *La Numancia*, tiene, á vueltas de cuadros bellísimos y de escenas interesantes, defectos tan capitales como el de la falta de unidad en el plan y la introduccion de episodios impropios y de escenas repugnantes, contrarias al sentido estético, que haciendo muchas veces decaer el estilo, desluce con frecuencia los trozos verdaderamente inspirados y de versificación notable que encierra dicha tragedia. Lo hasta aquí indicado no tiene ciertamente aplicacion tratándose de los *entremeses* que salieron de la pluma del autor del *Quijote*: en ellos aparece éste con todo su genio y como en su elemento y haciendo gala de las dotes cómicas de que estaba adornado y de las que tan buen uso supo hacer en la pintura de caractéres exajerados, grotescos y ridículos. En estas obras el diálogo no puede ser ni más animado, ni más dramático, como tampoco puede ser más fluido y castizo el lenguaje, por punto general en prosa. Los *entremeses* titulados *Los Habladores*, *La Eleccion de los Alcaldes*, *La Guardia Cuidadosa*, *El Viejo Celoso* y *La Cueva de Salamanca*, serán siempre leídos con verdadero placer (1).

(1) Los editores Gaspar y Roig publicaron por el año de 1868 una económica y bonita edicion de los *Entremeses* de Cervantes con el obje-

Los *entremeses* de Cervantes traen á la memoria el nombre del licenciado LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE, considerado como el más ingenioso, fecundo y discreto de nuestros entremesistas. Nació en Toledo á fines del siglo XVI, y después de seguir la carrera jurídica y graduarse de licenciado, se dió al cultivo de la poesía dramática, prefiriendo la composición de piezas pequeñas, como loas, bailes y entremeses. Montalvan en su *Para todos* y Lope en su *Laurel de Apolo*, alaban á Benavente, reconociéndole el primero de ellos la gracia natural, ingenio florido, donaire brioso y agudeza continua con que le dotó el cielo. Benavente escribió multitud de estas festivas composiciones, algunas de las cuales son incomparables por su gracia y donosura, encerrando casi todas algun pensamiento filosófico. Los entremeses de Benavente se han impreso muchísimas veces y gozaron en su tiempo y después de una gran popularidad (1).

A partir de los autores que dejamos citados, especialmente de Cervantes, entra el teatro español en su período de verdadera formación, pues que empieza el *teatro propiamente nacional* (2).

to, según en el prólogo se dice, de que estas obras alcancen la misma popularidad que ha alcanzado el resto de las del príncipe de nuestros ingenios; máxime cuando, dice el mismo prólogo, fuera del *Quijote*, en los *Entremeses* es donde Cervantes aparece más *cervántico*. Los comprendidos en dicha edicion son, además de los citados en el texto: *El Juez de los Divorcios*, *El Ruñan Viudo*, *El Vizcaino Fingido*, *La Cárcel de Sevilla*, *El Retablo de las Maravillas*, y *El Hospital de los Podridos*. De cuadros *goyescos*, formados á ligeras pinceladas, son calificadas estas graciosas piezas en el mencionado prólogo.

(1) Los entremeses de Benavente han sido publicados en dos tomos hace poco tiempo por una de nuestras sociedades de Bibliófilos. La edicion, dirigida por D. Catayeno Rosell, es de 1872.

(2) Aquí termina el período histórico de nuestra Literatura dramática, conocido con el nombre de *orígenes del teatro español* ó *antiguo teatro de España*. Además de la interesante obra titulada: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, del alemán Adolfo Federico de Schack, á que juntamente con otras nos hemos referido en las lecciones XVII y XVIII, deben consultar los que deseen profundizar en el estudio de esta materia el *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*, de Moratin, publicado en el tomo II de la *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra: además de las interesantes noticias que contiene, va seguido este *Discurso* de un *Catálogo históri-*

LECCION XXXIX.

Aparicion del genuino teatro español.—Esterilidad de los ensayos hechos anteriormente para formarlos.—Lope de Vega: su vida y educacion; fama y popularidad que alcanzó y causas que se las proporcionaron.—Fecundidad de Lope y de los dramáticos del siglo XVII; fundamento de ella.—Parte que cupo á Lope en la generalizacion de este fenómeno.—Representacion del teatro de Lope: su primera condicion artistica.—Defectos principales de que adolecen los dramas de este ingenio.—Modo cómo éste entendió que debian escribirse los dramas: consideraciones sobre este punto.—Dificultad que ofrece la clasificacion de las obras dramáticas de Lope.—Clasificacion generalmente admitida por los críticos.—Caractéres de cada uno de los géneros que comprende esta clasificacion.—Observaciones sobre la misma é indicacion de la que debe adoptarse.

De lo que dejamos dicho en la precedente leccion, se colige que, si bien nuestra escena progresaba y producía muchas obras dramáticas, ni éstas eran verdaderamente tales, pues cuando no consistian en meras novelas dialogadas, sólo tenían el carácter de farsas, ni se había atinado por completo con el rumbo que debía seguir el teatro español, dadas las condiciones que aquí revestia el Arte, y los caractéres y las aficiones de nuestro pueblo. Como hemos visto,

*co y crítico de piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega, que as-
cienden á 1587, número que han aumentado é ilustrado los señores
D. Eugenio de Ochoa, el alemán Bohl de Faber, D. Eugenio de Tapia y
D. Fermín Gonzalo Moron. También debe consultarse una curiosa obra
impresa en Madrid el año 1802 y escrita por Manuel García de Villa-
nueva Hulgado y Parra, primer actor de una de las compañías cómicas
de esta córte, con el título de Orígen, épocas y progresos del teatro es-
pañol: Discurso histórico. Al que acompaña un resúmen de los espec-
táculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad
se usaron entre las naciones más célebres; y un compendio de la his-
toria general de los teatros hasta la era presente. Con el título de En-
sayo histórico-crítico del teatro español desde su orígen hasta nues-
tros días ha publicado (Cádiz, 1876) Don Romualdo Alvarez Espino, un
excelente y extenso trabajo que asimismo debe consultarse por los que
deseen estudiar nuestro teatro.*

hicieronse diferentes ensayos para ver si se lograba satisfacer el gusto nacional; pero no dieron los resultados apetecidos, lo cual debe achacarse á que las obras dramáticas que hasta esta época produjeron nuestros ingénios carecian, casi en absoluto, de los caractéres que en las lecciones II y XXX hemos señalado como distintivos de nuestra nacionalidad y, por lo tanto, de nuestra literatura: no existía, pues, el *teatro genuinamente español*.

Cupo la gloria de formarlo á un hombre extraordinario á quien han admirado propios y extraños, mereciendo de todos elogios sin cuento. *Fénix de los ingenios* le llamó su siglo que, asombrado ante su gran talento y portentosa fecundidad, le dió por boca de Cervantes el título de *mónstruo de la naturaleza*, que la posteridad sigue reconociéndole con justicia. FRAY LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO es el ingenio á que nos referimos; él es el verdadero fundador de nuestro teatro nacional (1).

Nació este varon ilustre en Madrid á 25 de Noviembre del año de 1562, de Félix de Vega y Francisca Fernandez, él hidalgo de ejecutoria, ella noble de nacimiento, y ambos muy decididos á dar una educacion esmerada al que andando el tiempo habia de ser gloria de la nacion y regocijo de las musas. Desde su más tierna infancia demostró Lope su prodigioso ingenio, pues componia versos á la edad en que otros empiezan á articular palabras: de cinco años leia en la escuela romance y latin, y miéntras no supo escribir reparaba su almuerzo y sus juguetes entre sus compañeros mayores para que le escribiesen los versos que él dictaba. A los doce años de edad habia acabado las humanidades, que cursó en el Colegio imperial, y sabia cantar, danzar y el manejo de la espada. No bien cumplió catorce años, y habiendo perdido ya á su padre, despertóse en él cierto deseo de ver tie-

(1) No en el sentido de que él fuera su primer cultivador, ni siquiera el primero que le dió formas artísticas; pues esta gloria corresponde á los dramáticos que dejamos mencionados anteriormente; sino en el de haber sido el que dió al teatro su forma definitiva en aquella época, y trazó el modelo que todos siguieron despues. El levantó el edificio pero los cimientos ya estaban echados por sus predecesores.

rras, y en unión de un compañero de colegio huyó á Astorga, donde ambos sufrieron algunos contratiempos, por lo que determinaron volverse á Madrid, y en Segovia fueron detenidos por un platero á quien se presentaron á vender varias joyas: el juez, conociendo que no habia por parté de los jóvenes nada de malicia, sino una travesura propia de gente de pocos años, los mandó á la Córte con un alguacil. A poco de este suceso entró Lope al servicio del obispo de Avila, D. Gerónimo Manrique, de quien fué familiar y bajo cuya proteccion pasó á estudiar filosofia á Alcalá de Henares con el intento de ser eclesiástico, pensamiento que abandonó por motivo de amores. Regresó despues á Madrid y sirvió de secretario al duque de Alba. Casóse más tarde con doña Isabel de Urbina, dama de gran hermosura y de altas prendas morales, y por motivo de un lance de honor en que hirió gravemente á su adversario, tuvo que andar desterrado, por consecuencia de lo cual vivió algun tiempo en Valencia, donde mantuvo relaciones con los mejores ingenios, lo que le sirvió de gran provecho para el desenvolvimiento de sus talentos dramáticos. A poco de su regreso á Madrid perdió á su esposa, y ya por la desesperacion que este suceso le causara, ora porque á ello le obligase la necesidad, se alistó en la expedicion naval de Felipe II contra Inglaterra. Despues del destrozo de la *Armada invencible* volvió á su pátria, entró al servicio del marqués de Malpica y del conde de Lemos, y contrajo segundas nupcias con doña Juana de Guardio, de quien tuvo dos hijos, de los cuales el varon, llamado Cárlos, murió á los seis años acarreado la muerte de su madre, que dejó de existir á poco tiempo y por consecuencia del sobreparto que tuvo con motivo del nacimiento de doña Feliciana. De doña Juana de Luján, á quien no llegó á unirse por el vínculo del matrimonio, tuvo Lope otros dos hijos, varon uno que llevó su mismo nombre y murió en una expedicion marítima, y hembra la otra, llamada Marcela, que se hizo monja trinitaria y presenció los funerales de su padre (1). Por último, imitando Lope á la ma-

(1) Créese tambien que en los últimos años de su vida tuvo otra

yor parte de los poetas de su tiempo, que despues de una vida agitada se retiraban á gozar de la tranquilidad con que les brindaba la del cláustro, sin dejar por eso de ser hombres de sociedad, se hizo sacerdote, en cuyo estado ganó mucho en consideracion y en honores: el Papa Urbano VIII le escribió de su puño confiriéndole el título de doctor en teología y el hábito de San Juan y nombrándole fiscal de la cámara apostólica. Disfrutando de estas y parecidas distinciones y recogiendo diariamente gran cosecha de aplausos, vivió Lope de Vega hasta el 25 de Agosto de 1635 en que terminó sus dias á la edad de setenta y tres años, habiéndosele hecho un suntuoso entierro bajo la direccion y á costa de su testamento y protector el duque de Sesa (1).

Difícilmente registrará la historia de la literatura un poeta que gozara de tanta popularidad como Lope de Vega en su tiempo. En vida se vió agasajado y aplaudido sin tasa por hombres de todas las condiciones, desde el Pontífice y los monarcas hasta las gentes del pueblo, y no hubo casa, por modesta que fuese, donde no hubiera un retrato suyo. De fuera de Madrid vinieron muchas gentes sólo por conocerle, y las mujeres se asomaban á las ventanas cuando pasaba por la calle y colmábanlo de bendiciones. Muchos que no le conocian hiciéronle ricos presentes y escribieron en su alabanza encarecidos elogios. Cuando se tuvo noticia de su muerte, todas

hija, de nombre Antonia Clara, habida con doña Marta de Nevares Santoyo, esposa de Roque Hernandez de Ayala. Sobre estas relaciones amorosas de Lope, puede verse un libro anónimo, publicado en 1876 con el título: *Ultimos amores de Lope de Vega Carpio*, donde se hallan los documentos que hacen relacion á este asunto.

(1) Estas noticias biográficas están tomadas principalmente de la *Fama póstuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio*, escrita por el Doctor Juan Perez de Montalvan, y publicada al frente del tomo 24 de la *Biblioteca de Autores españoles*, que es el primero de los cuatro (24, 34, 50 y 52) que contienen las comedias escogidas del Fénix de los ingenios, coleccionadas para dicha Biblioteca por el Sr. Hartzzenbusch. A la biografía hecha por Montalvan sigue el *Juicio general de las obras de Lope* que el Sr. Gil de Zárate hace en la segunda parte de su *Manual de Literatura* y un trabajo de D. Adolfo de Castro que se titula: *Relacion entre las costumbres y los escritos de Lope de Vega*.

las clases sociales la lloraron como una desgracia nacional. Enlutóse el pueblo los nueve días que duraron sus exequias y suspendiéronse las tareas jurídicas y mercantiles: hasta en los países extranjeros se hicieron coronas fúnebres á su memoria. No cabe mayor tributo de admiracion y respecto á un hombre; y el que de semejante manera lo recibió en vida y en muerte, por fuerza que debió sobresalir mucho entre los demás. Pero áun dado esto por supuesto, cabe todavía preguntar: ¿á qué debió Lope de Vega tanta fama y popularidad tan grande? A dos condiciones especiales que caracterizan vigorosamente su personalidad como poeta y como autor dramático, á saber: la fecundidad asombrosa que todo el mundo le reconoce, y el haber expresado en sus obras con tanta exactitud como viveza y energía, las ideas y los sentimientos dominantes en el pueblo español, del cual vino á ser, con relacion á las esferas del arte dramático, el más genuino representante.

Respecto de la fecundidad, puede decirse de Lope que él sólo escribió más que todos los poetas juntos de su tiempo. Cincuenta y ocho volúmenes como los de la *Biblioteca de Autores españoles* serian necesarios para contener todo lo que salió de aquella prodigiosa pluma que en ningun género halló dificultades, y que todos los recorrió con facilidad y facundia asombrosas (1). Concretándonos al género dramático es todavía más sorprendente el fenómeno que se ofrece en Lope, quien á los once años de edad tenia compuesta su primera obra de esta clase y á los cuarenta y uno llevaba ya escritas 230, número que seis años despues se elevaba al de 483. A los cincuenta y ocho años era Lope autor de 900 comedias, y lejos de aminorarse con la edad su fecundidad

(1) La sola enumeracion de las principales obras escritas por Lope basta para dar una idea de la prodigiosa fecundidad de este ingenio, de cuya fácil pluma salieron, además de las obras dramáticas: *La Arcadia*, novela pastoril de que más adelante hablaremos, *La Hermosura de Angélica*, *La Jerusalem conquistada*, *La Gatomaquia*, el poema de *San Isidro*, y *La Dragontea* que anteriormente hemos mencionado, *La Corona trágica* en que refirió la desgraciada muerte de María Estuardo y *El Lareí de Apolo*, varias veces citado por nosotros. Publicó además dos tomos de novelas cortas, poemitas, fábulas mitológi-

poética, escribía al año más comedias que nunca, pues á los sesenta y dos tenía repartidas por los teatros del reino unas 1.070, número que ocho años más tarde se elevaba al de 1.500, resultando que producía 54 comedia por año en una edad tan poco apropiado, así para el trabajo corporal como para las tareas del espíritu. Asegúrase que en el espacio de veinticuatro horas, mitad en un día y mitad en otro, componía Lope un drama de 2.400 versos ó más; agigantado y poco creíble esfuerzo, como dice el Sr. Hartzzenbusch, que había repetido en su vida más de cien veces. En suma, Lope escribió, según él mismo dice, 1.500 comedias (Montalvan en su *Fama póstuma* le atribuye 1.800, cosa que no está puesta en claro), más de 400 autos y varios entremeses y loas, fecundidad de que no existe noticia respecto de nign otro autor dramático así nacional como extranjero.

Y cuenta que esta afirmación tiene tanta más importancia cuanto que la fecundidad es una de las cualidades que más distinguen á nuestros dramáticos del siglo XVII. La razón de este fenómeno debemos buscarla en las condiciones del público mismo. Sabido es que la poesía dramática constituía en aquel tiempo una verdadera fiesta popular, que el pueblo no se satisfacía sino con novedades y no toleraba nunca más de tres representaciones de un mismo drama. Tenía entonces tal importancia la comedia, que no había fiesta en que no figurase, lo cual explica también la singular cultura de los autores y del público. Hoy cuesta trabajo á los doctos entender la trama de aquellas producciones y los alardes de ingenio y de profundidad de concepto que hacían en ellas sus autores, y pasan inadvertidas las tres cuartas partes de las bellezas que dichas obras entrañan, aunque se represente ante un público ilustrado; y entonces hasta

cas, etc y otros dos de obras devotas, entre ellas el *Romancerillo espiritual*, el *Viacrucis* y los *Soliloquios amorosos* que son verdaderas joyas de nuestra poesía religiosa. Escribió además *La Dorotea*, novela dramática en que se refieren aventuras de su juventud, y una multitud de obras más, cuyos títulos solamente requieren mucho espacio. Las obra sueltas de Lope están coleccionadas por el erudito D. Cayetano Rosell, en el tomo 38 de la *Biblioteca de Autores españoles* de Rivadeneyra.

las clases más infimas del pueblo comprendian y sabian admirar las excelencias y bellezas de esas mismas obras. Consistia esto, sin duda alguna, en que entónces toda la vida intelectual estaba concentrada en el Arte, representado principalmente por el teatro; miéntras que hoy esto no es posible por razon de las varias aspiraciones y los diversos intereses que excitan nuestra actividad, distrayendo á la vez nuestra atencion de la vida artística, la cual por su parte se manifiesta hoy con más viveza que ántes en otras esferas que, por lo ménos, nos llaman la atencion tanto como el teatro.

Lo que acabamos de indicar da razon de porqué los dramáticos del siglo XVII se consagraban exclusivamente á escribir nuevas obras con que satisfacer al pueblo; y como nada les distraia de esta ocupacion, á la que consagraban toda su actividad, podian ser más fecundos que hoy; con todo lo cual, el arte dramático presentaba entonces el maravilloso espectáculo en que el celo y la fecundidad de los autores y la ansiedad y entusiasmo del pueblo se unian en un mismo esfuerzo para producir una de las más grandes manifestaciones estéticas que se han conocido y que se halla representada por nuestra literatura dramática.

Semejante resultado se debe casi exclusivamente á Lope de Vega, que buscando su inspiracion en la poesía popular y dándola una forma artística y adecuada á las necesidades de su tiempo, realizó la fusion, ya preparada, de la poesía erudita y la popular, á que nos referimòs en la leccion XXX, resultando de este hecho la verdadera poesía nacional, que en la esfera del arte dramático produjo el genuino teatro español. Así es que el pueblo y los escritores eruditos aplaudieron á porfia la obra tan gallardamente realizada por Lope de Vega; y si bien los humanistas vieron con disgusto este abandono de los preceptos de Aristóletes y Horacio y lanzaron virulentas acusaciones contra el *Fénix de los ingenios*, el triunfo tan completo y universalmente apludido que éste obtuvo, fué más que suficiente para oscurecer á sus enemigos y detractores, de los cuales apenas queda memoria.

Como ha podido entenderse por las ligeras indicaciones

que llevamos hechas, el teatro de Lope es *eminentemente popular*, y aquí corresponde tratar de la segunda de las dos condiciones que hemos reconocido en él como fuente de su fama y de su verdadera importancia. Lope, que habia nacido para dictar leyes más que para recibirlas, empezó por abandonar la imitacion y las reglas clásicas, con lo cual se colocó en situacion de poder satisfacer el gusto especial del pueblo español, que dotado de una imaginacion rica y ferviente, de un sentimiento místicamente religioso, de un espíritu aventurero, ansioso de asuntos complicados, y lleno de fé en los hechos maravillosos, necesitaba más espacio poético que el que podian ofrecerle los clásicos. A satisfacer semejante necesidad acudió Lope con gran valentía apartándose, ante todo, de los preceptos clásicos y revistiendo al teatro de los caracteres predominantes en el pueblo español durante la Edad Media y los tiempos del poeta; camino que, si bien lo adoptó más á impulsos de la inspiracion que movido de un reflexivo estudio, era el único que podia seguirse para contener el derrumbamiento de nuestra escena y sacar á salvo el teatro nacional.

Las ideas y los sentimientos de que hemos tratado en las lecciones II y XX como característicos de nuestro pueblo, están expresados con viveza y energía en el teatro de Lope, hasta el punto de que el sentimiento religioso, el espíritu patriótico y el amor al monarca, se manifiestan en las obras de este ingenio con igual viveza y entusiasmo que en el Romancero. Pero no es sólo el sentimiento religioso concebido con la sencillez y credulidad popular de aquellos tiempos, ni el amor pátrio al que todo se subordina, ni tampoco aquella ciega veneracion al monarca que consistia en considerar á éste como representante de Dios sobre la tierra y por ende, obedecerlo, por absurdos é inmorales que fuesen sus mandatos, lo que Lope expresa en sus dramas; sino que á estos sentimientos generales se unen en ellos otros distintos que tambien hemos determinado en las lecciones indicadas.

Uno de los más preciosos é importantes de éstos es el sentimiento del honor, sobre todo con relacion á la mujer, cu-

yas faltas se vengaban por el marido, el padre ó el hermano, llamados siempre á lavar con sangre las manchas que empañaban el honor de la familia. Y aquí conviene decir que el carácter de la mujer, la ternura y constancia de su corazón, su valor en las situaciones más difíciles de la vida, su disposición á hacer los mayores sacrificios por el objeto amado, su manera de sentir el amor y los celos, todo esto se halla exacta y magistralmente expresado en las comedias de Lope, en las cuales la dama entra ya á jugar un papel interesantísimo. El respeto á la fé jurada y á la palabra dada, así como el sentimiento del amor y de la amistad, entran también por mucho en el teatro de Lope, como entraban á constituir el carácter distintivo de nuestro pueblo durante los tiempos á que nos referimos. El amor, que era considerado como superior á la libertad humana, y la amistad, que tenía tanta fuerza como el amor, son sentimientos bellamente expresados en los dramas que nos ocupan, y que en su choque con los anteriormente dichos producen situaciones eminentemente dramáticas y gran explosión de afectos; todo lo cual no podía ménos de ser muy del agrado del pueblo que sentía y pensaba lo mismo que Lope le ponía delante de los sentidos: esta es la razón principal de la popularidad y la fama que alcanzó el *Fénix de los ingenios*.

Comprendía Lope, por otra parte (y aquí daba una nueva muestra de que en nada seguía á los clásicos), que la vida camina por transiciones y que en ella lo trágico y lo cómico corren mezclados, porque el hombre va continuamente en busca del contraste. Por esta razón no creía que la acción debía limitarse en los dramas á una sola clase de personajes, pues de este modo degeneraba en monótona, y por lo tanto, al lado de la acción principal colocaba siempre una accesoria, en la que generalmente intervenían los criados y las criadas, caracteres cómicos y truhanescos que daban variedad y gracejo á la obra y eran muy del agrado del pueblo que se veían retratado en ellos. De aquí la primera condición artística que se da en las obras dramáticas de Lope, apartadas por completo de los tradicionales modelos clásicos.

Añádase á lo dicho que Lope fué el creador de los verdaderos caracteres dramáticos, en cuya pintura sobresalió mucho, sobre todo cuando ponía en escena caracteres femeniles; que manejó el diálogo con gracia y soltura y que fué riquísimo en la inventiva, que mejoró mucho, y se tendrá una idea, de las buenas cualidades de su teatro. Veamos ahora su defectos, que apuntaremos siguiendo el parecer de los más ilustrados críticos.

El primero consiste en que la mayor parte de los dramas de Lope carecen de argumento, y en que éste no nace de choque de afectos, sino que está preconcebido, siendo las comedias (1) verdaderas novelas *dramatizadas* si vale la palabra. Semejante acusacion, en que todos los críticos convienen, es fundada, como lo prueba el estudio de las comedias de Lope, en las cuales la accion no se produce generalmente por la colision de afectos, sino de un modo fatal, por la intervencion de hechos anteriores y superiores á la voluntad de los personajes, circunstancia que amengua en mucho el mérito de la concepcion poética y hace más violento y ménos natural el desenlace de la accion. Sin duda, de este defecto nace otro de los que se achacan con razon á Lope, y que consiste en lo mal dispuestas que generalmente están sus fábulas, cuya exposicion decae de una manera visible á medida que se aproximan al desenlace, á lo cual contribuía también la prisa con que siempre trabajaba, la falta de plan y la misma fecundidad de su imaginacion que le hacia amontonar escenas sobre escenas, aunque no tuviesen entre sí la conexion necesaria: en sus dramas revela Lope los momentos de inspiracion y los de cansancio, hijos los unos de su privilegiado genio y los otros de la premura y el consiguiente desarreglo con que casi siempre escribía. También se acusa con razon á Lope de falta de sensibilidad, pues en la expresion de afectos dulces, como el amor y la amistad, en que le

(1) Al hablar de nuestro teatro nacional, usamos de la palabra *comedia* en la amplia acepcion que en la época que historiamos se le daba y no en su estricto sentido. Comedia significa aquí, por tanto, produccion dramática en general.

aventajan otros poetas inferiores á él, suple la ternura, que á dichos afectos es peculiar, con la riqueza de fantasía, y sólo está en su centro al expresar sentimientos enérgicos y varoniles. Asimismo se le acusa de exagerar la libertad del autor despreciando la unidad de accion, prescindiendo de la de tiempo y cambiando con frecuencia las decoraciones, defectos que se deben, por una parte, al deseo de excitar el interés y la curiosidad de los espectadores, y por otra, al empeño que tenia de evitar las exposiciones dialogadas de que tanto abusaron sus predecesores y que por lo comun carecen de verdad. A lo dicho debe añadirse el que, por punto general, tambien carecen las obras dramáticas de Lope de la profundidad y trascendencia que se observa en sus sucesores, y que es lo que da más valor al teatro de Alarcon, de Tirso y Calderon, por ejemplo.

Las observaciones que en el curso de esta lección dejamos hechas respecto del carácter del teatro del *Fénix de los ingenios*, están corroboradas por el *Arte nuevo de hacer comedias* que el mismo Lope escribió, en el cual dice que prescinde completamente de los preceptos clásicos y sólo trata de agradar al pueblo que, pues lo paga,

es justo

hablarle en necio para darle gusto;

afirmacion que le ha valido ser acusado de degradar el Arte. Más nosotros que entendemos, como todos los críticos están conformes en afirmar, que la Literatura es la expresion de la vida total de un pueblo y que el Arte no es una mera abstraccion, creemos, por lo tanto, que éste debe hacer relacion al tiempo y al espacio y acomodarse á las condiciones, necesidades y progresos del país en que se producen sus manifestaciones; esto sin contar con que, á nuestro juicio, el antiguo teatro clásico dista mucho de ser un modelo de perfeccion. Por esta razon no estimamos fundado é imparcial el cargo que con dicho motivo se dirige á Lope, respecto del cual puede asegurarse que no exajeró Cervantes al decir que se alzó con la soberanía cómica.

Aunque no están impresas todas las obras dramáticas de

Lope de Vega, muchas de las cuales se encuentran todavía archivadas ó han sido atribuidas á otros autores, es indispensable hacer una clasificacion de ellas, máxime cuando este trabajo ha de servirnos de base para el estudio que en las siguientes lecciones continuaremos acerca del teatro español, y nos facilitará un conocimiento más claro de las bellezas y defectos que ya hemos apuntado respecto de las comedias de Lope.

No dejó éste hecha clasificacion alguna fundada de ellas, y la verdad es que variando de una manera tan grande, lo mismo con relacion á los argumentos que con referencia al estilo, se hace difícil clasificarlas técnicamente. Desde la sublimidad de la tragedia, dice con mucha razon Ticknor, hasta lo ridículo de la farsa, desde los misterios más graves y solemnes de la religion hasta los sucesos mas triviales y burlescos de la vida comun, todo lo abrazan las comedias de Lope; y en cuanto al estilo, bien puede decirse que encierra en sí cuantas entonaciones y metros comprende el lenguaje poético. En el teatro de este fecundísimo ingenio se da, pues, de una manera tan ostensible como gallarda, la ley de la *variedad en la unidad*, en cuanto que la diversidad riquísima de asuntos y estilos que en él se manifiesta, no obsta para que su espíritu y sentido sean constantemente unos, es decir, sean siempre genuina y eminentemente nacionales, y reflejen con viveza de colorido, segun ántes hemos dicho, las idas y los sentimientos del pueblo español de aquella época.

A pesar del inconveniente arriba apuntado y de la dificultad que ofrecen algunas comedias de Lope para determinar el género á que corresponden, la crítica no ha dejado de hacer algunas clasificaciones, más ó ménos fundadas, de ellas. De esas clasificaciones la que ha alcanzado más fortuna es la hecha por D. Alberto Lista, quien divide las obras á que nos referimos en estas ocho clases: 1.ª comedias de *costumbres*; 2.ª de *capa y espada*; 3.ª *pastoriles*; 4.ª *heróicas*; 5.ª *trágicas*; 6.ª *mitológicas*; 7.ª de *santos*, y 8.ª *filosóficas ó ideales*, que algunos llaman *morales*. No están incluidos en estas ocho clases los *autos sacramentales* ni los *entremeses*.

Siguiendo nosotros (por ahora) á los que adoptan la expresada division, daremos aquí una idea general del carácter dominante de las obras dramáticas correspondientes á cada una de las mencionadas clases, reservándonos para despues hacer sobre este particular las observaciones que creemos convenientes.

Las *comedias de costumbres* son aquellas en que se pintan los vicios de los hombres en sociedad y se retratan sobre la escena, pero tomando por tipo los caractéres de las clases más ínfimas. En ellas se acercó Lope más que en ningunas otras á Terencio y á Plauto é imitó demasiado la licencia de los cómicos antiguos, por lo que sin duda apareció en ellas ménos culto y urbano que en las demás. Las *de capa y espada*, llamadas tambien *de intriga y amor*, son aquellas en que la galantería juega un gran papel y el argumento es casi siempre confuso é intrincado: sus principales personajes pertenecen á lo que hoy llamaríamos *buena sociedad*, clase que en tiempo de Lope usaba el gracioso traje español de capa y espada ceñida. Están excluidos de esta clase de comedias los dramas en que figuran monarcas é individuos pertenecientes al vulgo; sin embargo, algunos en que juegan reyes y emperadores no pueden ménos de ser considerados como pertenecientes á ella, merced á la índole de sus fábulas, que no versan sobre hechos históricos, sino sobre lances de amor y celos. Las comedias *de capa y espada* son las que más revelan el ingenio, la inventiva y originalidad de Lope y las que mayor fama le han proporcionado, habiéndose conservado en el teatro hasta nuestros dias con gran favor del público. En las *pastoriles* que, como su nombre lo indica, tratan de la vida del campo, imitó Lope el *Aminta* del Tasso y el *Pastor Fido* de Guarini, dando más complicacion é interés á la fábula y sobresaliendo por sus excelentes descripciones poéticas. Las *heróicas*, denominadas tambien *historiales*, se distinguen de las demás porque sus personajes principales son siempre ilustres, como reyes y príncipes, y porque en general tienen un fundamento histórico ó que es tenido por tal: no están exentas estas comedias de las intrigas, embrollos y enredos que tanto abundan en el teatro

de Lope, por más que se hallen escritas con una entonación más grave que la usada en las restantes. Llamó Lope *tragedias* á algunas de sus composiciones en que el desenlace es lastimoso, aunque la forma sea la misma que en sus otros dramas, de modo que entre lo que él llama comedia y lo que tituló tragedia, no hay más diferencia que la de ser el desenlace *feliz ó funesto*. Las comedias *mitológicas* están fundadas, como su nombre lo indica, en las antiguas teogonías, y sos comedias de aparato. Las denominadas *sagradas y de santos* tienen por objeto desenvolver algun punto teológico, ensalzar las virtudes de los santos ó exponer la vida de éstos ó algun punto de las Sagradas Escrituras. Las comedias de esta clase que escribió Lope tienen bastantes apariencias teatrales, pues el aparato escénico entra mucho en ellas para presentar en las tablas á los demonios saliendo por escotillon y á los ángeles entre nubes; son hijas de la influencia que la Iglesia ejercía sobre el teatro y no tienen gran mérito. Por último, las comedias *flosóficas ó ideales* son aquellas que van encaminadas á desenvolver alguna máxima de moral, por lo que Ticknor las denomina *morales*: son una especie de autos alegóricos bastante animados, en los cuáles apenas se elevó algo Lope sobre la comedia de intriga.

Tales son los caractéres predominantes que la generalidad de los críticos están conformes en reconocer á las ocho clases en que, segun la clasificación de Lista, se dividen las comedias de Lope. Vamos ahora, por nuestra parte, á hacer algunas observaciones sobre dicha clasificación para ver si venimos á parar en otra más científica.

Desde luégo, lo primero que debemos notar es que en las obras teatrales de Lope se distinguen ya bien determinados los tres géneros dramáticos que quedan establecidos en la lección XLVII de la primera parte de esta obra, á saber: la *tragedia*, la *comedia* y el *drama* propiamente dicho, pues no puede negarse el carácter de tragedia á muchas composiciones de Lope (*El castigo sin venganza*, por ejemplo), si quiera no se amolden al tipo de la tragedia clásica.

Los dramas y las tragedias pueden dividirse en *històricos*, *legendarios* y *novelescos*, segun que se funden sus ar-

gumentos en la historia ó en leyendas y tradiciones populares ó sean pura invencion del poeta. Tambien pueden dividirse estas composiciones en *religiosas* (que comprenden las *comedias sagradas* ó *de santos* de Lista) y *profanas*, á las que se reducen las que llamó *heróicas* dicho escritor.

Las comedias pudieran considerarse divididas en comedias *de caractéres*, *de costumbres* y *de intriga y enredo*, que todas caben bajo la denominacion de *comedias de capa y espada* (las cuales pueden pertenecer, no sólo á una, sino á dos ó tres de dichas clases) y en *pastoriles* y *mitológicas*; las *picarescas*, llamadas de *costumbres* por Lista, son un ramo especial de la comedia de costumbres, pero no se identifica completamente con ésta.

Finalmente, las que Lista denomina *filosóficas*, *ideales* ó *morales* (de las que no puede afirmarse con seguridad que llegaran á representarse), ó son dramas religiosos ó se confunden con los *autos*, los cuales forman un género dramático especial. En cuanto á los *entremeses*, deben considerarse como una ramificacion secundaria de la comedia.

Así, pues, tragedias y dramas religiosos y profanos, históricos, legendarios y novelescos, comedias de costumbres, de intriga y enredo y de caractéres (de capa y espada), comedias pastoriles y mitológicas, autos y entremeses; tales son los grupos en que puede considerarse dividido el teatro de Lope, cuyas principales producciones estudiaremos en la leccion siguiente.

LECCION XL.

Obras dramáticas de Lope de Vega.—Indicaciones acerca de las tragedias de este autor.—Idem acerca de los dramas históricos.—Dramas legendarios y novelescos: exposicion y exámen del titulado: *La Estrella de Sevilla*; consideraciones respecto de *El Mejor Alcalde de el Key*.—Dramas religiosos, tambien llamados *comedias místicas y de santos*.—Las comedias de Lope; consideraciones sobre las llamadas *de capa y espada*.—Exposicion y exámen de la titulada: *Lo cierto por lo dudoso*.—Indicaciones acerca de las titulada: *El acero de Madrid y La moza del cántaro*.—Idem acerca de las comedias picarescas, pastoriles y mitológicas.—Sumarias indicaciones sobre los autos y entremeses de Lope.—Idem acerca de las formas poéticas de sus dramas.—Importancia de Lope y su teatro.

Partiendo de la clasificacion que queda establecida al final de la leccion precedente, haremos algunas obsevaciones particulares acerca del teatro de Lope de Vega.

Aunque en la acepcion tradicional y clásica de la palabra, en el teatro de Lope (como en todo el teatro romántico moderno) no hay verdaderas tragedias, podemos considerar como tales, sin embargo, en el amplio sentido que á esta palabra se dió en los *Principios generales de literatura*, no pocos dramas, que por lo funesto de su desenlace son verdaderamente trágicos. En tal concepto, daremos el nombre de *tragedias* á varias composiciones de Lope, entre las cuales figuran como las más importantes *El castigo sin venganza* (1), que es sin duda la mejor de todas; *Los caablleros*

(1) En esta obra un imaginario duque de Ferrera castiga con la muerte el incestuoso adulterio cometido por su hijo y su segunda esposa. La semejanza entre este argumento y la version que corrió entre las gentes acerca de la misteriosa muerte del príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II, ha hecho creer que esta tragedia encerraba una alusion á dicho suceso; conjetura comprobada en cierto modo por la prohibicion de que se representara esta obra, que sólo una vez se puso en escena, *por causas* (dice Lope) *que al lector le importan poco*.

comendadores de Córdoba, La judía de Toledo, Roma abrasada, La inocente sangre (que trata del trágico suceso de los Carvajales), *Los siete infantes de Lara, El caballero de Olmedo*, que es una producción bellísima, *La campana de Aragón* (referente á la terrible historia de la campana de Huesca), *Porflar hasta morir* (que es la muerte de Macías), y otras varias. Los dramas (distintos de las tragedias en ser ménos terrible y armónico á veces, el desenlace) se dividen, como dejamos dicho en la lección anterior, en *históricos, legendarios y novelescos*, division que tambien es aplicable á las tragedias. Empezando por los *históricos*, haremos notar que en ellos no se circunscribe Lope á ninguna época, sino que toma sus asuntos de la historia antigua, de la media y de la contemporánea. Así, por ejemplo, y entre otros que pudieran citarse, *El príncipe perfecto*, que trata de la vida y hechos de D. Juan de Portugal, hijo de D. Alonso V; *Los Tellos de Meneses, El Nuevo-Mundo de Cristóbal Colon, La historia de Wamba, Las mocedades de Bernardo, Bernardo en Francia, El casamiento en la muerte, El gran duque de Moscovia, Arauco domado, La santa liga*, y otros semejantes, son una prueba de la diversidad de asuntos y época que Lope recorrió en su teatro, y manifiestan á veces que nuestro gran ingenio no trató en sus dramas históricos de expresar fielmente las ideas, los sentimientos y las costumbres de la época y pueblos á que se refieren, sino que en ellos representó siempre los sentimientos del pueblo español, aunque tuviera que personificarlos en pesonajes como César y Neron, lo cual nada tenía de extraño atendido el carácter predominantemente nacional y popular del teatro de Lope. La mayor parte de los dramas que nos ocupan, particularmente los que tratan de asuntos de la historia antigua, están sembrados de absurdos que hacen que rigurosamente no se les pueda considerar como verdaderos dramas históricos, sino más bien como expresion de ideas y sentimientos contemporáneos al autor, puestos en accion en épocas anteriores. Otros, como la *Historia de Wamba, Las mocedades de Bernardo, Bernardo en Francia*, y el *Arauco domado*, son dramas verdaderamente *heróicos y nacionales*, como se

comprende con el sólo enunciado de sus títulos, si bien debe notarse que la exactitud en los hechos que refieren no es en ellos la cualidad más sobresaliente: muchos de ellos corresponden á la clase de que vamos á tratar.

Más importantes, sin duda, que los históricos, son los *dramas legendarios* y *noveliscos* de Lope, en los que hay creaciones bellísimas y de tan subido mérito como *La estrella de Sevilla* y *El mejor alcalde el rey*. El argumento de la primera, que se funda en una tradición nacional, es como sigue:

D. Sancho el Bravo se enamora en Sevilla de doña Estrella, hermana de Busto Tabera, caballero sevillano, prometida esposa de Santo Ortiz de las Roelas, y dama de altas prendas físicas y morales. Tabera cuida con la más esquisita vigilancia del honor de su virtuosa hermana. Aconsejado el monarca por su confidente D. Arias, trata de seducir á Busto colmándole de honores; pero viendo que el carácter de éste es firme y honrado, apela á otros medios, y valiéndose de una esclava se introduce en el aposento de Estrella: Busto le sorprende y se desafía con él. Al ruido acuden los criados y el rey huye; entonces la esclava confiesa la verdad á Busto y le asegura que su hermana es inocente. Busto mata á la esclava y apresura el casamiento de doña Estrella. El rey, en tanto, aconsejado por D. Arias decide matar á Busto, para lo cual hace llamar á Sancho Ortiz, prometido de Estrella, al cual dice que debe dar muerte á un reo de lesa majestad y que le dará un salvo-conducto que le libre de la justicia. Sancho rompe la cédula y dice que no necesita más que la palabra real, pidiendo al rey en cambio de este servicio que le otorgue la mano de la mujer que le dirá. El monarca se lo concede y le entrega un papel con el nombre del que ha de matar. En esto recibe Sancho Ortiz carta en que Estrella le dice que se prepare para su próxima boda, lo cual le regocija en extremo; pero cuando lee el papel y ve que debe dar muerte á Busto, se entrega á la desesperación, y después de una violenta lucha entre los diversos sentimientos que agitan su corazón, resuelve matarle. Llega en esto Busto y Ortiz se niega á casarse: desafía al hermano de su prometida y le

mata, por lo que inmediatamente es preso. Niégase durante el proceso á declarar la causa de su delito, y cuando es condenado á muerte es indultado por el rey, que pesaroso de lo que habia hecho, confiesa que él es el instigador del crimen y manda que se casen Sancho Ortiz y Estrella; los cuales, movidos de nobles y delicados sentimientos, se niegan á ello á pesar de los ruegos del rey, resolviendo Estrella retirarse á la soledad del cláustro, con lo que acaba el drama (1).

Es de notar en esta obra la unidad que hay en toda ella y la sobriedad de recursos con que se desenvuelve su argumento, así como tambien la destreza con que se presenta la exposicion mezclándole con el nudo mismo, cosa bastante comun en los autores de aquella época. El mayor mérito de este drama consiste en la viveza con que expresa el sentimiento del honor y el sentimiento monárquico, tan enérgicos en los españoles de aquella época, y en la nobleza de los caractéres, que son altamente bellos y simpáticos en medio de las absurdas y exageradas ideas que á algunos mueven y que rechaza el sentido moral de nuestra época. Contiene, por otra parte, *La Estrella de Sevilla* escenas admirables, como son las del rey estrechando y obligando á Sancho á que mate á Busto, la de Estrella que en medio de sus sueños de ventura se encuentra á su hermano muerto á manos de su amante, y la de unos alcaldes que se niegan á atropellar á la justicia para complacer al rey: el desenlace es inmejorable así como la ejecucion toda.

De no ménos mérito que éste es el segundo de los dos dramas legendarios que hemos citado, al punto que generalmente es tenido *El mejor alcalde el rey* como la mejor obra de Lope. Segun éste afirma, está tomado de la cuarta parte de la *Crónica general* de Alfonso el Sábio. El sentimiento monárquico, que en su forma más exagerada aparece en *La Estrella de Sevilla*, reviste en la bella creacion de que tratamos más simpático aspecto. Como en el *Alcalde de Zalamea* y en el *Rico-hombre de Alcalá* (dramas que tienen con éste gran

(1) Tragedia pudiera llamarse, á no ser porque el desenlace, aunque no es feliz, tampoco puede considerarse como trágico.

semejanza, como que evidentemente están inspirados en él), el rey aparece como dispensador de la justicia y fuente de equidad, y como amparo de las clases populares contra las demasías de la nobleza; es decir, que en este drama se manifiesta aquella mezcla de sentimientos monárquicos y democráticos que caracterizó al pueblo castellano y que tanto contribuyó al entronizamiento del absolutismo. No ménos se revela en el drama aquel delicado sentimiento del honor, tantas veces mencionado. Notable esta composicion por lo bien trazado de su plan y por la incomparable belleza de su estilo y lenguaje, no lo es ménos por la perfeccion de sus caractéres. D. Tello es la personificacion más exacta de la nobleza feudal, tan dura con sus vasallos como altiva é insolente ante el poder real. Elvira es acabado tipo de la pureza virginal y del varonil carácter de la mujer española de aquella época, y Sancho y Nuño representan de un modo admirables los nobles y enérgicos sentimientos del pueblo castellano (1).

Además de los mencionados, pueden citarse los dramas titulados *Castelvines y Monteses*, que versa sobre la conocida leyenda de Romeo y Julieta, *D. Juan de Castro*, *Los cautivos de Argel*, *La doncella Teodor*, *El remedio en la desdicha*, y otros muchos de bastante mérito. Constituyen una rama especial de las composiciones dramáticas de Lope los *dramas religiosos*, comunmente llamados *comedias místicas y de santos*. Tienen su origen estas comedias en la real cédula que se expidió por el año de 1598 prohibiendo en Madrid la representacion de comedias profanas, lo cual dió motivo á que los teatros estuviese cerrados cerca de dos años. Acomódose Lope á esta nueva circunstancia del teatro, y su triunfo fué tambien completo en este punto. Acudió en busca de inspiracion á las Sagradas Escrituras y á los dogmas de la religion, por lo que los argumentos de las primeras obras de este género que compuso se diferencian muy poco de los au-

(1) Semejante á este drama, y fundado tambien en la idea del honor y en sentimientos monárquicos y democráticos, es el titulado: *Pertinax y el Comendador de Ocaña*.

tos; más la forma del drama es la misma que empleó en sus comedias profanas. Empezó, pues, á recorrer este nuevo camino escribiendo verdaderas comedias *místicas*, tales como *El nacimiento de Cristo*, *La Creacion del mundo y el pecado del primer hombre*, *La Ester* y *La prenda redimida*, que trata del juicio final y es la más impropia y extravagante que escribió en este género. Pero estas comedias no llegaron á satisfacer enteramente las exigencias de un público tan apegado á todo lo que era nacional, por lo que Lope acudió á otro campo, y aprovechándose de la vida de los santos que más excitaban el interés del pueblo, pudo salvar en parte el inconveniente que ofrecian las comedias *místicas*, escribiendo las comedias propiamente dichas de *santos*.

Como una de las que dan idea más cabal de este género, debe citarse la de *San Isidro*, drama extenso en que Lope refiere con mucho ingenio todos los hechos de este santo y su esposa, haciendo intervenir lo maravilloso sin quitar interés á la accion y admitiendo al propio tiempo el elemento cómico, lo cual no deja de ser atrevido. La comedia que nos ocupa tiene el carácter y el atractivo del drama profano, escenas de gran interés, y mucha riqueza y abundancia en la forma, pues está escrita con toda clase de metros, desde los más ligeros hasta los más difíciles. Tambien merece citarse la comedia de *San Diego de Alcalá*, en que este santo se eleva de criado de un pobre ermitaño á general con mando militar, y despues de cometer no pocas atrocidades en las islas Afortunadas, vuelve á su casa donde muere en olor de santidad (1).

(1) Las vidas de San Francisco, San Gerónimo, San Pedro Nolasco, Santo Tomás de Aquino, San Nicolas de Tolentino, Santa Teresa y otros, sirvieron á Lope para esta clase de comedias: la que se refiere á la vida de San Gerónimo se titula *El Cardenal de Beten* y en ella aparece en un principio el protagonista como mancebo galante y calavera, y despues es un santo azotado por los ángeles y triunfando de Satanás en un combate material y visible. El argumento de la de *San Isidro* dura de cuarenta á cincuenta años y figuran en él un sin número de interlocutores.

Tambien buscó asuntos en las Sagradas Escrituras y llevó á la escena las historias de Tobías y Ester, el robo de Dina, hija de Jacob, y otros hechos de la Biblia.

Viniendo ahora á las *comedias* propiamente dichas, recordaremos que Lope las tiene *de caracteres, de costumbres y de intriga y enredo*, todas las cuales caben, tratándose de aquella época literaria, bajo el nombre genérico de *comedias de capa y espada*. En estas obras es donde mejor se manifiestan el génio fecundo y creador y el gran tacto y talento poético de Lope, así como el espíritu eminentemente nacional y popular de su teatro. En los centenares de comedias de dicho género que escribió Lope, se retratan con gran verdad y belleza de colorido las costumbres de la época y del pueblo á que el poeta perteneció, como lo prueban, entre otras muchas que pudiéramos citar, las tituladas *Lo cierto por lo dudoso*, *El Acero de Madrid* y *La moza de cántaro*.

La primera de estas comedias es una de las mejores que salieron de la pluma de Lope en este género. Su argumento es de pura ficción, si bien los personajes son históricos, artificio introducido con el objeto de excitar el interés del espectador. Hé aquí el argumento de esta bellísima comedia:

D. Pedro de Castilla y su hermano el Conde de Trastámara estaban enamorados de Doña Juana, hija del Adelantado de Sevilla, que prefería al Conde. En la noche de San Juan se encuentran D. Enrique y su hermano: el segundo dice al primero que le lleve á divertirse, indicándole embozadamente que lo conduzca á casa de Doña Juana. Pero D. Enrique, haciéndose el desentendido, le lleva á casa de una cortesana llamada Teodora, donde le deja entretenido, mientras él se va á casa de su amada. En esto llega á la misma casa D. Pedro y D. Enrique se esconde detras de un altar, que Doña Juana tenía puesto á San Juan, siguiendo la costumbre de las damas sevillanas. Estando hablando el rey con doña Juana, da la hora un reloj de repetición que llevaba D. Enrique, con lo que éste se descubre. Enfurecido el rey le destierra, á pesar de decirle D. Enrique que á quien él ama es á doña Inés, prima de Doña Juana. Desterrado el Conde, insiste el rey en su amor á Doña Juana, que constantemente le desdeña. D. Enrique quebranta el destierro una noche y va á casa de su amada, que le rechaza temerosa de que le sorprendan. Entre tanto vuelve el Adelantado, á quien el rey colma de merce-

des. Vuelve D. Enrique á ver á Doña Juana, que le recibe muy bien; pero sábelo el rey y ordena que le prendan. Ofrece despues el rey su corona á Doña Juana, que no la admite. Entónces dice al Adelantado que lleve el Obispo á su casa y case á su hija con el hombre que de noche se introduce en su aposento (pensando de este modo casarse con ella) hombre que—dice el rey—es muy parecido á mí. En aquella noche entra en casa de Doña Juana D. Enrique, que es sorprendido por el Adelantado, quien al verle y reconocerle lo casa con su hija. Viene luego el rey, y al encontrarse con tal suceso se resigna y perdona á todos, terminando con esto la comedia que, como se ha podido ver, es verdaderamente *de capa y espada*, pues en ella no faltan los recursos que á estas obras caracterizan, como embozos, escondites, equívocos, etc.

Mejor y más caracterizada que la que lleva el título de *El Acero de Madrid* (nombre tomado de la preparacion que del acero se hacia en aquella época para curar várias enfermedades) y que procuró imitar Moliere en su *Médico á palos*, es la que lleva el nombre de *La moza de cántaro*, en la que Lope agotó todos los sentimientos y resortes propios de su teatro, ofreciendo la particularidad de dotarla de protagonista, circunstancia poco comun en las obras dramáticas de este ingenio, y que en la comedia á que nos referimos concurre en doña María de Guzman, deuda de los duques de Medina, á quien un dramático suceso obliga á ocultar su condicion bajo el disfraz de criada, siendo en tal género de vida galanteada por un noble caballero, con quien al fin se casa. Esta comedia, en que el carácter de la protagonista nunca se desmiente, es una de las más caracterizadas en el género de las *de capa y espada*, y una de las más perfectas de Lope, por lo que alcanzó en su tiempo un éxito ruidoso.

Algunas otras comedias *de capa y espada* pudiéramos citar como de bastante mérito. Entre ellas figuran las tituladas *La hermosa fea*, *Dineros son calidad*, *La esclava de su galan*, *El premio del bien hablar*, *Las bizarrías de Belisa*, *El perro del hortelano*, *La noche de San Juan*, *La boba*

para los otros y discreta para sí, *Los milagros del desprecio*, *Por la puente Juana*, *Si no vieran las mujeres*, y *La dama boba*, que son de las mejores de su género.

Respecto de las comedias *picarescas* que, como las de capa y espada son verdaderas comedias de costumbres (si bien en un sentido limitado en cuanto que sólo miran á un aspecto parcial de éstas), nada tenemos que añadir á lo que al tratar de la clasificacion del teatro de Lope dijimos en la leccion precedente, sino que la titulada *El Rufian Castrucho* es una muestra bastante acabada del género, y que su principal carácter lo constituye el sabor truhanesco que en ellas se percibe.

Las comedias *pastoriles* de Lope, escritas á imitacion del teatro italiano, no dejan de ser notables, más que por otra cosa, por las bellísimas descripciones de la naturaleza y las delicadas y suaves escenas que contienen. Ofrecen la particularidad de que á ellas corresponde la tenida como la primera produccion dramática de Lope, ó mejor como la más antigua de las que de él conocemos: escribióla á los catorce años de edad y está dedicada á su hijo Lope. Titúlase *El verdadero amante*, y como obra dramática es bastante floja esta pastoral, cuya versificacion es, como de Lope, fácil y dulce. Lo mismo puede decirse de *La pastoral de Jacinto* que compuso dos ó tres años despues que la anterior. En los libros de Lope titulados: la *Arcadia* y los *Pastores de Belen*, se encuentran várias *églogas* y *coloquios pastoriles* con forma dramática: algunas de estas obras parecen destinadas sólo á la lectura, como lo estaba exclusivamente *La Amorosa*; y otras, como *La selva sin amor*, se representaron con gran magnificencia; pero casi todas llevan impreso el sello de los orígenes de nuestro teatro, y presentan mezclados de una manera singular lo bucólico y lo religioso, careciendo de forma y fondo realmente dramáticos.

Las comedias *mitológicas* de Lope tienen escasa importancia y no merecen, por tanto, mencion especial.

Mayor mérito tienen los *autos*, aunque no compitan con los de Calderon. Entre ellos debemos contar las que llamó Lista comedias *filosóficas* ó *ideales*. Escritos estos autos para

las fiestas del Santísimo Sacramento (por lo cual se llamaron *sacramentales*), son en su mayoría simbólicos y se sirven de la forma alegórica, ostentándose en ellos la rica fantasía de Lope. De los 400 que se cree que escribió, sólo han llegado á nosotros unos 44, entre los cuales merecen citarse *El viaje del alma*, *El puente del mundo*, *La siega*, *El pastor lobo y cabaña celestial*, *La vuelta de Egipto* y *Del pan y del palo*.

Respecto á los *entremeses* y *loas*, como quiera que no hay seguridad alguna de que sean de Lope las composiciones de estos géneros que corren con su nombre, nada debemos decir acerca de ellas.

De cuanto dejamos dicho en esta leccion resulta que el genio de Lope recorrió todos los géneros dramáticos y en todos rayó á notable altura, si bien no es posible dudar que en las comedias y en los dramas románticos y novelescos es donde mejor mostró sus admirables dotes.

Así como en punto al carácter ofrecen notable variedad las obras dramáticas de Lope, del mismo modo es sumamente vária la *forma poética* en ellas empleada. Recorrió todos los tonos y adoptó cuantos metros se usaban en castellano, si bien daba la preferencia á la medida de los antiguos romances, ya en asonantes, ya en redondillas. Su estilo poético coadyuvó mucho á su triunfo, pues la verdad es que la versificación de Lope, si á veces no está exenta de desaliño é incorreccion, encanta siempre por lo fácil y agradable y por la originalidad y frescura que rebosa.

Tal es, pues, el hombre extraordinario á quien tanto debe la escena española. La grandeza de su genio dramático y el beneficioso y duradero influjo que ejerció en nuestro teatro exigen la detencion con que lo hemos estudiado en esta leccion y la precedente y que está justificada no sólo por ser Lope lo que es, sino tambien porque siendo su teatro el fundamento y principio del *antiguo teatro español*, al estudiarlo hemos sentado bases y principio que habrán de servirnos de punto de partida en las lecciones sucesivas. Por lo demas, si Lope tuvo impugnadores, apasionados las más veces, que censuráran duramente su teatro, ni aquellas ni la posteridad despues, han podido desconocer un hecho de todo

punto evidente, cual es, como ha dicho un profundo literario (1), «la inmensa popularidad, el dominio absoluto que obtuvo en su siglo sobre la escena aquel coloso de genio con su prodigiosa fecundidad y su arrogante lozanía. Lope, como su contemporáneo Shakespeare en Inglaterra, siguió involuntariamente los impulsos de su propio genio, y aunque profundo conocedor de las reglas y conveniencias clásicas del arte, y aunque lamentando como una triste necesidad de su época el haber de apartarse de ellas en sus obras al obedecer á lo que él creía el gusto del público, cumplía, contra su voluntad y lamentándolo sinceramente, la mision providencial de su talento, que era la de ser la expresion fiel y genuina del sentimiento y la fisonomía de un pueblo y de un siglo poético, apasionado, altivo y caballeresco, y levantaba acaso sin pretenderlo, el imperecedero monumento de nuestro teatro exclusivo nacional.»

LECCION XLI.

Escritores dramáticos contemporáneos é imitadores de Lope de Vega.

—Desarrollo que alcanza el teatro español en tiempo de este ingenio.—Períodos en que se divide el antiguo teatro nacional.—Período de Lope: principales poetas que se agruparon en torno del *Fénix de los ingenios*.—Sanchez, *el divino*.—El canónigo Tárrega.—Gaspar de Aguilar.—Guillen de Castro.—Mira de Méscua.—Vélez de Guevara.—Perez de Montalvan.—Mencion de otros poetas de segundo y tercer orden correspondientes á este período del antiguo teatro nacional.

Convertido Lope de Vega en maestro de los mismos que en Valencia le habian aleccionado (Virués y Timoneda), y habiendo llegado á avasallar tan vigorosa y gallardamente como lo hizo la escena española, fué declarado jefe verdade-

(1) D. Ramon de Mesonero Romanos. *Discurso preliminar* al primer tomo de *Dramáticos contemporáneos á Lope de Vega*, que es el 43 de la *Biblioteca de Autores españoles*.

ro de nuestro teatro nacional, el cual desde entonces y hasta que aparece Calderon, se denomina *teatro de Lope de Vega*. Natural era, por lo tanto, que bajo las banderas de este ingenio se alistaran, como lo hicieron, todos los escritores contemporáneos, que fueron sus discípulos é imitadores, entre los cuales los hubo que, si no llegaron á igualar al maestro en fecundidad, invencion y atrevimiento, rayaron á gran altura y son muy dignos de ser estudiados. Cervantes, en el prólogo de sus *Comedias*; Agustin de Rojas en su *Viaje entretenido*, y el doctor Antonio Navarro en su *Discurso á favor de las comedias*, hacen mencion de muchos de los escritores á que ahora nos referimos y les prodigan bastantes elogios, muchas veces merecidos.

Con la aparicion de Lope de Vega termina el período de los *origenes del teatro español*, y da comienzo el primero del *antiguo teatro nacional*, período que se extiende hasta mediados del siglo XVII en que comienza el segundo ó sea el período *calderoniano*, que concluye con Zamora y Cañizares, cuando, segun la feliz expresion de Jovellanos, *la Talia española habia pasado los Pirineos para inspirar al gran Molière*. Resulta, pues, que en la poesía dramática de la época literaria que estudiamos, se distinguen ademas de los *origenes*, dos grandes períodos: el *de Lope de Vega* y el *de Calderon*.

Estudiada ya la figura del genio que da nombre al primero de estos períodos, corresponde tratar de los que fueron sus discípulos é imitadores, entre los cuales los hay de *primero, segundo y tercer orden*, segun la crítica los ha calificado, atendido el mérito de sus obras. La presente leccion la destinamos á tratar de los de segundo orden por exigirlo así el método y el orden cronológico, toda vez que de segunda fila son los primeros discípulos é imitadores de Lope de Vega, que lo fueron casi todos los dramáticos que por aquel tiempo florecieron, para ayudar, como dice Cervantes, al famoso ingenio á *llevar aquella gran máquina* del teatro español. Montalvan, en su *Para todos*, nos trasmite los nombres de setenta y cuatro autores dramáticos: nosotros sólo rataremos en esta leccion de los más importantes.

Figura entre estos MIGUEL SANCHEZ, á quien sus contemporáneos apellidaron *el divino*, que floreció por la misma época en que se daba á conocer el *Fénix de los ingenios*, esto es, hácia 1588. Sólo se sabe de él que fué vecino de Valadolid, presbítero y secretario del obispode Cuenca, que gozó fama de poeta lírico y cómico, y que debió morir en Plasencia. Cervantes, Lope de Vega y Agustín de Rojas lo elogian bastante en las obras que ántes hemos citado, y la crítica sólo puede hoy juzgarle por *La Guarda cuidadosa*, que es la única comedia que de él se conserva y acerca de la cual ha dicho D. Alberto Lista: «Si he de juzgar por ella de las demás comedias suyas, es imperdonable el descuido de los impresores de su tiempo. El lenguaje tiene sencillez, correccion, pureza y cierta urbanidad, que se acerca á la de Calderon. La versificacion, poco armoniosa en lo general, es magnífica y llena de imágenes cuando el poeta quiere. La intencion es siempre dramática, y pasa de una situación á otra sin dejar nunca de interesar. Las situaciones agradables, deducidas siempre de los antecedentes, con tal arte que no parece que me engaño al decir que esta comedia *de intriga* es como un tránsito del drama novelero de Lope de Vega al de Calderon. Se respira además en toda ella una atmósfera campestre, que hace más vivas y animadas las escenas de amor y celos que se describen» (1). Aunque algo de exageracion hay en lo del tránsito de Lope á Calderon, la verdad es que *La Guarda cuidadosa* tiene verdadero mérito y supone en el autor talento y dotes dramáticas, sobre todo, si se tiene en cuenta el tiempo en que fué escrita.

Más importante fué el CANÓNIGO TÁRREGA, el primero de los ingenios valencianos que siguieron la escuela de Lope de Vega. Se ignora la fecha de su nacimiento y la de su muerte, si bien se sabe que por el año de 1590 era ya célebre como escritor y como poeta. Fué natural de Valencia, canónigo de su catedral y doctor en teología, y estaba dotado de genio festivo para la poesía lírica y de muy estimables dotes para la

(1) *Lecciones de Literatura dramática*, pronunciadas en el Ateneo de Madrid.

dramática, siendo por inclinacion muy dado á los trabajos literarios, como de ello dió muestras en la famosa *Academia de los Nocturnos*, de la ciudad antes citada (1). Escribió 12 comedias, de las cuales es generalmente tenida como la mejor la titulada *La enemiga favorable*, que acaso fué la última que salió de su pluma. Esta obra está escrita en un estilo generalmente fluido, aunque desigual, y tiene un plan bastante bien combinado y no exento de intereses; mas á pesar de esto y de tener trozos llenos de movimiento y de poesía, las extravagancias y resabios de mal gusto de que está sembrada, hacen que algunos, como Mesonero Romanos, la consideren inferior á otras tres que escribió el mismo Tárrega con estos títulos: *El prado de Valencia*, que es un precioso cuadro de costumbres de la época, *La Sangre leal de los montañeses de Navarra* y *La duquesa constante* (2).

De más importancia que el canónigo Tárrega, de quien era pasaino y rival, fué GASPARD DE AGUILAR, quien por su discrecion, ingenio y agudeza mereció el epíteto de el *discreto Valenciano*. Fué secretario del conde de Sinarcas y despues mayordomo de los duques de Gandía; y á consecuencia de un epitalamio que compuso para las bodas de éstos, epitalamio que si fué bien recibido del público, le sirvió para desgraciarse con los duques que lo recibieron con frialdad, se sintió tan apesadumbrado que vióse acometido de una fuerte pasion de ánimo que le llevó al sepulcro hácia el año de 1623. Todas las publicaciones que con motivo de fiestas,

(1) Esta Academia fué fundada en 1591 por D. Bernardo Catalá y Valeriola, y estaba compuesta de un cierto número de individuos que se reunian los miércoles por la noche, de donde tomó el nombre la Academia, y se originaron los de *Silencio*, *Sombra*, *Tinieblas*, *Reposo*, *Vigilia*, etc., con que se apellidaban los académicos: Tárrega llevaba el título de *Miedo*, y Gaspar de Aguilar y Guillen de Castro, de quienes más adelante hablaremos, los de *Sombra* y *Secreto* respectivamente.

(2) Los títulos de las otras comedias de D. Francisco Tárrega, son: *El cerco de Pavía*, *La fundacion de la orden de la Merced*, *el esposo fingido*, *El cerco de Rodas*, *La perseguida Amaltea*, *Las suertes trocadas y el torneo venturoso*, *El principe costante* y *La gallarda Irene*.

justas y certámenes poéticos se hicieron en su época, contienen composiciones de este ingenio.

Quedan de Aguilar 12 comedias, de las cuales la mejor es, sin duda, la titulada *El mercader amante*. Esta comedia, en la que se presienten ya las de carácter y se observa rigurosamente la unidad de lugar y en lo posible la de tiempo, presenta una acción bastante regular, y está muy bien escrita, siendo la versificación fácil y armoniosa y teniendo buenas descripciones de costumbres populares.

De las otras comedias de Aguilar las mejores son: *La gitana melancólica*, que tiene interés dramático y está escrita con gran corrección y galanura, y *La venganza honrosa*, que está escrita con no menos corrección de estilo (circunstancia que casi siempre reúnen los dramas de este poeta) y es notable por su colorido y entonación vigorosa (1).

Entre los contemporáneos de Lope de Vega, el más célebre de su escuela y el que más competencia le hizo, pudiendo decirse que no reconoció más reputación superior á la suya que la del *Fénix de los ingenios*, fué D. GUILLEN DE CASTRO Y BELVIS, también natural de Valencia, donde nació por el año de 1567, de una familia ilustre. Distinguióse desde muy joven por su amor á las letras y por el provecho con que supo cultivarlas. Su vida debió ser dramática y agitada, á causa de su genio altivo, inquieto y travieso, lo cual le valió muchas veces toda clase de contrariedades. Vivió casi siempre, por esta causa, con estrechez y hasta con verdadera pobreza, á pesar de haber desempeñado comisiones y empleos lucrativos, y de haber disfrutado pensiones de algunos grandes, como el duque de Osuna y el conde-duque de Olivares, que fueron sus amigos y protectores, como ántes lo habían sido en el vireinado de Nápoles, el conde de Benavente y sus

(1) Las otras comedias de Aguilar son: *La fuerza del interés*, *La suerte sin esperanza*, *La nueva humildad ó la nueva humilde*, *Los Amantes de Cartago*, *El gran patriarca don Juan de Rivera*, *Vida y muerte de San Luis Beltran*, *El caballero del Sacramento*, *No son los recelos celos* y *El crisol de la verdad*. Las citadas doce comedias son las que quedan de Aguilar, de quien se asegura que escribió veintiocho.

hijos, por los que obtuvo el gobierno de Seyano. Al fin terminó sus días en Madrid el año de 1621, tan pobre, que de limosna le enterraron en el hospital de la Corona de Aragon.

Escribió Castro más de 40 comedias, de las cuales se deducen muy bien, como dice Mesonero Romanos, las exquisitas dotes en ingenio inventivo, intencion dramática, vigorosa entonacion, inspiracion galana y delicado gusto poético que adornaban al autor; de dichas comedias asegura uno de los biógrafos de nuestro dramático, «que fueron celeberrimas dentro y fuera de España, y que lo hubieran sido mucho más aún, si en ellas no ventilase tanto las materias del duelo y las injurias del matrimonio,» acusacion ciertamente fundada, pues gran parte de las comedias de Castro adolecen de liviandad, así en el argumento como en la expresion; pero en cambio de esto tienen bellezas muy dignas de tenerse en cuenta.

La mejor de estas comedias y á la que principalmente debe Guillen de Castro la fama que alcanzó en el extranjero, es *Las mocedades del Cid*, que fué imitada por Corneille en su famosa tragedia del *Cid*. La obra de Castro es, bien puede decirse, el primer modelo de la tragedia clásica francesa, la que señaló al gran dramático francés la senda que convenia seguir para crear un teatro nacional, por lo cual tiene, además de la que le da su indisputable mérito, una importancia grande, pues si no existiera tampoco existiria el *Cid* de Corneille, que de una manera tan eficaz ha influido en las demás obras que tanta gloria y fama dieran á este autor y á la escena francesa. El plan de la obra de Castro es ménos sencillo que el del autor francés, pero está mejor dispuesto. Consta de dos partes: en la primera pinta la muerte del conde Lozano y el matrimonio de Jimena, siguiendo en un todo el poema y el romancero del *Cid*, así en su espíritu como en su entonacion, lo cual hace á la obra más popular é interesante en cuanto que se refleja en ella aquel espíritu noble y caballeresco propio de los tiempos á que se refiere, y que era tan del agrado de nuestro pueblo: ayudan á que se obtenga este resultado los caractéres, cuyas pintu-

ras están hechas con gran viveza y bellissimo colorido. Tiene esta parte, que es la que Corneille refundió ó imitó, escenas verdaderamente admirables y llenas de poesía y del espíritu caballeresco. La en que Diego Laynez, padre del Cid, llama á sus hijos para ver cuál de ellos es capaz de lavar la afrenta que le habia inferido el conde Lozano, se encuentra en este caso. Para probar el valor de sus hijos se vale Diego del medio de apretarles ó morderles fuertemente las manos, y cuando pone en práctica su procedimiento con Rodrigo, éste exclama irritado:

¡Padre, soltad en mal hora;
Soltad, padre, en hora mala!
Si no fuérades mi padre,
Diérais una bofetada.

«Ya no fuera la primera» le responde el anciano aludiendo á la que le habia dado el conde Lozano. En este pasaje, del cual resulta que Rodrigo se encarga de vengar la afrenta hecha á su padre, se ve perfectamente retratado el carácter del Cid tal como la tradicion y la historia lo han conservado. Tambien es muy notable en esta parte el artificio de que se vale el rey para que Jímena se case con el Cid; se reduce á darle la falsa noticia de la muerte de éste, de cuyo modo descubre su amor (1).

La segunda parte de la obra de D. Guillen de Castro está destinada á narrar los triunfos de Rodrigo, por lo que la puso el título de *Hazañas del Cid*, y no tiene el interés que la primera, si bien brillan en ella el espíritu y los sentimientos nacionales: ambas partes juntas forman una verdadera epopeya, si vale decirlo así, muy agradable é interesante para nuestro pueblo, y que ha colocado á gran altura, particularmente fuera de España, el nombre de su autor, á quien no puede ménos de mirar con reconocimiento la es-

(1) Esta primera parte de la obra de D. Guillen de Castro es superior á la tragedia de Corneille: así lo han reconocido críticos tan imparciales en este asunto, como Voltaire, Batteux, La Harpe, Sismondi, Bouterweck, Signorelli, Puibusque, Ticknor y otros extranjeros.

cena francesa, además de la nuestra, la cual lo ha considerado y considerará siempre como uno de sus hijos predilectos.

A las dotes que ya hemos indicado, reunia Guillen de Castro la de un genio atrevido, por lo cual no es extraño que con singular valentía recorriese todos los géneros dramáticos. En el histórico ó heróico tiene, además de *Las moedades*, *La justicia en la piedad*, *Pagar en propia moneda*, *Allá van leyes*, *La humildad soberbia* y *Él amor constante*, que es uno de sus más preciosos dramas: en *El conde de Alarcos*, *El conde de Irtos*, *El nacimiento de Montesinos* y *El desengaño dichoso*, pone en accion varios romances caballerescos. En el género de capa y espada, tiene comedias tan interesantes como *El Narciso en su opinion*, (que sirvió de modelo á Moreto para su *Lindo D. Diego*), *La fuerza de la costumbre* y *Los mal casados de Valencia*. Las tiene además de costumbres y caractéres muy dramáticos, como *El curioso impertinente*, sacada de la novela de Cervantes, como el *D. Quijote* está tomado del famoso libro de este ingenio; *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, *El pretender con pobreza*, *Engañarse engañando* y *El perfecto caballero*, en la cual resaltan sobre manera los amores criminales que tan frecuentes son en los dramas de D. Guillen. Tiene tambien una muestra del drama mitológico en *Progne y Filomena*, otras del místico ó religioso en *El mejor esposo*, *Las maravillas de Babilonia*, *El prodigio de los montes* y *La degollacion de San Juan Bautista*, y últimamente, una tragedia heróica en su *Dido y Eneas*, que viene á ser como una imitacion del poema de Virgilio.

Hasta aquí hemos visto los teatros de Castilla y Valencia, representado el primero por Miguel Sanchez, y el segundo por Francisco Tárrega, Gaspar de Aguilar y Guillen de Castro, siguiendo el camino trazado por el gran Lope de Vega; pero nada hemos dicho de la escena sevillana, que ciertamente no se quedó atrás en la empresa de fundar y sostener el teatro español, como lo acreditan las obras de Mira de Méscua y de Velez de Guevara, que, bien puede decirse, son los representantes de este movimiento en el teatro de Andalucía.

El Doctor D. ANTONIO MIRA DE MESCUA ó DE AMESCUA, fué muy celebrado en su tiempo como poeta lírico y dramático. Nació en Guadix por el año de 1570 y llegó á ser arcediano de su catedral. Obtuvo la proteccion del Conde de Lemus que le llevó á su vireinato de Nápoles juntamente con Lupercio Argensola, y despues de haber sido capellan de los Reyes de Granada y de Felipe IV, murió en Madrid en el año de 1635, que es el mismo del fallecimiento de Lope de Vega. No se tienen más noticias biográficas del ingenio á que nos referimos, sino que fué muy elogiado por Cervantes, Montalvan, Agustin de Rojas y D. Nicolás Antonio.

Mira de Mescua fué uno de los más fieles imitadores de Lope de Vega y se distinguió por su delicadeza y ternura en la pintura de los afectos amorosos, lo cual provenia de las facultades líricas que predominaban en su genio poético: únase á esto el estudio y buen gusto que muestran sus obras, y un ingenio bastante delicado, y se tendrá una idea de las condiciones dramáticas de las obras de este autor, en las cuales suelen encontrarse, al lado de grandes bellezas y de pasages llenos de pasion, de verdad y de fuerza cómica, extravíos lamentables y trozos llenos del culteranismo. Así en la eleccion y el artificio de los argumentos como en la pintura de los caractéres de las obras de este autor, se conoce la influencia que ya ejercian en el teatro Lope y su escuela. Trató muy bien Amescua los asuntos religiosos, pero salpicándolos de episodios amorosos, lo cual dió por resultado una mezcla extraña y chocante.

Las comedias principales de Mira de Mescua, son: *La rueda de la fortuna*, que sirvió de pauta á Calderon para la que escribió con el título de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*; *Galan, valiente y discreto*, que es una de las más preciosas y fué remedada por Alarcon en su *Exámen de maridos*; *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *Obligat contra su sangre* y *la Fénix de Salamanca*, en la que parece que está inspirada *La dama duende*, de Calderon. Tambien son dignas de mencionarse las tituladas: *Amor, ingenio y mujer*, falsamente atribuida á Calderon; *El Conde Alarcos*, *El palacio confuso*, de donde sacó

Corneille su *Don Sancho de Aragon*; *El rico avariento*, que todavía se ha representado en nuestros tiempos; *Lo que puede una sospecha*, *El galán secreto*, *El esclavo del demonio*, de la que es una refundición la célebre comedia titulada *Caer para levantar*, escrita por Moreto, Cáncer y Martos Fragoso, y últimamente *La tercera de sí misma*, en que está fundada *Todo es enredos amor*, de los Figueroas ó de Moreto. Se observa que las obras de Mira de Méscua fueron muy estimadas por los dramáticos de aquellos tiempos cuando así las imitaban ó en ellas se inspiraban con tanta frecuencia. Su auto más notable es el titulado *La mayor soberbia humana*, cuyo argumento es la historia de Nabucodonosor.

Mayor importancia tuvo que Mira de Méscua siendo más celebrado en su tiempo que él, D. LUIS VELEZ DE GUEVARA, natural de Ecija, donde nació por Enero de 1570. Hizo su carrera literaria en Sevilla y muy joven todavía pasó á Madrid, en donde ejerció la carrera del foro con gran fama debida á su elocuencia y sagacidad, y al gracejo propio de su carácter festivo. Esta cualidad le sirvió para grangearle el favor del rey Felipe IV, quien tomó tanta afición á Guevara que no podía pasar sin él; pues gustaba mucho de su instrucción, chistes y agudezas. Es fama que Guevara fué corrector y aun colaborador de las obras que solía escribir Felipe IV. A instancias del monarca se dedicó nuestro poeta á escribir comedias, y lo hizo con tan buen acierto, que muy luego adquirió una inmensa popularidad y mereció los elogios de los dramáticos sus contemporáneos, entre los cuales uno de los que más le encomiaron, juntamente con Cervantes, Lope de Vega y Montalvan, fué Calderon, cuyos tiempos alcanzó Vélez de Guevara, que murió en Madrid á los setenta y cuatro años de edad, habiendo obtenido el favor de los duques de Veragua y del conde de Saldaña, de quien fué secretario, juntamente con el del público que le apleudió sin tasa.

Escribió Guevara unas cuatrocientas comedias, la mayor parte de ellas denominados *de ruido* ó *de cuerpo* ó *de teatro* y *tropel*, por razón de la amplitud de sus argumentos,

del gran número de personajes que en ellas intervienen y del lujo que desplegaba en la escena: los personajes suelen ser históricos y elevados, héroes y santos. La crítica lo ha juzgado de diferentes maneras y casi siempre con parcialidad; pero no es posible hoy pasar por alto las dotes apreciables que revela su teatro, en el que descuellan la originalidad y la invencion, juntamente con una entonacion adecuada, un interés dramático y calculado efecto, y un gracejo exento casi siempre de extravagancias, como cualidades características.

Sus comedias más conocidas y celebradas son: el drama histórico *Más pesa el Rey que la sangre*, que tiene por objeto pintar la heroica hazaña de Guzman el Bueno en Tarifa, y el de la misma clase: *Doña Inés de Castro ó Reinarsepues de morir*, bellísima inspiracion muy superior á los demas escritos en España sobre el mismo asunto, y tan bellamente sentido y ejecutado, que ha merecido las alabanzas hasta del mismo Lista, que es uno de los críticos que con más dureza ha juzgado á Velez de Guevara. Y bueno es decir aquí que los dramas históricos de este ingenio revelan casi siempre el vigor, la entonacion arrogante y la valentía propias del poeta fácil, audaz é inspirado; véanse en prueba de ello los que acabamos de mencionar y los titulados: *La restauracion de España ó El alba y el sol*, que trata del levantamiento de Pelayo en Covadonga; *El valor no tiene edad ó Sanson de Extremadura*, que es la relacion de los hechos heroicos de Diego García de Paredes; *Los amotinados de Flandes*, *La conquista de Oran*, *El Ollero de Ocaña*, en que da á conocer la turbulenta historia de Alfonso VIII, *La nueva ira de Dios*, *El Tamorlan de Persia*, y otros del mismo género. Tambien son notables, refiriéndonos á otros géneros, la comedia titulada *Los hijos de la Barbuda*, llena de poesia: el interesante y gracioso drama *El diablo está en Cantillana*, fundado en una de las aventuras del rey D. Pedro, la preciosa comedia dada á conocer por el Sr. Mesonero Romanos titulada *La Luna de la Sierra*, que, segun opiniones muy autorizadas, sirvió á Rojas de modelo para su celebrado drama *García del Castañar*, y *La Serrana de*

la Vera, fundada en una tradicion extremeña, y publicada recientemente por D. Vicente Barrantes; no debe echarse en olvido la comedia de Guevara que se titula *La Niña de Gomez Arias*, plagiada en gran parte por Calderon. No puede negarse, sin embargo de las indicaciones hechas, que al lado de las buenas cualidades apuntadas y de todos los primeros poéticos que entraña el teatro de Velez de Guevara, se descubren en él defectos que, como los que consisten en el desarreglo y en ciertos disparates que á veces se encuentran, provienen de la misma fecundidad del genio; y que así como en la traza de los caracteres era Guevara acertado, no era muy feliz en los desenlaces de sus dramas, pues el fin de la accion quitaba todo el interés producido por ella en los primeros actos.

El cuadro de los dramáticos de segundo orden contemporáneos de Lope de Vega lo cierra el DOCTOR JUAN PEREZ DE MONTALVAN, hijo del librero del Rey. Nació en Madrid el año de 1602 y siguió sus estudios en Alcalá de Henares hasta graduarse de doctor en teología, ordenándose de sacerdote á la edad de veintitres años, y entrando en la congregacion de naturales de Madrid. Desempeñó el cargo de notario apostólico de la Inquisicion, y fué tal su ardor por el estudio y tanto lo que trabajó, que sus fuerzas se agotaron, siendo atacado de una enfermedad de cabeza que le produjo una enagenacion mental, de cuyas resultas falleció al poco tiempo, cuando sólo contaba treinta y seis años de edad, á 25 de Junio de 1638; su muerte fué muy sentida por sus contemporáneos. A pesar de que Montalvan era hombre laborioso, de carácter bondadoso, modesto, apacible é inofensivo, y más dado á prodigar elogios á sus contemporáneos que á dirigirles censuras, la crítica apasionada se ensañó con él de una manera inconveniente, dirigiéndole punzantes dardos, á los que por ningun concepto era acreedor. Debió contribuir á esto la amistad que le profesaban los más insignes escritores de su tiempo y la proteccion con que le distinguieron el Rey y los principales magnates de la córte, lo cual excitó, sin duda, la envidia en muchos y produjo epigramas como este:

El doctor tú te lo pones,
 El Montalvan no lo tienes;
 Con que, quitándote el don,
 Vienes á quedar Juan Perez.

Pero esta cruzada, á cuyo frente se hallaba Quevedo, no bastó á amenguar la reputacion y popularidad de las obras de Montalvan, á cuyo mérito no sólo se hizo justicia, sino que llegó á exagerarse (1).

Desde la edad de trece años produjo Montalvan muchas obras estimables, así en prosa como en verso (2). Concretándonos á las dramáticas, objeto al presente de nuestro estudio, diremos que en 1632 tenia ya escritas, segun él mismo asegura, 37 comedias y 12 autos sacramentales, cuyos números se elevaron despues al total de unas 60; y no produjo más por la razon que él mismo aduce, diciendo que ántes escribía cuatro ó cinco comedias por año para su pasatiempo; pero que viendo que le habia hecho pesadumbre lo que era gusto, competencia lo que era divertimento, se habia disgustado del ejercicio.

Montalvan se distingue principalmente por su fidelidad en seguir las huellas de Lope, de cuyo ingenio es primogénito y heredero, según expresion de Valdivieso: el carácter predominante de su teatro es, pues, el de ser una imitacion fiel y la más feliz del de Lope. Carece, sí, de la inventiva

(1) El licenciado don Pedro Grande de Tena recogió en un libro impreso en 1639 con el título de *Lágrimas panegíricas á la temprana muerte del doctor Juan Perez de Montalvan*, los sentidos versos que todos los poetas contemporáneos (excepto el implacable y mordaz Quevedo) dedicaron á lamentar la muerte de Montalvan, á quien Pellicer consagró un elogio ó análisis panegirico algo exagerado de sus obras, en lo cual no hizo más que pagar á quien ni para sus mismos enemigos escatimaba los elogios, muchas veces extremados.

(2) Las principales obras, aparte de las dramáticas, que salieron de la pluma de Montalvan, son: *Las novelas ejemplares*, de que á su tiempo hablaremos, impresas en 1624; *El Orfeon castellano*, en id.; *Vida y purgatorio de San Patricio*, publicada en 1627; *El para-todos*, curioso libro de instruccion y entretenimiento en que Montalvan dió muestras de su erudicion y saber, y ensalzó á todos los poetas dramáticos de su tiempo, citando á más de ochenta, y *La fama póstuma de Lope de Vega*, que en la leccion XXXIX dejamos citada.

portentosa, de la soltura y espontaneidad de éste; pero por esta misma razón desenvuelve sus planes con mayor regularidad. En muchos de sus dramas se observan los esfuerzos que hace por respetar las unidades y separar el teatro de la senda que había emprendido, siendo, por lo tanto, muy artísticas sus fábulas, pues en general, los artificios de las comedias de Montalvan son muy ingeniosos y complicados, á la vez que se hallan desenvueltos con suma destreza. Cuida también, por razón de sus conocimientos históricos y de su buen gusto literario, de ajustarse á la verdad histórica en los dramas de este género, poniendo en boca de los personajes ideas y sentimientos propios de la época á que pertenecen. Los caracteres están bien trazados, particularmente los de los galanes, los que presenta nobles, pundonorosos y simpáticos; en los de las damas parece como que se inclina á la desenvoltura de las de Tirso. En el estilo suele pecar de hinchazón, amaneramiento y amplificación: pero generalmente es sentencioso y epigramático, salpicado de chistes cómicos y lleno de corrección, revelando á veces facilidad, á veces ternura y á veces energía.

Las obras dramáticas de Montalvan se publicaron después de su muerte en dos tomos preparados por él, que vieron la luz pública en Alcalá (1639-1641) y se reimprimieron en 1652: contienen ambos 24 piezas. De las contenidas en el primer tomo, la mitad corresponden al género llamado de capa y espada y cuatro al histórico. La más importante y popular de todas ellas es la titulada *Los Amantes de Teruel*, que como es sabido, se funda en una tradición del siglo XIII harto conocida hoy (1), por lo que no es necesario dar aquí su argumento: sólo diremos que los caracteres de los dos protagonistas están pintados con destreza y habilidad. Entre

(1) Sobre la misma popular y conocida leyenda se han escrito otras comedias, tales como la publicada en 1581 con el título de *Los Amantes*, por Andrés de Artieda, y la que en 1635 dió á luz titulándola *Los Amantes de Teruel*, Tirso de Molina, de la cual se valió mucho Montalvan para componer la suya. El Sr. Hartzembusch escribió también sobre el mismo asunto y con igual título uno de los mejores dramas (sumamente popular hoy) de su escogido repertorio.

las mejores comedias de este ingenio merecen citarse: la titulada *Cumplir con su obligacion*; *La doncella de Labor*, que él mismo tenia por «la más ingeniosa y alineada de cuantas habia escrito;» *La más constante mujer*, que es una de las más agradables por el carácter á la vez firme y tierno de la protagonista; *No hay vida como la honra*, que disfrutó en su tiempo de gran boga, *La Toquera vizcayna*, *El mariscal de Biron*, *Como padre y como rey*, *Ser prudente y ser sufrido* y *Un castigo en dos venganzas*. Los autos titulados *Polifemo*, *El Escanderbek*, *La gitana de Ménfis* y otros, están arreglados al gusto del tiempo, por lo que no carecen de desatinos y exageraciones.

Como hemos dicho, Montalvan cierra el cuadro de los poetas dramáticos de *segundo orden* contemporáneos de Lope de Vega, entre los cuales sólo hemos mencionado aquellos generalmente reconocidos como de mayor importancia. En un período en que tan grande era la afición del pueblo por las representaciones dramáticas, el número de autores era bastante crecido. Asi es que, á los nombres citados durante el curso de la presente leccion, pueden añadirse otros muchos, casi todos de *tercer orden*, tales como el Dr. Ramon, los valencianos Ricardo del Turia, D. Cárlos Boil y Miguel Beneito, que ayudaron á dar nombre al teatro de Valencia, y otros como el Ldo. Mexía de la Cerda, el Ldo. Juan Grajales, Damian Salustrio del Poyo, Andrés de Claramonte, Gaspar de Ávila, Juan de Quirós (el jurado de Toledo), Hurtado de Velarde, el Ldo. Lúcas Justiniano, Gaspar y Cristóbal de Mesa, Sanchez Vidal, Alonso Morales, el Maestro José de Valdivieso, Ortí, Blas de Mesa, Folch de Cardona, Vautres, Jauregui, Salas Barbadillo, Góngora, Alfaro, Huerta, Cellado, el Conde de Lemus, Peña, Vergara, Machado, Silva, Esquerdo, Maluendas, Mogica, Delgado, Benavides, Lafuente, Roa, Villegas, Cabezas, Liñan, D. Alfonso Velazquez de Velasco, el Doctor Felipe Godinez, don Diego Gimenez de Enciso, D. Rodrigo y D. Jacinto de Herrera, D. Alonso del Castillo Solorzano, D. Luis Belmonte Bermudez, D. Gerónimo de Villaizan, D. Antonio Coello y D. Antonio Hurtado de Mendoza, con otros que fuera ocio-

so enumerar, y de los cuales prescindimos, porque con lo dicho hasta aquí basta á satisfacer las exigencias de la presente obra.

LECCION XLII.

Cotinuadores y reformadores del teatro Lope de Vega: Dramáticos de primer orden.—El Maestro Tirso de Molina: su vida.—Sus obras dramáticas.—Sus dotes y cualidades poéticas; bellezas de su teatro. Los personajes del mismo.—Carácter de la mujer en los dramas de Tirso.—Defectos del mismo.—Observaciones respecto de sus comedias.—Idem sobre sus dramas profanos.—Idem acerca de los religiosos.—Nueva faz que presenta el teatro español.—Juan Ruiz de Alarcon: su vida.—Injusticia con que le trataron sus contemporáneos y causas de ella.—Enumeracion de sus obras dramáticas.—Carácter predominante en el teatro de Alarcon: su sentido filosófico-moral; bellezas de este género y carácter del poeta.—Otros méritos del teatro de Alarcon.—Clasificacion de las obras dramáticas de este poeta.—Indicaciones sobre sus comedias de caracteres y costumbres.—Idem sobre sus dramas propiamente dichos.—Juicio que á la posteridad ha merecido Alarcon.

Echados por el gran Lope de Vega los fundamentos del genuino teatro nacional, tocaba á otros ingenios la empresa de terminar la obra bajo tan hermosos auspicios comenzada. En vano algunos críticos miraron con desden ó trataron con acritud aquel magnífico movimiento dramático que simboliza el *Fénix de los ingenios*; en vano el clero arreció su oposicion al teatro redoblando los ataques que desde los tiempos de Felipe II le dirigia: el favor del pueblo, cada vez más apasionado por los espectáculos escénicos, y el genio de nuestros primeros dramáticos, se sobrepusieron á todo y dieron la victoria al teatro y con ella el timbre más glorioso á la historia literaria de España.

Genios de tan alto mérito como Tirso de Molina, Ruiz de Alarcon, Moreto, Rojas y el eminente Calderon, fueron los

encargados de llevar á término y perfeccionar la obra de Lope de Vega, del que fueron no sólo continuadores sino también reformadores, puesto que al seguir aquella obra la encauzaron y mejoraron notablemente, dotándola de perfecciones y abriéndole horizontes que apenas si pudo sospechar el *Fénix de los ingenios*.

El que más de cerca siguió á éste y más le imitó, como que fué uno de sus más adeptos discípulos y á la vez competidor suyo, es el MAESTRO TIRSO DE MOLINA, nombre que adoptó en sus obras para ocultar el suyo verdadero de FRAY GABRIEL TELLEZ. Escasísimas son las noticias biográficas que tenemos de este poeta, á pesar de ser uno de los que más honor y gloria dieron á la escena española en el siglo XVII. Supónese que su nacimiento debió tener lugar en Madrid por los años de 1570, es decir, siete ú ocho despues de Lope de Vega, y no se sabe más de él sino que estudió en Alcalá, que era filósofo, teólogo y poeta, y que el año de 1613 residía en Toledo y era ya religioso de la Merced Calzada, en cuya órden desempeñó los cargos de presentado, maestro en teología, predicador, definidor y cronista, hasta que en 29 de Setiembre de 1645 fué elegido Comendador del convento de Soria, donde parece que falleció el año de 1648 cuando contaba 78 de edad. De lamentar es que no hallan llegado hasta nosotros más noticias acerca de un autor tan afamado y que lugar tan distinguido ocupa hoy en la historia de nuestra literatura dramática (1).

Lo único, pues, que sabemos del Maestro Tirso es lo que nos dicen las obras de diferentes clases que escribió (2). De-

(1) El Sr. Mesonero Romanos ha dejado consignada su sospecha de que en la Subcolecturía de Espolios de Málaga deben existir unos cuadernos que el P. Martínez, Obispo que fué de aquella población, tenía escritos acerca de Tirso, de quien supone que daría algunas noticias nuevas.

(2) Aparte de los dramas, escribió Tirso las siguientes obras: *Los Cigarrales de Toledo*, que consiste en una reunion de novelas, cuentos y disertaciones en prosa y varias poesías líricas, con tres de sus mejores comedias; la primera parte se imprimió en Madrid en 1624 y la segunda no llegó á salir.—*Deleitar aprovechando*, que es un libro por el estilo del anterior, impreso en 1635.—*Historia general de Nuestra*

ando aparte las que produjo con otros fines que el teatro, consignaremos que, según él mismo dice, escribió 300 comedias en 14 años (1), de las cuales sólo 77 han llegado hasta nosotros.

A poco que se estudien estas obras, la crítica descubre que el maestro Tirso de Molina reunía dotes excelentes para el teatro y muy grandes cualidades como poeta dramático. Lo primero que patentiza el estudio en conjunto de las obras á que nos referimos, es que quien pudo componerlas era igualmente apto para lo cómico que para lo trágico, por cuya razón no le juzgan bien los que sólo le consideran como un gran escritor cómico, siendo así que tiene dramas trágicos, como *El condenado por desconfiado*, que pueden competir con los mejores de su clase, y muchos rasgos dignos de la tragedia en sus principales producciones. Es necesario, por lo tanto, considerar unidos en Tirso ambos elementos (lo cómico y lo trágico) que tienen una gran importancia y son naturales en quien, como este poeta, se distingue por la variedad de su fértil ingenio. Ciertamente que su carácter distintivo lo constituyen, en primer término, la *vis cómica* que con tanto desenfado campea en sus comedias, y las sales picanteras y epigramáticas de que, si supo usar con singular destreza y maestría, abusó bastante; más no por esto hemos de negarle su aptitud para lo trágico.

Se distingue también Tirso por su gran fecundidad, pues exceptuando á Lope, ningún poeta de su tiempo le aventaja en esto, como habrá podido notarse cuando hemos hecho la enumeración de sus obras. La libertad con que manejó la lengua es otra de las primeras cualidades de Tellez: en este punto admira ver que no halle dificultad que no venza, casi

Señora de la Merced, dos tomos.—*Genealogía del Conde de Sástago*, Madrid, 1640.—*Un acto de contrición*, en verso, dado á luz en 1630.—Varios romances sueltos, en un tomo de comedias impreso en 1616, que contiene además doce entremeses.

(1) Algunos autores elevan á más de 400 el número de las comedias que escribió durante su juventud: ¡fecundidad pasmosa, sólo comparable á la de Lope de Vega!

siempre por medios tan oportunos como inesperados; no parece sino que es el rey de nuestro idioma, del que dispone á su antojo. No es extraño, por lo tanto, que su expresion sea suelta, graciosa y amena y su estilo gallardo, sabroso, sencillo y variado á la vez; que su versificacion sea armoniosa y abundante y el diálogo rápido y animadísimo. La facilidad que además campea en sus diálogos, juntamente con la destreza en el manejo de la lengua, abre campo á esas contraposiciones de lo trágico y lo cómico, que tanto interés dan á sus obras. Y á esta animacion del diálogo acompaña

riqueza de metros que usa indistintamente, no acomodando éstos, como algunos pretenden, á los diversos sentimientos, sino expresando con igual facilidad lo trágico, valiéndose de las quintillas ó el romance, que lo cómico, haciendo uso de la octava ó el soneto. Unase á lo dicho magníficas descripciones de costumbres, particularmente villanescas, y se tendrá una idea bastante aproximada de las dotes y las bellezas que, en general, caracterizan al teatro del Maestro Tirso de Molina.

Los *personajes* de los dramas de éste dan motivo con frecuencia para elogiarle y á veces para censurarle, y proporcionan materia muy digna de estudio. Solia Tirso descuidar la pintura de caractéres, cosa que era muy comun entre los poetas de su época; pero los tiene de primer orden, como puede verse en *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, *El Condenado por desconfiado*, *Marta la piadosa* y otras obras que produjo su genio; lo cual muestra que á descuido, y no á incapacidad, se debe este defecto. Aunque mostró ser gran conocedor del corazon humano, no es fácil decir bajo que aspecto consideraba á los hombres y las mujeres, si bien respecto de esas últimas ya sospechamos desde donde las miraria, como más adelante diremos. Lo que sí debe asegurarse desde luego es que los personajes de Tirso son siempre como el público exijia y como convenia á un autor nacional, es decir, verdaderamente españoles, aunque llevasen nombres extranjeros y figurasen como tales: esto constituye una circunstancia que caracteriza y embelece á los personajes de Tirso, los cuales pertenecen con fre-

cuencia á las más altas categorías sociales, ó son aldeanos y campesinos recelosos y decidores; de cuya oposicion de clase y condiciones resulta un contraste ó juego que produce siempre situaciones y efectos muy bellos y divertidos, como lo son tambien *los graciosos*, los cuales, á pesar de estar comunmente personificados en individuos rústicos, casi nunca son groseros, y continuamente producen situaciones y escenas sumamente cómicas, que eran motivo de gran regocijo para el público que las presenciaba y que hacen reir aún al hombre de carácter más sério. En cuanto á los *galanes* los pinta casi siempre tímidos, irresolutos, débiles y juguete de las *damas*, á las cuales presenta, por punto general, resueltas, intrigantes, desenvueltas y fogosas en demasía: en este contraste que resulta del carácter de los hombres y de las mujeres, estriban principalmente las invenciones del poeta que nos ocupa, como veremos cuando tratemos de los argumentos. Más antes detengámonos algo á considerar el carácter de la mujer tal cual aparece en las comedias de Tirso.

Como hemos indicado, las damas que figuran en el teatro del Maestro Tellez no son, en su mayoría, ni tiernas y apasionadas como las de Lope, ni nobles y dignas, como las de Montalvan, sino traviesas, ingeniosas y desenvueltas, desconociendo, por lo general, el sentimiento del honor y la idea de moralidad. Algunos opinan que al presentar Tirso de este modo el carácter de la mujer y las escenas poco decentes y pudorosas á que el mismo se presta, no describía con exactitud la sociedad en que vivía, pues si bien en los reinados de Felipe III y Felipe IV no brillaron por su pureza las costumbres, la verdad es que la altivez de las mujeres de entonces no consentía que éstas fuesen tan descaradas y sistemáticamente livianas como Tellez las presenta. Otros opinan que semejante concepcion de la mujer se funda en la realidad, por lo que respecto de este particular, Tirso está en lo exacto. Nosotros creemos que en la pintura que de las mujeres resulta en el teatro de Tirso hay exajeracion, debida quizá, á que siendo el poeta eclesiástico miraba el mundo desde aquel sitio en que más se ven y conocen las flaquezas

humanas, es decir, á través de la rejilla del confesonario; y juzgando á las mujeres por lo que les oía decir en aquel lugar, las calificaba de una manera harto desfavorable, llevando al terreno de la poesía lo más deforme y escondido que su posición le hacía ver el mundo de la realidad y de los pensamientos más mundanales. Sea de ello lo que quiera, repetimos que hay exajeración en la pintura poco simpática que Tirso hace, por lo general, de la mujer, la cual es lo principal en las comedias de este poeta, pues ella es la que todo lo dirige y gobierna con su astucia y travesura, mientras que el hombre es sólo su instrumento, lo que no es exacto de ninguna manera (1).

En este sentido con que el Maestro Tirso consideraba á los hombre y á las mujeres, estriban sus fábulas, cuyo enredo se reduce muchas veces á los obstáculos que varias damas oponen á los deseos de la principal, la cual sale vencedora mediante su astucia, resultando de esto que las mujeres traspasan siempre los límites del pudor y de la decencia, que muchas veces llegan á consumarse los matrimonios ántes de haberse celebrado, y que los sentimientos más puros y delicados se convierten en un comercio poco edificante.

De la intención y condiciones con que siempre presenta Tirso á los hombres y las mujeres de su teatro, resulta otro defecto de éste, cual es la monotonía de los caracteres y de las fábulas, pues unos y otras son muchas veces semejantes, de lo que proviene también semejanza en la situación en que coloca á sus personajes. Hay particularmente dos clases de fábulas que parece que se complace en reproducir. Véase cómo las expone Mesonero Romanos: «La primera, dice, es una princesa ó encumbrada dama que se enamora perdidamente de un galán, aunque pobre, caballero, y que le lleva á su lado, le hace su secretario, maestro-sala ó cosa semejante, y despreciando por él tres ó cuatro príncipes que andan en pretensiones de su mano, gusta de vencer con

(1) Aunque pocas, tiene Tirso algunas comedias en que no trata mal á las mujeres: sirvan de ejemplo las titadas *La prudencia en la mujer* y *El amor y el amistad*, que por cierto son de las mejores.

»sus favores la timidez natural del caballero, nacida de la
 »desigualdad de sus condiciones, hasta que concluye por en-
 »tregarle su mano ó darle sencillamente una cita nocturna en
 »el jardín. El otro argumento de Tirso de Molina suele con-
 »sistir en una villana, ya verdadera, ya disfrazada con este
 »ropaje, que persigue denodada é ingeniosamente al falso ca-
 »ballero *robador de su honestidad*, y á fuerza de intriga, de
 »talento y amor, logra desviarle de otros devaneos y hacerle
 »reconocer su falta casándose con ella.» Claro es que en las
 comedias que estén cortadas por este patron, los personajes
 han de parecerse y muchas situaciones tienen que reproducirse,
 por lo que no es infundado el cargo de monotonía que se hace al teatro de Tirso.

Otro de los cargos, en fin, que se le dirijen, consiste en el desarreglo, irregularidad é inverosimilitud de las fábulas, en lo cual no hizo más que seguir las huellas de su maestro, como puede verse en *D. Gil de las calzas verdes*, *El pretendiente al revés*, *La república al revés*, y otras várias: es tambien censurable el modo de desatinar que tenia en algunas otras, hasta el punto de dejar atras á los más desatinados de su época, como sucede en *Escarmientos para el cuerdo*, *La Condesa bandolera*, *Los lagos de San Vicente* y *El mayor desengaño*.

Indicadas las bellezas y los defectos que, en general, descubre la crítica en el teatro de Tirso de Molina, digamos algo en particular de cada uno de los géneros que éste cultivó, que son tres: *dramas*, *tragedias* y *comedias*, siendo estas generalmente *de costumbres* y en especial de las llamadas de *intriga ó enredo (de capa y espada)*, y aquellos *históricos, legendarios, novelescos y religiosos*.

A las comedias á que acabamos de referirnos son aplicables en su mayor extension las observaciones que hemos hecho hablando del teatro de Tirso en general: en ellas es en las que con más viveza manifiesta el poeta su genio y derrama las sales cómicas que en tan alto grado poseia, haciendo á la vez gala del enredo, complicacion y muchedumbre de incidentes que tanto caracterizan á su teatro. Como uno de los tipos mejor trazados de estas comedias de enredo, debe

citarse la muy popular titulada *D. Gil de las calzas verdes*, que se distingue, no sólo por lo ingenioso y complicado del enredo, sino también por la belleza y propiedad de sus descripciones cómicas. No ménos populares que esta comedia son las tituladas *La villana de Vallecas*, *La gallega Mari-Hernandez*, *El vergonzoso en palacio* y *Marta la piadosa*, que aún se ponen en escena con gran aplauso, y son prototipos de la comedia de enredo y de caracteres de nuestro antiguo teatro, en la que tanto sobresalió el maestro Tirso de Molina (1).

En los dramas *históricos* y *legendarios* no se reflejan ménos que en la clase de comedias á que ántes nos hemos referido, los caracteres que quedan señalados como predominantes en el teatro de Tirso, con más la aptitud de éste para el género trágico. Para enterarse de como comprendía Tirso el drama histórico, basta leer el titulado *La prudencia en la mujer*, que á su mérito literario reúne un hermoso fondo de moral y de enseñanza, que así puede aprovechar á los príncipes como á los súbditos. La acción del drama comprende la época de la minoría de Fernando IV, rey de Castilla, durante la cual su madre doña María de Molina gobernó el reino y conservó la corona de su hijo contra los embates de sus tíos D. Enrique y D. Juan. Durante el trascurso del drama, en el que tan altas aparecen las cualidades de doña María de Molina, presenta el poeta las diferentes coaliciones y conspiraciones de los príncipes é infantes contra el trono de Fernando IV, coaliciones que vence la reina, ya colmando á unos de mercedes, ya venciendo el amor que la inspira D. Diego Lopez de Haro, Señor de Vizcaya (que desempeña en el drama un interesantísimo papel), por obedecer á sus deberes de reina y de madre, ya frustrando la odiosa tenta-

(1) Son dignas de citarse, además de las nombradas, las siguientes comedias del popular Tirso: *Por el sótano y el torno*, *La Villana de la Sagra*, *El amor médico*, *Amar por razón de estado*, *Desde Toledo á Madrid*, *Amar por señas*, *El castigo del pensqué*, *Celos con celos se curan*, *Amar por arte mayor*, *No hay peor sordo que el que no quiere oír*, *El pretendiente al revés* y *La celosa de sí misma*.

tiva de envenenamiento que contra el rey proyecta el infante D. Juan, al fin de todo lo cual consigue, ayudada de las corporaciones populares y del estado llano, vencer á sus enemigos y coronar á su hijo. Los caracteres de los personajes están muy bien trazados y las situaciones perfectamente escogidas, circunstancias que hacen á este drama superior á cuantos se han escrito sobre el mismo asunto.

Otros dramas históricos de ménos mérito é importancia que éste, tiene Tirso, tales como *La eleccion por la virtud*, *El rey D. Pedro en Madrid*, *Las Quinas de Portugal*, los tres dramas titulados *Hazañas de los Pizarros*, y otros varios. En algunos de ellos hay rasgos dramáticos verdaderamente notables.

De legendarios pueden calificarse, entre otros, *El Caballero de Gracia* y *La Condesa bandolera*, y entre los novelescos (de argumento inventado) puede citarse como el mejor *El amor y el amistad*, que es notable por la alteza moral de su concepcion.

Entre las tragedias de Tirso merecen citarse *Los amantes de Teruel*, *La venganza de Tamar* y *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1).

En esta última obra presentó Tirso en escena por vez primera el tradicional y popular tipo de *D. Juan Tenorio*, creacion feliz de la fantasía española, que ha sido llevada en diversas formas á las literaturas de todos los países, reproduciéndose asimismo en el nuestro bajo variados aspectos. D. Juan Tenorio es el único tipo dramático original que la literatura española ha logrado difundir por el mundo, y en tal sentido, la gloria que cabe al que primeramente lo sacó á la escena, no puede ser mayor. Si otro título no tuviera Tirso para gozar de la fama de que disfruta, bastábale con éste para merecerla cumplidamente.

Ajustando Tirso su inspiracion á la tradicion popular, presentó la leyenda de D. Juan Tenorio en toda su sombría

(1) Como tragedia puede considerarse, en efecto, este terrible drama, que tambien participa del carácter religioso y se funda en una tradicion legendaria. No hace mucho, se ha publicado una nueva y poco conocida redaccion de *El Burlador de Sevilla*, de Tirso, que lleva por título: *¿Tan largo me lo fiais?*

grandeza, pintando á su héroe como prototipo del desenfreno y del libertinaje, pero no exento de hermosas cualidades, y entregándole al cabo á la vengadora mano del terrible *Convidado de piedra*, encargado por la justicia divina de castigar sus desafueros; en lo cual se diferencia la obra de Tirso de la moderna produccion de Zorrilla, toda vez que en ésta D. Juan se salva, gracias á la intervencion de su adorada Inés (1).

Entre los dramas *religiosos* de Tirso se colca una produccion de tan extraordinario mérito, que sólo puede compararse con las mejores que en el género religioso compuso Calderon de la Barca. Tal es el grandioso, profundo é inspirado drama, que lleva por título: *El condenado por desconfiado*, concepcion filosófica, teológica y moral á la vez de gran fuerza dramática é inspiracion portentosa. Su asunto se reduce á que un ermitaño, llamado Paulo, desconfia de su salvacion y de la justicia de Dios y recibe un aviso del demonio que le dice que su suerte será la de un tal Enrico. Va Paulo á conocer á este hombre, y al ver que es un bandolero lleno de vicios, se persuade de que se verá condenado y se lanza desesperado por la senda del crimen. Pero el resultado no es el que se imaginaba, pues Enrico, que habia sido condenado á muerte, se arrepiente y se salva, miéntras que él se condena en castigo de su desconfianza. Como puede observarse, este drama es una profunda y original concepcion

(1) Algunos creen que los primeros elementos del carácter de don Juan Tenorio fueron presentados por Lope de Vega en los actos segundo y tercero de su comedia: *El dinero es quien hace hombre*; pero Tirso de Molina es quien lo llevó al teatro con toda su originalidad. Despues se ha puesto en escena en todos los teatros de Europa, particularmente en los de Italia, Francia y Alemania, pues en todos se ha traducido é imitado. Molière, Shadwell y Mozart han contribuido á este resultado. En nuestra escena ha sido presentado despues de Tirso, por Zamora y D. José Zorrilla. Ha inspirado, además, esta leyenda multitud de trabajos no dramáticos, como el *D. Juan*, de Byron, *El estudio de Salamanca*, de Espronceda, y otras producciones más ó ménos relacionadas con la primitiva concepcion de Tirso de Molina. Sobre este asunto debe consultarse el erudito y bien meditado trabajo del malogrado Revilla, que tiene por título: *El tipo legendario de Don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas*, y hallará quien desee consultarlo en las *Obras de D. Manuel de la Revilla*, que con un prólogo del Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo y un dis-

religiosa, una parábola creada para hacer inteligible al pueblo el dogma de la gracia. En él se ostenta un gran conocimiento de la moralidad de las acciones, y al exponer un pensamiento trascendental, se pintan con maestría los caracteres y se desarrollan situaciones de gran efecto; por lo que no se explica el silencio que respecto de él guardan Ticknor y el mismo Sr. Gil de Zárate (1). Los demás dramas religiosos y devotos que corren como de Tirso no tienen esta importancia (2).

Es el Maestro Tirso de Molina, continuador y reformador del teatro de Lope de Vega y uno de los dramáticos de primer orden de la época más floreciente de la escena española, al cual no se ha hecho siempre la justicia que merece y á que le dan derecho sus grandes dotes poéticas y las magníficas creaciones con que ha enriquecido nuestro teatro (3).

Prepara Tirso la evolución que en éste se empieza á realizar y que da por resultado el *período calderoniano*, á que curso preliminar del Sr. D. Urbano Gonzalez Serrano, ha publicado el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1883).

(1) Sólo puede atribuirse este silencio á la opinion, que cada dia gana más terreno, de que dicho drama no es de Tirso. El Sr. D. Luis Fernandez Guerra y Orbe en su interesante libro titulado *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* emite la opinion de que *El condenado por desconfiado* sea de este poeta y no de Tirso de Molina, acerca de lo cual dice que tiene vehementísima sospecha, que se funda en la lectura misma de dicho drama, que parece hermano gemelo de *El Anticristo* de Alarcón y se asemeja poco á los demás de Tirso; pero de semejante aserto no alega pruebas el Sr. Guerra, si bien es lo cierto que tampoco las hay de que esta joya de nuestro teatro sea de Tirso, pues otros opinan, como el Sr. Revilla (obra citada), que si no es de Lope de Vega por completo, entre este ingenio y Tirso la escribieron, esto es, que por lo ménos hay que admitir que Tirso no es el único autor de ella.

(2) Entre estas producciones religiosas pueden citarse: *El árbol del mejor fruto*, *El mayor desengaño*, *La reina de los reyes*, *Santo y sastre*, y alguna otra de ménos importancia.

(3) Los que deseen ver las obras escogidas de Tirso de Molina, las hallarán colecionadas por el Sr. Hartzenbusch en el tomo V de la *Biblioteca de Autores españoles*. tantas veces citadas por nosotros. En el mismo tomo y despues del prólogo del colector, van seis *Artículos biográficos y críticos acerca de Fray Gabriel Tellez*. esscritos por los señores Durán Mesonero Romanos, Lista, Bürgos, Martínez de la Rosa y Gil de Zárate, á los cuales nos hemos referido más de una vez en esta leccion. Tambien contiene dicho tomo un *Catálogo razonado* de las obras dramáticas de Tirso, y dos juicios críticos esscritos por Duron sobre los dramas *La prudencia en la mujer* y *El condenado por desconfiado*.

en la leccion precedente hemos aludido. Del período espontáneo, que particularmente personifican Lope de Vega y Tirso de Molina, el teatro nacional pasa al período reflexivo, con lo que adquiere mayor discrecion y toma una tendencia filosófico-moral, ya iniciada en algunas de las obras de Tirso, que revela un más alto y profundo sentido.

En esta como revolucion en que la escena gana tanto, sobre todo por lo que toca á la creacion de verdaderos caracteres dramáticos y á la concepcion de fábulas morales ó filosóficas, juega un papel importantísimo D. JUAN RUIZ DE ALARCON Y MENDOZA. Nació en Méjico, aunque algunos suponen que en Tasco, donde permaneció bastantes años su padre como empleado de la real hacienda. En 1593 fué enviado por éste á la citada ciudad de Méjico, en cuya Universidad cursó gramática y cánones, hasta ponerse en aptitud de tomar el grado de bachiller. Con objeto de completar sus estudios en Salamanca, embarcóse para la Península, á donde arribó á principios de Mayo del año 1600: por el mes de Junio se hallaba ya en Salamanca, en cuya célebre Universidad tomó el grado de bachiller en cánones á 25 de Octubre de dicho año. En el de 1606 pasó á Sevilla, en donde estuvo ejerciendo por espacio de tres años la profesion de abogado y se aficionó á las musas, atraído por el gran movimiento literario de que por entónces era centro aquella poblacion floreciente, y quizá tambien por la amistad que hizo con Cervantes y otros ingenios. En 1608 se embarcó para su patria, y en la Universidad de Méjico se graduó de licenciado en leyes á 21 de Febrero del siguiente año: la actividad científica y literaria desplegada por entónces en aquella ciudad, sirvióle de estímulo para el grandecer su ingenio, si bien éste no le valió para obtener las cátedras á que hizo oposicion en diferentes ocasiones. Estos reveses y otros que rufrió, y que sin duda no creyó compensados con los triunfos que alcanzara en el foro, decidieronle á venir á pretender á España, á donde llegó nuevamente por Octubre de 1611. Entró en la servidumbre del marqués de Salinas, y tropezando con algunas dificultades en las pretensiones que abrigaba, se resolvió á dar comedias á los teatros de Madrid, lo

que consiguió por el año de 1613, grangeándose con ello la amistad y proteccion de algunos grandes, entre ellos el rey, que en Julio de 1626 le nombró relator de Indias, cargo que disfrutó hasta 4 de Agosto de 1639 en que dejó de existir: su muerte no fué sentida, ni mereció una corona poética como la de otros escritores contemporáneos suyos de menor mérito é importancia. No fué casado ni eclesiástico (1).

¿A qué causas debe achacarse tan extraña indiferencia? En nuestro sentir, la primera á que hay que atribuir esta injusticia es que el teatro de Alarcon no era ni podia ser entonces popular, merced á la profunda innovacion que entrañaba y de que más adelante hablaremos; y la segunda, que este autor no fué tan fecundo como el gusto del pueblo exigía. Se cree tambien que el favor de que gozó en la corte hubo de suscitarle la envidia de otros poetas que se tenían en más que él, lo que juntamente con la deformidad de su cuerpo, que era pequeñuelo y jorobado de pecho y espalda, le hizo ser el blanco de las sátiras y diatribas de sus contemporáneos, de los cuales era, en opinion de muchos, muy odiado y encarnizadamente perseguido. Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina y el mismo Montalvan, que tan amigo de elogiar era y tan molestado habia sido á su vez por el veneno de la sátira, le dirigieron epigramas, algunos de ellos sangrientos. Mas si se tiene en cuenta el carácter de algunos de estos escritores y se recuerdan los *vejámenes literarios* que tenían lugar en las academias contra los sócios que llegaban tarde ó no acudian á la cita, y se sabe que esto le sucedió á nuestro Alarcon en una en que le esperaban varios amigos, se explicará más satisfactoriamente el fundamento del acto de hostilidad colectiva que se revela en la coleccion de décimas en que tan cruelmente se le satiriza, y vendremos á parar en que no hubo contra él el ódio y la inquina tan grandes que algunos suponen. Esto no obstante, sus contemporáneos fueron injustos con él, pues

(1) Estas noticias biográficas las hemos estampado con presencia del interesante y excelente libro que con el título de *D. Juan Ruiz de Alarcon y Nendoza*, ha publicado (1871) el distinguido literato don

aparte de que no le apreciaron todo lo que se merecía, acusáronle varias veces de plagiarlo, á él cuyas mejores comedias fueron achacadas á otros y hasta se imprimieron con nombre ageno: en tal caso se encuentran las tituladas *El tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, y *El exámen de maridos* por ejemplo.

El número de las obras drámaticas de Alarcon no es crecido, pues ya hemos dicho que este ingenio no se distinguió por la fecundidad. A 26 ascienden las que hoy se conocen por suyas: de ellas ocho las dió él mismo á la estampa en 1628 con el título de *Parte primera de las comedias de D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, relator del Real Consejo de las Indias por Su Magestad*, y son las siguientes: *Los favores del mundo*, *La industria y la suerte*, *Las paredes oyen*, *El semejante á sí mismo*, *La cueva de Salamanca*, *Mudarse por mejorarse*, *Todo es ventura* y *El desdichado en fingir*. En 1634 salió la *parte segunda*, con estas doce: *Los empeños de un engaño*, *El dueño de las estrellas*, *La amistad castigada*, *La Manganilla de Melilla*, *Ganar amigos*, *La verdad sospechosa*, *El Antieristo*, *El Tejedor de Segovia* (1.^a y 2.^a parte), *Los pechos privilegiados*, *La prueba de las promesas*, *La crueldad por el honor* y *El exámen de maridos*. Las restantes se han impreso sueltas en diferentes ocasiones, y se titulan: *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, *No hay mal que por bien no venga*, *Quién engaña más á quién*, *Quien mal anda en mal acaba* y *Siempre ayuda la verdad*. Colaboró además en la titulada *Hazañas del Marqués de Cañete*, escrita por nueve ingenios, quizá representando las nueve musas. Finalmente, algunas de las citadas no está en claro que sean suyas, otras han sido achacadas á diferentes autores, y otras figuran con distintos títulos: de modo que las impresas por él en los *partes primera y se-*

Luis Fernandez Guerra y Orbe: esta obra, premiada en público eertámen por la Academia Española, á cuyas expensas ha sido publicada, contiene un rico caudal de erudición acerca de la vida y obras de dicho ingenio y de algunos contemporáneos suyos.

gunda (que son veinte no incluyendo la primera parte del *Tejedor de Segovia*, que no es suya) son las más seguras (1).

Dicho esto, tócanos tratar del carácter predominantemente distintivo del teatro de Alarcon, de las cualidades que distingan á este ingenio como poeta dramático.

Sobresale entre todas el sentido filosófico que desde luego se advierte en sus producciones, el pensamiento que con tanta gallardía realiza de dar al teatro un fin didáctico-moral. Entendiendo que la escena no debe reducirse á un lugar de mero divertimento, sino que puede además servir de útil enseñanza (doctrina aceptable, siempre que á lo transcendente no se subordine lo estético), pone todo su empeño en hacer que el vicio sea aborrecido y la virtud amada, por lo cual sus comedias, en general, tienen por fin reprender los vicios y ensalzar las virtudes propias, no sólo de la sociedad en que vivía, sino de la especie humana: también trató de aquilatar los sentimientos caballerescos de la época, pintando tipos perfectos en este sentido, que son dechados de caballería, nobleza y dignidad moral. Así es que el teatro de Alarcon se distingue por la profundidad y belleza de los pensamientos que atesora y de los sentimientos que expresa, por lo que con razon se ha dicho que «si las obras de un autor pueden presentarse como el retrato de su alma, sin duda la de Alarcon debió ser bellísima (2).» Otro escritor abun-

(1) *La Hechicera* que se ha atribuido á Alarcon, es de D. Andrés Alarcon y Rojas; *Dejar dicha por más dicha* y *Por mejoría*, son títulos con que en diferentes ediciones se ha designado la mencionada por nosotros *Mudarse por mejorarse*; *Los engaños* es la misma *Los empeños de un engaño*; *Ganar perdido*, es la titulada *Los favores del mundo*; *El Mentiroso*, la conocida con el título de *La Verdad-sospechosa*; *Nunca mucho costó poco* es la misma que conocemos con el título de *Los pechos privilegiados*; *D. Domingo de Blas* y *No hay mal que por bien no venga*, son una misma; *Dar con la misma flor*, más conocida con el título de *Quién engaña más á quién*, es una refundición de *El desdichado en fingir*. Es dudoso que sea de Alarcon la titulada *Siempre ayuda la verdad*, no habiendo duda en que no lo es la primera parte de *El Tejedor de Segovia*: recuérdese que hemos dicho al tratar de Tirso que hay quien cree que es de Alarcon *El condenado por desconfiado*.

(2) Gil de Zárate en la obra varias veces citada por nosotros.

dando en las mismas ideas, ha dejado dicho, que «si hubiera de juzgarse del corazón y carácter de los autores por sus obras, «y si es verdad que su fisonomía moral se halla en sus escritos, deberíamos creer que Ruiz de Alarcón fué un hombre digno del mayor aprecio por sus nobles prendas y por la generosidad de su alma (1).» «La colección de sus comedias, dice el Sr. Hartzenbusch, forma un tratado de *filosofía práctica*, donde se hallan reunidos todos los documentos necesarios para saberse gobernar en el mundo y adquirir el amor y la consideración de las gentes: allí se muestra lo que debe hacerse y evitarse para ser hombre de bien y de sabiduría (2).» Los vicios que, como el apetito ciego, el interés personal, la ingratitud y la mentira, hacen al hombre odioso, frustan sus deseos y acarrear su ruina, están magistralmente expuestos y reprendidos por Alarcón en sus comedias *Mudarse por mejorarse*, *La prueba de las promesas*, *Las pararedes oyen*, *Los empeños de un engaño* y *La verdad sospechosa*, particularmente en esta última, en la que mostrándose campeón de la verdad, manifiesta que quien falta á ella llega á hacerla sospechosa en sus labios. En la titulada *Ganar amigos*, pintando las grandezas y bondades del honor y el bello heroísmo de la amistad, induce gallardamente al ejercicio de las grandes virtudes, tema que también desenvuelve en *Los pechos privilegiados*, en *El dueño de las estrellas* y en *El exámen de maridos*, una de sus mejores comedias de intriga y en la que con mano diestra describe

(1) D. Manuel Bernardino García Suelto, en la *Colección general de comedias escogidas* que principió á publicarse en Madrid el año 1826.

(2) *Caracteres distintivos de las obras dramáticas de D. Juan Ruiz de Alarcón*: trabajo que precede á la colección de las obras de este ingenio coleccionadas por dicho señor en el tomo 20 de la *Biblioteca de Autores españoles*. Contiene este tomo, además del apreciable y docto trabajo del Sr. Hartzenbusch, artículos críticos acerca de las obras de Alarcón, debidos á la pluma de Martínez de la Rosa, Lista, Mesonero y Gil de Zárrate. Al final lleva juicios y observaciones sobre casi todas las comedias en particular, de críticos nacionales y extranjeros, trabajos todos que deben consultarse. La Academia española, que publica una *Biblioteca selecta de Autores clásicos españoles*, ha dedicado los tomos IV, V y VI de ella á las comedias escogidas de Alarcón: el prólogo ó discurso preliminar que va á la cabeza del primero de dichos tomos, es de D. Isaac Nuñez de Arenas.

los encantos y ventajas de la amistad verdadera. En *Quien mal anda mal acaba*, pone de manifiesto las fatales consecuencias del vicio, y de relieve lo pasajero é inseguro de los triunfos del mal y los seguros y duraderos que son los del bien. Aunque pudiéramos multiplicar esta clase de indicaciones con las cifras de otras comedias de Alarcon, creemos que basta lo dicho para que se comprenda todo el sentido y alcance del sistema doctrinal que nuestro poeta se propuso llevar á la escena; lo hasta aquí expuesto sobra para que nadie dude de que el carácter predominantemente distintivo del teatro de Alarcon estriba en el sentido *filosófico-moral* de que, hasta él, carecía el teatro español.

Este sentido didáctico, este espíritu moral y filosófico es causa de que Alarcon dé tanta importancia á la pintura de los caracteres. Él es, sino el creador, el perfeccionador en España de la comedia de caracteres que ya otros habian cultivado, sobre todo Lope y Tirso; pero lo que hizo Alarcon fué dar al teatro el sentido moral y didáctico á que ántes nos hemos referido, y hacer que prevaleciera el elemento psicológico y moral sobre el dramático y novelesco. En efecto; Alarcon, fijando más su atencion en los aspectos varios, característicos de la naturaleza humana, que en la trama de los hechos, aspiró ante todo á retratar estos aspectos con la intencion moral y didáctica que dejamos indicada. Acertadísimo en este género de pinturas, sacó á la escena tipos perfectos y acabados que sirvieron de modelo á sus contemporáneos, tanto españoles como extranjeros. Por este sentido filosófico de sus obras y por esta tendencia á dibujar ante todo la humana naturaleza, no sólo en sus exteriores hechos sino en las íntimas profundidades de su carácter, merece ser tenido Alarcon como uno de los precursores del ilustre autor de *La Vida es sueño*, á la vez que como uno de los poetas que más enaltecen la escena española.

Como consecuencia de este carácter se descubre otro en las comedias de Alarcon, consistente en la *originalidad*, en esa novedad que Montalvan celebraba cuando decia que « las » dispone (las comedias) con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que ad-

»mirar y nada que reprender;» originalidad de que también hace gala en las pinturas, feliz y magistralmente hechas, y en los caracteres de los protagonistas, que nunca se parecen entre sí y que siempre están desenvueltos con una maestría que ha sido envidiada por el mismo Molière. Únase á lo dicho la brevedad en los diálogos; el cuidado que pone en no repetirse; una manera singular y rápida en cortar los actos; felices, diestros y graciosísimos contrastes; y un estilo igual, una versificación esmerada y un lenguaje correcto, exento casi siempre de los vicios del culteranismo, lo que revela desde luego un excelente buen gusto (todo lo cual se deduce de la simple lectura de las comedias de Alarcon), y se tendrá una idea de las buenas cualidades, de las bellezas poéticas del teatro de este ingenio.

Respecto á sus defectos, son escasos y de poca importancia. Se reducen á que las damas suelen pecar de poco tiernas, prosáicas y egoistas, de frios y discreteadores los galanes y de vulgares y livianos los graciosos.

Tales son las bellezas y los defectos del teatro de Alarcon. El exámen particular de los géneros dramáticos que cultivó este ingenio, y de algunos de los dramas que salieron de su pluma, nos servirá para conocer unas y otros más clara y distintamente.

Desde luego advertiremos que las obras de Alarcon se dividen en *comedias*, *dramas* y *tragedias*: en las unas aparece ya tal cual es, con su fisonomía propia, la verdadera *comedia de caracteres*, que tanta celebridad é importancia ha dado á nuestro teatro, y se observan todos los matices de las de costumbres é intriga (de capa y espada) de que con ocasion de otros autores hemos tratado; en los segundos suele predominar el elemento trágico mezclándose con los sentimientos caballerescos propios de nuestro pueblo: se dividen á su vez en *históricos*, *legendarios* y *religiosos*; en cuanto á las *tragedias*, sólo dos de las obras de Alarcon merecen este nombre.

De las comedias de caracteres las que más fama han dado á Alarcon son las tituladas *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, que muy bien pueden sufrir la comparacion con

las de Terencio, á quien se parece mucho nuestro poeta. La primera ha dado á éste más renombre que la otra, porque traducida é imitada por Corneille en su celebrado *Menteur*, ha extendido la fama de Alarcon por toda Europa, pues sabido es que sin *Le Menteur* del cómico francés, Molière no hubiera escrito comedias, segun confesion propia: Corneille, que achacó á Lope de Vega *La verdad sospechosa*, declara que por que esta comedia fuera suya hubiera dado dos de las mejores que ha escrito (1). Su argumento está reducido á lo siguiente: D. García, mozo de grandes prendas, pero afeadas por el vicio de mentir, vuelve á la córte acompañado de su ayo, despues de haber terminado su carrera en Salamanca. El ayo informa á D. Beltran, padre de D. García, de la aplicacion y buenas prendas de éste, oscurecidas, sin embargo, por el vicio ántes apuntado, con lo que D. Beltran se aflige y reprende á su hijo, el cual al siguiente dia de llegar á Madrid se enamora de una hermosa dama á la que dice que es indiano y que hace un año que se halla en la córte. Poco despues encuentra á un amigo y camarada que está enamorado de la misma belleza y que estaba celoso porque creia que la noche anterior otro amante la habia dado una gran fiesta en el rio; y D. García que ignora la pasion de su

(1) «Si no hubiese leído el *Mentiroso*, dice Molière, creo que no hubiera escrito comedias.» En el prólogo ó exámen que hace de dicha comedia su autor, el mismo Corneille, dice: «Esta pieza está en parte traducida y en parte imitada del español. El asunto me ha parecido tan ingenioso y bien manejado, que he dicho muchas veces que daría dos de las mejores que he compuesto, con tal que esta fuese invencion mía.» Corneille confiesa que además de éste habia tomado otros asuntos de los españoles, como por ejemplo, el del *Cid*, cuyo original es de D. Guillen de Castro, confesion preciosa, atendido el carácter de nuestros vecinos y su manera de tratar nuestras cosas. Voltaire confirma dicha confesion cuando en su comentario de *El Mentiroso* dice: «preciso es confesar que debemos á España la primera tragedia interesante y la primera comedia de carácter que ilustraron á Francia.» La obra de Corneille fué á su vez imitada en Italia por el célebre Goldoni (Mántua, 1750). Mr. Philarete Chasles en sus *Estudios sobre España*, el alemán Adolfo Federico de Schak en su *Historia de la literatura y arte dramático en España* (Tomo II) y Ticknor en la obra tantas veces citada por nosotros, se expresan en los mismos términos que los críticos anteriores.

amigo, supone, por el gusto de ser admirado, que él fué el que dió la funcion. Habla despues el embustero con su padre, quien le propone casarse con una dama adornada de las mejores cualidades. Era ésta la misma de quien D. García estaba prendado; pero como no sabía su verdadero nombre, con el fin de librarse de la boda que le proponia su padre, se finge casado en Salamanca para salvar el honor de una jóven con quien tenia relaciones, conducta que aplaude D. Beltran, el cual deshace el contrato. De estos tres enredos y otros nacidos naturalmente del asunto, resulta que el embustero don García tiene que reñir con su amigo, queda afrentado ante todos, pierde la mano de la mujer que amaba y se vé forzado á casarse con otra que no queria.

Tal es la fábula de esta admirable comedia, cuyo fin moral es harto manifiesto: mostrar que el embustero se cubre de oprobio á los ojos del mundo y viene casi siempre á ser víctima de sus propios embustes ó enredos. Como el vicio que censura es uno de los más propios de la comedia, resulta una pieza de carácter de subido mérito. Si éste es grande por lo que respecta al fondo, no lo es menor en lo tocante á la forma. La combinacion de la fábula no puede ser más artificiosa y feliz. El carácter del embustero está magistralmente trazado, de tal modo que D. García aparece como la personificacion más propia del vicio de mentir; aparte de esta mancha, es un tipo hermoso de valor, rectitud y caballerosidad. El carácter de D. Beltran no es ménos bello, sobre todo bajo el aspecto moral. El de la dama es poco simpático y nada dramático, pues no ama por verdadera inclinacion, sino por casualidades. El desenlace de la fábula es lógico, moral y verdaderamente artístico: la mentira da su fruto y el vicio es castigado. En cuanto al lenguaje, reúne esta preciosa comedia las buenas dotes que hemos apuntado al hablar de las bellezas del teatro de Alarcon en general.

No es ménos bella la comedia *Las paredes oyen*, en la que el poeta se propuso como fin moral afirmar la superioridad de la hermosura del alma sobre la del cuerpo,—tésis que tiene visos de defensa personal del autor mismo,—así como probar que el maldiciente es odioso en la sociedad y digno de esti-

ma el tolerante y comedido. Hay en esta bella y popular comedia situaciones muy difíciles y con mucho tino conducidas, y su plan está bien trazado y desenvuelto con natural artificio y conexión: la pintura de los caracteres es también bella, resaltando entre ellos el de D. Juan, personificación del amor rendido, delicado y bondadoso, y en el cual acaso se retrató el autor.

Sería tarea impropia del carácter de este libro la de hacer una reseña de las bellezas que encierran estas y otras comedias de Alarcon. En la titulada *Exámen de maridos ó Antes que te cases mira lo que haces*, una de las mejores que tiene este poeta en el género de las de intriga y que ha sido atribuida á Lope, presenta Alarcon el más noble ejemplar que puede darse de la amistad. También merecen citarse como de las mejores las comedias tituladas: *Mudarse por mejorarse*, que es de costumbres y carácter; *D. Domingo de D. Blas ó No hay mal que por bien no venga*, que es una de las más lindas que tiene; por la originalidad del tipo que presenta, que á la vez es dechado de valor, lealtad y abnegacion; *Los empeños de un engaño*, que pertenece á la clase de las de enredo; *El desdichado en fingir*, *La Cueva de Salamanca*, *La industria y la suerte* y *El semejante á sí mismo*, que fueron de las primeras que escribió Alarcon.

Viniendo ahora á los *dramas* propiamente dichos, fijáremos en el titulado *Ganar amigos ó Lo que mucho vale mucho cuesta*, que es tenido como el mejor de los que escribió este poeta: algunos le dan el calificativo de *heróico*, sin duda por los sentimientos que predominan en sus caracteres y porque jugando en él personajes y hechos históricos, falta bastante á la verdad histórica. El objeto de este drama se reduce á exponer las grandes ventajas del bien obrar, y á pintar los más bellos sentimientos de honor, amistad y gratitud. Hé aquí el argumento tal como lo expone el Sr. Lista: el marqués D. Fadrique, que era valido de D. Pedro el Cruel, perdona y salva á D. Fernando de Godoy, que habia muerto á su hermano en un desafío; impide la muerte que el Rey queria dar á D. Pedro de Luna por haber violado el decoro de su palacio; gana á D. Diego de Padilla, prometiéndole no

volver á hablar á su hermana Flor, causa de la muerte de su hermano y haciendo que el Rey le favorezca. Vióse despues calumniado y preso por un delito cuyo verdadero perpetrador era D. Diego; y tanto éste como los otros dos favorecidos por el marqués, se presentan á padecer por él: Padilla como verdadero delincuente, Godoy como autor de la muerte del hermano del marqués que la envidia achacó á éste cuando le vió caído, y Luna ofreciéndose á sacarle de la prision y á quedarse en ella. El Rey, que escuchaba escondido la generosa lucha de los cuatro, perdona á los delinquentes y vuelve á su gracia al marqués.

No pueden exponerse más dramática y notablemente los resultados que trae consigo el hacer bien, ni es fácil presentar ejemplo más acabado y bello de lo que pueden y valen los sentimientos del honor, del agradecimiento y de la amistad, que el que nos ofrece Alarcon en el drama que nos ocupa, en el que la caballerosidad y la lealtad campean bizarramente á una gran altura, y los caractéres nobles y levantados constituyen su principal mérito. No carece de esta cualidad la accion, que á pesar de su complejidad, del tiempo que dura, de las frecuentes mutaciones de la escena y de lo enredado del nudo, es clara, fácil y ordenada, yendo al desenlace de una manera natural y sencilla. Los caractéres están bien delineados y respiran en sus acciones y en su lenguaje los sentimientos caballerescos de la época. En cuanto al lenguaje, es tan selecto, que Lista dice que *Ganar amigos* es quizá la comedia mejor escrita y dialogada de Alarcon á quien generalmente se admira por la pureza, propiedad y correccion de la frase y por la tersura, facilidad y sonoridad de la versificacion.

En otros dramas que pudieran citarse, luce Alarcon las disposiciones que tenia para lo trágico, ofreciendo á la vez nuevo motivo para que admiremos el sistema doctrinal que se propuso llevar al teatro. En este concepto, no debe olvidarse el titulado *Los pechos privilegiados*, que segun la autorizada opinion de Lista, es el en que Ruiz de Alarcon desplegó más conocimientos morales y políticos, y abunda en excelentes principios expresados con toda la dignidad de la

tragedia: ofrece un ejemplo bello de vasallos dignos y de honrados favoritos este drama calificado por algunos de *heroico*. Merecen tambien citarse los titulados *La crueldad por el honor* y *El dueño de las estrellas*, únicos de los que escribió Alarcon que merecen el nombre de tragedias.

Legendario como el tan conocido con el título de *El Tejedor de Segovia*, es el drama de primer orden titulado *La prueba de las promesas*. sacado de *El Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel; é *histórico* es el de *Los favores del mundo*, tambien de notable mérito. Al género *religioso* pertenece *El Anticristo*, que es una especie de drama trágico-religioso que recuerda más de una vez el *Mahoma*, de Voltaire. De carácter fantástico es el titulado: *Quien mal anda en mal acaba*.

Tal es, en suma, el teatro de D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza: como ha podido observarse se distingue mucho del de Lope Vega, sobre todo en el nuevo rumbo que toma, en el sentido didáctico-moral que lleva á la escena, en el espíritu filosófico en que está inspirado y en la gran importancia que da á la pintura de los caracteres, que perfeccionó, siguiendo el camino iniciado por Lope y, sobre todo, por Tirso de Molina. Esta novedad es de suyo sobradamente meritória para que Alarcon ocupe en la historia de nuestro teatro el lugar tan distinguido que hoy se le asigna y al cual es acreedor tambien por lo peregrino de sus concepciones, la buena traba de sus argumentos y la gallardía con que supo desenvolverlos. Si, ora porque no entendieran bien el alcance de la innovacion que llevó á la escena, ó porque su figura se prestase al ridículo, ó bien porque la envidia le suscitase émulos, sus contemporáneos fueron injustos con él y le maltrataron despiadadamente, la posteridad, libre de móviles mezquinos, le ha hecho justicia colocando su nombre entre los dramáticos de primer orden de nuestro antiguo teatro nacional. Corneille, Molière, Voltaire, Philarete Chasles, Puibusque, Schack y Ticknor en el extranjero, y García Suelto, Gil de Zárate, Lista, Mesonero Romanos, Ochoa, Hartzenbusch, Nuñez de Arenas, Fernandez Guerra y otros en España, han afirmado que Alarcon es uno de nuestros poe

tas dramáticos de mayor mérito é ingenio; juicio con el que estamos de todo punto conformes.

LECCION XLIII.

Siguen los dramáticos continuadores y reformadores de Lope de Vega.

—Rojas: su vida; sus obras dramáticas.—Juicios que ha merenido á sus contemporáneos y á la crítica.—Opinion del baron de Schack acerca de Rojas.—Condiciones generales y cualidades características del teatro de este poeta y aspectos bajo los cuales debe estudiársele.—Clasificación de la obras dramáticas de Rojas.—Indicaciones acerca de las comedias.—Idem acerca de los dramas y tragedias—Moreto: su vida; obras que escribió.—Cualidades distintivas de su teatro.—Acusacion de plagario que se dirige á Moreto y razon en que este defecto se funda.—Otros defectos del teatro de este poeta.—Clasificación de sus obras.—Observaciones sobre los dramas.—Idem acerca de las comedias en sus diversos géneros.—Idem respecto de otras producciones de carácter dramático del mismo ingenio.

Otro de los continuadores de Lope y en cierto modo precursor de Calderon, es D. FRANCISCO DE ROJAS Y ZORRILLA, á quien la crítica moderna ha colocado entre los seis autores de *primer orden* que honran nuestra escena de los siglos XVI y XVII.

Su patria no fué Madrid, como Montalvan dejó dicho, ni San Estéban de Gormáz, como Huerta asegurara, sino Toledo, en donde nació á 4 de Octubre de 1607 (1). Las noticias que acerca de su vida existen son tan escasas, que sólo por conjeturas y deducciones puede decirse algo acerca del modo como se formó y pasó su existencia: no es esta, por desgracia, la vez primera que lamentamos olvido é incuria semejantes. Presúmese que Rojas cursó su carrera literaria

(1) Así lo ha puesto en claro el erudito literato Sr. Hartzenbusch, á quien debemos la fé de bautismo de Rojas: en ella consta que fueron padres de este poeta el alférez Francisco Perez de Rojas y Doña Mariana de Besga Ceballos.

en las Universidades de Toledo y Salamanca, y es coso fuera de duda que á la edad de veinticinco años era ya conocido y celebrado como autor dramático, pues en el *Para-todos* de Montalvan, impreso en 1632, se le menciona como *poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las comedias que tiene escritas*: en la *Fama póstuma de Lope*, que el mismo Montalvan publicó en 1636, existe un soneto de Rojas (1).

Rojas publicó dos tomos ó *Partes* de sus comedias: la primera, que vió la luz en 1640, contiene 12 piezas, y la segunda, que apareció en 1645, comprende 11. Además se han publicado varias sueltas con su nombre hasta componer con las anteriores un repertorio de 80 entre ellas 15 ó 20 autos sacramentales; pero no todas las que llevan sus nombre son suyas (2); en realidad el teatro de este autor no pasa de unas

(1) Supónese por algunos que Rojas falleció en Madrid por el mes de Abril del año 1638. Fúndase esta creencia en lo dicho por los *Avisos* ó *Relaciones* de aquella época, dados á conocer por Barri nuevo, que existen inéditos en la Biblioteca nacional: los correspondientes al 24 de dicho mes y año, dicen: «Viernes, sucedió la muerte del poeta celebrado D. Francisco de Rojas, alevosamente, sin que se haya podido penetrar la causa del homicidio, si bien el sentimiento ha sido general por su mocedad.» A lo que añadieron los de 22 de Mayo: «Ha corrido voz por la córte que la muerte sucedida en dias pasados del poeta Francisco de Rojas, tuvo su origen del vejámen que se hizo en el palacio del Retiro las Carnestolendas pasadas, de donde quedaron algunos caballeros enfadados con el dicho.» Es cierto, en efecto, lo del vejámen celebrado por Felipe IV en el Buen Retiro para celebrar la elevacion al imperio de su cuñado Fernando III, rey de Hungría y de Bohemia, y consta asimismo que á la *Academia burlesca* asistió Rojas como juez-fiscal, y fué además premiado por un romance que tenia por argumento declarar: *Cuál estómago es más para envidiado, el que digiere grandes pesadumbres ó grandes cenas*; es tambien más que probable, casi seguro, que Rojas fué el poeta alevosamente acuchillado con tal motivo; pero lo que no puede admitirse es que muriera á consecuencia de semejante lance, pues como más adelante veremos, él mismo dispuso la publicacion de sus obras en 1640 y 1645 y aún existe un autógrafo suyo en que declara que iba á cumplir los 53 años, por lo que debió escribirlo en el de 1660 próximamente. No existe más noticias biográficas de Rojas.

(2) Entre las que se le atribuyen indebidamente figuran: *El desenvengado*, que es de Lope, segun un original autógrafo de éste que existe en la biblioteca del Duque de Osuna; *La difunta pleiteada*, que tambien la menciona Lope como suya; *En Madrid y en una casa*, que

40 á 50 comedias, sin contar las que siguiendo la costumbre de la época, escribió en compañía de uno ó más ingenios (1), siendo de advertir que de dichas piezas sólo unas 10 ó 12 han sido hasta hace poco bien conocidas.

Figurando Rojas bastante, como figuraba, en la poética córte de Felipe IV, se induce que sus contemporáneos lo debían tener en alguna estima, máxime cuando no faltan indicios para creer que sus producciones eran, salvo algunas excepciones, bien acogidas por el público. Ni los críticos de fines del pasado siglo, ni los del principio del presente, han hecho la justicia debida al teatro de Rojas, si bien hay que agradecerles, particularmente á los últimos, los primeros y más razonados é imparciales estudios que acerca de él se han hecho: consúltense, en prueba de ello, los trabajos literarios de Martínez de la Rosa, Duran, Lista, García Suelto, Gil de Zárate, Ochoa, Hartzenbusch, Mesonero y Fernandez-Guerra (D. Luis). Ya á principios del siglo XVIII, cuando la crítica de la escuela francesa estaba más en boga, merced á los trabajos de Luzan, Montiano y Nasarre, se abrió paso en nuestra escena con un éxito brillante una de las producciones de Rojas, el famoso drama: *García del Castañar*; y ántes se habian traducido é imitado en el extranjero algunos otros: Th. Corneille tradujo la comedia titulada *Entre bobos anda el juego*; Scarron, la de *Donde hay agravios no hay celos*; Rotrou imitó la titulada *No hay ser padre siendo rey*, y Lesage redujo á novela la de *Casarse por vengarse*, como puede verse en su famoso *Gil Blas de Santillana*. Todo esto in-

el Sr. Hartzenbusch dice ser de Tirso; *El sordo y el Montañés*, atribuida á Fernandez de Leon; *Lo que pueden los indicios*, que debe ser de Diamante, y alguna otra de escasa importancia.

(1) Esta costumbre estaba muy generalizada entre los ingenios de aquella época, Rojas escribió, siguiendola, las siguientes comedias: *La Baltasara*, *El Catalan Serrallonga*, *Tambien la ofrenda es veneno* y *El mónstruo de la fortuna y Lavandera de Nápoles* en compañía de Vélez y de Coello; otra con el último título con Calderon y Montalvan; *El mejor amigo el muerto*, con Calderon y Belmonte; *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrideojos*, con Vélez y Mira de Méscua; *Tambien tiene el sol menguante*, con Vélez; *El bandolero Solposto*, con Cáncer y Rosete, y *El Vaquero gran Señor y gran Tamborlan de Persia*, con Villanueva y el maestro Roa.

dica que el teatro de Rojas tiene verdadera importancia, y que si ántes no se le ha hecho completa justicia por parte de nuestros críticos, débese á que no ha sido bastante conocido hasta hace poco tiempo.

Entre los juicios que la moderna crítica ha emitido acerca del teatro de Rojas, el que mejor nos parece para dar á conocer á este poeta, es el del erudito alemán Adolfo Federico de Schack, que en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, tantas veces citada por nosotros, dice: «La naturaleza dotó á Rojas de las más raras »cualidades: imaginacion poderosa, fantasía creadora, locu- »cion fogosa y elevada, pintura viva de afectos en lo trágico »y gran agudeza é ingenio en lo cómico. Con tales dotes »compuso obras maestras, que pueden figurar al lado de las »más notables de Calderon; pero le faltaba para sostenerse »á esta altura el buen juicio y el gusto artístico razonado »que han de auxiliar al genio para que no decaiga. Con esas »grandes cualidades tenía nuestro poeta cierta aficion á lo »raro y exajerado que se observa, ya en el caprichoso arre- »glo de sus piezas, ya en las extravagancias de sus detalles. »Cuando se abandona á esta propension, engendra verdade- »ros mónstruos, dignos de una imaginacion calenturienta, »inventando los más locos caprichos y ofreciendo caractéres »tan repugnantes como poco naturales. Por lo que hace al »estilo, muchas de sus obras son en alto grado gongoristas.» Y más adelante añade: «Por dicha no son muchas las piezas »de Rojas que ofenden por lo desarreglado del plan y la »afectacion del lenguaje, y poseemos en cambio un número »considerable de ellas que podemos admirar con placer, las »cuales, si bien no exentas del todo de crítica, se distinguen »por su ingeniosa composicion y la maestría de sus detalles, »hasta el punto de merecer que se las cuente entre las más »preciosas joyas del teatro español. Verdad es que áun en es- »tas mismas piezas se nota á la inclinacion del poeta á lo raro »y lo maravilloso, á veces hasta el exceso, y que su lenguaje »no carece de ciertas manchas; pero no debemos pararnos »en pequeñeces y negarle el genio. Merece particular aten- »cion, como ántes hemos dicho, que Rojas, al paso que in-

«curre alguna que otra vez en exajeradas metáforas, brilla en alto grado, y como pocos poetas españoles, por la naturalidad de su estilo...»

Del juicio que acabamos de transcribir y del estudio atento de las obras dramáticas de Rojas, se deduce en primer lugar, que para poder apreciar debidamente á este poeta es menester considerarlo bajo dos aspectos distintos: como poeta trágico, y como poeta cómico, puesto que tiene obras en que aparece entusiasta, vehemente y pinta el choque de las pasiones con gran fuerza de colorido, mientras que en otras dibuja con maestría caractéres cómicos y pone en ridículo las humanas debilidades. Esta variedad de aspectos se da constantemente y en todos sentidos en nuestro poeta: sus planes son, ora ordenados y regulares, ora desarreglados y morstruosos: severos unas veces y ridículos otras. La misma dualidad se observa, y quizá aquí más determinadamente, por lo que respecta al estilo y al lenguaje: si con razon es tenido como uno de los grandes maestros de la lengua (1) por la pureza de su locucion, por lo cómico y vigoroso de su frase, por sus expresiones castizas y propias, y por su verificacion dulce, fácil y sonora, no puede, por otra parte, negarse que muchas veces afea todas estas galas con la mancha del culteranismo, si bien éste se diferencia del introducido por Góngora en la poesía lírica, en que es más retumbante y pomposo, de más brillante colorido, y ménos afectado, extravagante y oscuro en las palabras é ideas. Si á este dualismo que constantemente se muestra en el teatro de Rojas, y á su género particular de culteranismo que acabamos de indicar, se añade un gran ingenio, un profundo conocimiento de la sociedad, una propension bien determinada á retratar y ridiculizar los vicios dominantes, una filosofía nada vulgar y una gran destreza y donaire en trazar caractéres verdaderamente cómicos, en pintar escenas graciosas y animadas y en hacer buenos diálogos, y á todo ello se agrega lo que resulta de las indicaciones hechas ántes,—ciertamente que se tendrá una idea bastante aproximada de las

(1) Ochoa, en su *Tesoro del Teatro español*.

cualidades dramáticas de Rojas, acerca del cual dice Mesonero Romanos que «sin la malignidad picaresca de Tirso, »es punzante, incisivo y cáustico; sin la afectada hipérbole »de Calderon, es tierno y apasionado; discreto y agudo como »Moreto; más estudioso y detenido en sus planes que Lope, »y á veces tan filosófico en la forma y correcto en la frase »como Ruiz de Alarcon (1).»

Las obras dramáticas de Rojas, se dividen primera y principalmente, como las de los demás autores hasta aquí estudiados, en *comedias*, *tragedias* y *dramas* propiamente dichos: presentan las primeras todos los caractéres peculiares á las *de caractéres*, *de costumbres* y *de intriga y enredo*, y se dan en las tragedias y dramas los elementos y variedades que ya conocemos.

Entre bobos anda el juego es una de sus mejores comedias. Pertenece á la clase de las de caractéres y es notable por la bellísima pintura que en ella hace el poeta de *D. Lúcas del Cigarral*, personaje grotesco y eminentemente cómico que no puede conseguir casarse con una dama, á pesar de los medios que tanto él como su familia ponen en juego. No es ménos bella la de la misma clase titulada *Lo que son mujeres*, en la cual el donaire y gracejo campean á la par que la rapidez, la fuerza cómica y la sal ática del diálogo. En la que lleva el título de *Obligados y ofendidos* hay una pintura llena de verdad y chiste, hecha por un gorrón, de su amo, estudiante en Salamanca; y en la de *No hay amigo para amigo*, presenta con mucha propiedad y no ménos gracia el carácter eminentemente cómico del cobarde filósofo. Ultimamente, la titulada *Donde hay agravios no hay celos y amo criado*, es una comedia de argumento ingeniosísimo en que Rojas muestra toda su fuerza de invencion y toda la viveza de su númen poético (2).

(1) *Discurso preliminar* al tomo 54 de la *Biblioteca de Autores españoles*, que es el que contiene las comedias escogidas de Rojas, coleccionadas por el Sr. Mesonero Romanos: es un trabajo lleno de erudicion y de atinadas observaciones, en el cual se hallan compendiados los juicios que acerca del poeta que nos ocupa han emitido Martínez de la Sosa, Gil de Zárate, Ochoa y Schack.

(2) Esta obra ha sido trasladada al teatro francés bajo su segundo

Pero la obra que más nombradía y fama diera á Rojas pertenece á la clase de los *dramas* y se titula *Del Rey abajo ninguno, y labrador más honrado, García del Castañar*: es en la que más lucen el genio y la individualidad de Rojas. Descansa esta admirable creacion en la oposicion dramática entre el sentimiento del honor y el monárquico que luchan en el pecho del protagonista. Refléjanse, por tanto, en ella, los sentimientos más arraigados en aquella época, y al presentarlos en oposicion y lucha excita el autor en alto grado el interés dramático. La accion pasa en los tiempos de Alfonso XI, los cuales pinta el poeta con bastante exactitud histórica. García del Castañar era un noble que por consecuencia de disturbios políticos habia tenido que huir á una hacienda suya y fingirse labrador. Con motivo de los apuros del Tesoro y de las necesidades de la expedicion en que despues ganó á los moros la plaza de Algeciras, el Rey pide subsidios, y los dones que da García le llaman la atencion, por lo que resuelve visitarle de incógnito, como lo hace acompañado de un caballero de su córte llamado D. Mendo, el cual llevaba puesta la banda del Rey. Sabe García la visita, pero por causa de la banda toma á D. Mendo por el monarca, y en esta equivocacion estriban toda la accion y todo el interés del drama. D. Mendo se enamora de Blanca, esposa de García, y penetra en su aposento, siendo sorprendido por el esposo ultrajado, que luchando entre su honor y la lealtad que debia al Rey, hace huir á Mendo y resuelve matar á Blanca, de quien no tiene desconfianza alguna y á la que adoraba. Blanca huye á la córte, á donde al mismo tiempo llega García, que al ver al Rey encuéntrase con que no era el que él pensaba, y cayendo de su engaño, va á la antecámara, acomete á puñaladas á D. Mendo, le deja postrado á sus piés, y con la daga desnuda y ensangrentada en la mano, vuelve á la presencia del Rey, descubre su linage, cuéntale como única disculpa todo lo ocurrido, haciéndole de ello una magnífica y energí-

título de *El amo criado*. Deben citarse además estas otras comedias de Rojas: *Abre el ojo*, *D. Diego de noche*. *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, *La hermosura y la desdicha*, *Primero es la honra que el gusto*, *Sin honra no hay amistad*, etc.

ca relacion, y concluye declarando que á él y á su honor no ha de agraviar *del Rey abajo ninguno*, justificando así el título del drama. El Rey perdona á García y le devuelve sus honores.

Así termina esta notable produccion que, sin disputa, es una de las joyas más preciadas de nuestra literatura dramática. El artificio con que está preparada y la naturalidad con que se desenvuelve la accion en este drama, prueban evidentemente que el argumento está bien meditado. Los caractéres de García y Blanca se hallan trazados con suma maestría: el uno es el tipo de los hombres nobles, caballerosos y honrados, á la vez que modelo de súbditos leales; la otra es dechado de mujeres virtuosas. Si por una parte admira el acierto con que el poeta emplea el elemento trágico, por otra encanta la belleza y dulzura con que pinta la vida del campo. En *García del Castañar*, como dice Ochoa, introducir la más leve alteracion sería privarle de una belleza y destruir bárbaramente la mágica armonía del conjunto: en cuanto al lenguaje y al estilo es la mejor obra de Rojas.

Como verdaderos dramas pueden citarse, además de *García del Castañar*, los titulados: *Santa Isabel, reina de Portugal*, *Los bandos de Verona* (que es la historia de Julieta y Romeo, ántes tratada por Lope), *No hay ser padre siendo rey*, *La traicion busca el castigo*, *El desafio de Carlos V*, *La más hidalga hermosura* y algun otro de escaso mérito. En los dramas históricos de este género suele cometer Rojas no pocas inconveniencias históricas y teatrales.

La mayor parte de los dramas de Rojas tienen un sabor trágico muy pronunciado; pero entre ellos hay varios que pueden calificarse de verdaderas tragedias, tanto por lo exaltado de las pasiones que juegan en ellos, como por lo terrífico de los sucesos y lo espantoso de las catástrofes. Entre estas tragedias merecen especial mencion: *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, que es una concepcion sombría y terrible, pero no falta de grandeza, y *El Cain de Cataluña* y *Progne y Filomena*. Tambien pueden citarse *Los áspides de Cleopatra*, *El catalan Serrallonga*, *Tambien la afrenta es veneno* y *Casarse por vengarse*.

Los dramas religiosos de Rojas (*Los tres blasones de España, Nuestra Señora de España, Los trabajos de Tobías, etc.*) son producciones de mérito escaso.

Es de advertir que Rojas no es siempre original (1) y que su teatro verdaderamente bueno, lo que pudiéramos llamar su repertorio selecto, no es abundante en el número de obras, pues pocas son las que han dado á Rojas el nombre que hoy tiene y el lugar que la crítica moderna le asigna al colocarlo con justicia entre los dramáticos de primer orden, por su fácil ingenio, su filosofía, su correcta dicción y por la animación y gracia y el brillante colorido con que supo pintar los caracteres más cómicos y simpáticos y las más naturales y graciosas situaciones.

El último de los continuadores y reformadores de Lope de Vega y precursores de Calderon (cuyo teatro empieza ya á vislumbrarse, pues puede decirse que desde Alarcon estamos en el período dramático que hemos denominado *calderoniano*) es D. AGUSTIN MORETO Y CABAÑA, (2) acerca de cuya vida se tienen escasas y oscuras noticias. Las que se refieren al lugar y año de su nacimiento las ha puesto en claro el Sr. D. Luis Fernandez-Guerra y Orbe, por quien sabemos que Moreto nació en Madrid y fué bautizado en la parroquia de San Ginés á 9 de Abril (lunes santo) de 1618, en la misma

(1) Hablando de los dramas de Rojas dice el Sr. Mesonero en su *Discurso* ya citado, que en la mayor parte de los argumentos renunció el poeta voluntariamente á la originalidad, porque todos ó casi todos habían ya sido presentados en la escena por Lope, Guillen de Castro, Montalvan, Mira de Méscua y Vélez: esta circunstancia conviene que se tenga muy presente al juzgar á los dramáticos que florecieron por estos tiempos. En *No hay ser padre siendo rey* y en *El más impropio verdugo* recuerda Rojas *La piedad en la justicia*, de Guillen de Castro; en *Los bandos de Verona* y en *Los celos de Rodamonte*, trata asuntos tratados ya por Lope; en *Persiles y Segismunda* siguió al pié de la letra la novela de Cervantes, y últimamente, en el mismo *García del Castañar* se ha observado que pudo tener á la vista *El Comendador d' Ocaña*, de Lope; *La Mujer de Peribañez*, de Montalvan; *El celoso prudente*, de Tirso, y *La Luna de la Sierra*, de Vélez de Guevara.

(2) El apellido materno de Moreto suele escribirse de diversos modos. *Moreto y Cabaña* le llama el Sr. Fernandez-Guerra en el tomo 3º de la *Biblioteca de Autores españoles*, pero en su último libro sobre Alarcon, le llama *Moreto y Cabana*.

pila en que recibió Quevedo el agua bautismal. Fueron sus padres Agustin Moreto y Violante Cabaña, los cuales le enviaron á Alcalá de Henares á hacer sus estudios, que terminó en Mayo de 1637, no tomando el grado de Licenciado en Artes hasta el 11 de Diciembre de 1639. No bien acabó sus estudios empezó á darse á conocer como poeta dramático y tambien como poeta lírico, y á figurar entre los mejores ingenios de aquella época, y hácia 1649 perteneció á la titulada *Academia de Madrid ó Castellana*. Hizose sacerdote, sin haber sido casado, entre 1654 y 1657, y á 28 de Diciembre de 1659 entró en la hermandad del Refugio de Toledo, cuyo Primado se organizó ántes (1657); ejerciendo el nobilísimo ministerio de la caridad en el hospital de la hermandad citada, murió á 28 de Octubre del año de 1669, á los cincuenta y unõ de edad, dejando todos sus bienes á los pobres. El nuevo género de vida que emprendió Moreto al abandonar la carrera dramática y entregarse solamente á las obras de caridad y á las cosas del cielo, y la circunstancia de dejar dispuesto en su testamento que se le diese sepultura en el *pradillo de los ahorcados* (cláusula que no llegó á cumplirse, pues fué enterrado en la capilla de la Escuela de Cristo, de la parroquial de San Juan Bautista), ha dado márgen á que algunos conjeturen que Moreto fué el asesino del jóven y malogrado poeta Baltasar Elisio de Medinilla, tan querido de Lope, siendo así que dicho poeta murió á manos del señor de Olias, D. Jerónimo de Andrada y Rivadeneyra, en 1620, es decir, cuando apenas contaba dos años de edad nuestro Moreto. No ménos equivocados que á los que éste imputaron semejante muerte, están los biógrafos que suponen que Moreto y su madre profesaron el arte de la *careta* y la *farándula*, y que el primero fué soldado, estuvo peleando en Flandes y disfrutó del favor del marqués de Denia y del Duque de Uceda: semejantes noticias se hallan hoy desmentidas; y si algun viso de fundamento tienen estas últimas será con referencia al padre de nuestro poeta (1).

(1) Las noticias biográficas que aquí damos han sido en su mayor parte tomadas del *Discurso preliminar* que el Sr. D. Luis Fernandez-

Aparte de tres sonetos, dos romances, unas quintillas, unos versos de pié quebrado y unas endechas, que todo junto componen ocho poesías del género lírico, no han llegado hasta nosotros más obras de Moreto que sus composiciones dramáticas. Estas ascienden á 103, hablando de las que sin disputa le pertenecen y contando entre ellas 16 que escribió en compañía de otros ingenios, segun la costumbre que ya hemos hecho notar; entre dichas comedias se cuentan tres *loas*, un *auto* y 29 *entremeses*. Además escribió cinco *bailes* y una *mojiganga*, y se le atribuyen cinco comedias que es dudoso sean suyas, y ocho que claramente no le pertenecen. Se han hecho muchas ediciones de las comedias de Moreto: en 1654 se hizo la primera edicion de la *primera parte* de ellas; y en 1676 se hicieron varias ediciones de las *partes segunda y tercera* (1).

Considerado en conjunto el teatro de Moreto, se distingue primeramente por la agudeza y espíritu reflexivo que manifiesta el poeta y por la discrecion y buen gusto de que da constantes pruebas. Los planes de los dramas de Moreto son de los más regulares de nuestro antiguo teatro, y patentizan el mucho conocimiento de la escena que tenia el autor

Guerra y Orbe pone, como colector é ilustrador de las obras de Moreto, al frente del tomo 39 de la *Biblioteca de Autores españoles* que contiene dicha obras: en el expresado discurso exhibe el Sr. Fernandez-Guerra documentos muy curiosos, como la partida de bautismo, las matrículas y el testamento de Moreto, da noticias muy interesantes y hace observaciones oportunas. El tomo contiene además un *catálogo razonado* de las obras de Moreto, y un resumen de este catálogo en el que se clasifican dichas obras, seguido de un registro cronológico de ediciones.

(1) Las obras dramáticas acerca de las cuales hay dudas de que pertenezcan en realidad á Moreto son: *Fingir lo que puede ser*, *El hijo obediente*, *La rica hembra de Galicia*, *Todo es enredos; amor y diablo*, *son las mujeres*, y *Las travesuras del Cid*; pero no puede en puridad negarse rotundamente que sean suyas. De las ocho que falsamente se le han atribuido no hacemos mencion alguna durante esta leccion por lo que no nos detenemos ahora á enumerarlas. Los autores en cuya compañía compuso las 16 comedias indicadas son: Cáncer, Matos, Belmonte, Bermudez, Martinez (D. Antonio), Villaviciosa (D. Sebastian), Calderon, Diamante, Avellaneda y Arce de los Reyes (D. Ambrosio).

y el acierto con que sabía conducir la acción, en lo cual aventajaba á los demás maestros, sus contemporáneos: en sus planes la acción se desenvuelve con regularidad, los acontecimientos están justificados, la exposición presentada con mucho atractivo, y los incidentes y la obra toda con novedad, interés y efecto. El estilo es fácil, corriente y natural, aunque no tan sencillo como el de Lope, pero casi siempre exento de las extravagancias del culteranismo y grandemente embellecido por la fluidez y gracia del diálogo. Por punto general, aparece como gran conocedor del habla castellana. En cambio de estas buenas cualidades carece el teatro de Moreto de inventiva, espontaneidad, facilidad y riqueza de fantasía, en lo cual le superan Lope y Tirso: no tiene Moreto la originalidad y fecunda fantasía de estos dos dramáticos; pero les aventajó en estudio y en buen gusto. Cuando tratemos de las comedias de caracteres, señalaremos otra cualidad excelente que sobresale en el teatro de Moreto.

Ahora hagámonos cargo de un defecto que todos los críticos le imputan. Consiste en la falta de originalidad, en haber tomado de otras los argumentos de sus mejores comedias, por lo que constantemente ha sido acusado de *plagio*, no sin sobrada razón (1).

Es indudable que Moreto copió de otros en repetidas

(1) Sin duda por esto, dijo Cáncer en un vejámen literario: «Y en »medio de este peligro reparé que D. Agustín Moreto estaba sentado, »y revolviendo unos papeles que, á mi parecer, eran comedias antiqui- »simas de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: esta no »vale nada; de aquí se puede sacar algo; mudándole algo á este paso, »puede aprovechar. Enojéme de verle con aquella flemma, cuando to- »dos estaban con las armas en las manos; y díjale que ¿por qué no iba »á pelear como los demás? A que me respondió: Yo peleo aquí más »que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo.—Vuesamer- »ced, le repliqué, me parece que está buscando qué tomar de esas come- »dias viejas.—Eso mismo (me respondió) me obliga á decir que estoy »minando al enemigo; y échelo de ver en esta copla:

Que estoy minando imagina.
 Cuando tú de mí te quejas;
 Que en estas comedias viejas
 He hallado una brava *mina*»

ocasiones, ora refundiendo, ora imitando libremente, ora copiando á la letra las obras ajenas.

Para examinar esta cuestion imparcialmente, es necesario que nos detengamos algo á hacer varias observaciones. Debemos, ante todo, recordar que Moreto pertenece al *período reflexivo* de nuestra literatura dramática, y que la inspiracion del primer período (*espontáneo*) habia sido tan exhuberante y rica que apenas quedaban ya asuntos que no hubieran sido tratados, por lo que nada de extraño tiene que hallemos semejanzas entre los argumentos de uno y otro período. Tampoco debe olvidarse que el gusto del público se habia formado bajo la dictadura de Lope, y que siendo cada dia más exigente ese mismo público, los poetas tenian que darle continuamente comedias nuevas (segun al hablar de Lope dejamos dicho) acomodadas al mismo tiempo á las condiciones á que el *Fénix* lo habia acostumbrado. Por otra parte, era desconocida entonces la idea de la propiedad dramática, lo que no podia ménos de ser así, atendida la manera de ser de nuestra escena. Así es que la comedia nacía y moría en el teatro y los poetas no se cuidaban gran cosa de su impresion, por lo que las ediciones eran incorrectas y se atribuian las obras de unos autores á otros, con tal facilidad que hoy es punto ménos que imposible averiguar la verdadera paternidad de algunas obras, como habrá podido observarse por lo que hemos dicho más de una vez respecto de las comedias atribuidas con más ó ménos fundamento á determinados poetas: por esta razon habia poco reparo en aprovecharse de obras ajenas, y aún atribuírselas.

Si á las consideraciones expuestas se agrega la circunstancia de que Moreto mejoró notablemente casi todas las obras que imitó ó cuyos argumentos tomó (como sucede con *El desden con el desden*, que aventaja á todas las demás que se fundan en el mismo argumento, y sin la cual acaso no se recordaria hoy *Los milagros del desprecio*, de Lope), y además se tiene en cuenta que este defecto que se le imputa no es exclusivo suyo, sino que se observa tambien en otros autores de tanta valía como Tirso, Alarcon y Rojas, los cuales,

como sucede al primero de éstos, se copian á sí mismos, ciertamente que la crítica tendrá que ser con Moreto más indulgente respecto de este punto, ya que no pueda absolverle del todo del cargo del imitador ó plagiario, que con más dureza que á ningun otro autor se le imputa.

Al defecto que de semejante cargo pueda resultar en el teatro de Moreto hay que añadir algunos otros que varios críticos reputan como bellezas, á juzgar por el tono encomiástico con que de ellos se ocupan: tales son los discreteos, los alardes de ingenio, las sutilizas, los juegos de palabras, la dialéctica, aplicada al amor, con que Moreto exorna sus obras y que son condiciones que se adquieren en el Arte á expensas de la espontaneidad y de la naturalidad. Desde el momento en que los géneros literarios no reciben la inspiracion de la verdad y la naturalidad, caen en una afectacion que produce su decadencia y ruina. Así es que desde que este conceptismo se introduce en nuestro teatro, se inicia en la escena española la decadencia que la lleva al estado de completa ruina, que alcanzó en los tristes días de Cárlos II.

De la pluma de Moreto salieron *comedias y dramas*. Estos se dividen en *históricos, legendarios, doctrinales y religiosos*, y las comedias son de *intriga y enredo, de caracteres, de costumbres y burlescas*: tiene además *loas, autos y entremeses*, como antes hemos indicado.

La más afamada de las obras de Moreto es un verdadero *drama* que tiene algo de *histórico y tradicional*. Titúlase *El valiente justiciero* y es generalmente conocido con el nombre de *El rico hombre de Alcalá ó Rey valiente y justiciero*. En este drama admirable trató Moreto de poner en escena la figura del Rey D. Pedro de Castilla, personaje que concibió el pueblo de muy distinta manera que los cronistas; pues mientras que éstos lo pintan con muy negro y repulsivo carácter, aquel lo ha considerado como un dechado de equidad y justicia y como un rey popular: con el sentido del pueblo lo presenta en la escena Moreto. El protagonista del drama en cuestion es un rico hombre llamado D. Tello García, el cual, poseyendo grandes exenciones y privilegios, se creía soberano absoluto en sus estados, y tenia un carác-

ter altivo, desenfrenado y enérgico que traza Moreto de una manera magistral. Al comienzo del drama se presenta doña Leonor de Guevara á exigir á D. Tello que se case con ella, cumpliendo la palabra que la dió y devolviéndola el honor que la habia arrebatado. Pero D. Tello la rechaza, pues estaba enamorado de doña María, futura esposa de uno de sus deudos llamado D. Rodrigo, á quien pensaba arrebatársela. En efecto; vienen los novios á casa de D. Tello, y los criados de éste, que estaban apostados y enmascarados con dicho fin, roban á doña María y desarman á D. Rodrigo, quien bien pronto comprende de dónde viene semejante golpe. Llega en esto D. Pedro de incógnito y al saber lo ocurrido y oír lo que era D. Tello, va á visitarle con el supuesto nombre de Aguilera, y en una escena popularísima ve con asombro la altivez é insolencia del rico hombre. Una vez en palacio el rey y una vez oídas las justas quejas de las víctimas de D. Tello, manda llamar á éste, y despues de tratarle duramente de palabra y de obra, hace que lo prendan y lo condena á muerte. Estan lo preso y deseando humillar á tan altivo noble, le saca desaflado de la cárcel, le vence y conseguido su objeto le perdona la vida con la condicion de casarse con doña Leonor y devolver á D. Rodrigo su esposa. De esta manera termina el drama que nos ocupa, que si bien es un arreglo, pues está calcado sobre los dramas de Lope titulados *Los novios de Hornachuelos* y *El mejor alcalde el rey*, y sobre *El infanzon de Illescas* ó *El rey D. Pedro en Madrid*, de Tirso de Molina, es un arreglo excelente en el que las vivísimas pinturas de los caractéres, especialmente la del rey D. Pedro, serán siempre objeto de admiracion y estudio, como con mucha oportunidad dice uno de los colectores de las obras de Moreto.

Pertencen tambien al género *histórico y tradicional* y al *novelesco* los siguientes dramas que en su clase son los mejores de Moreto: *Antioco y Seleuco* que es uno de los mejor escritos y está salpicado de sales cómicas y de pensamientos profundos; *Cómo se vengan los nobles*, que está tomado de *El testimonio vengado* de Lope, al que aventaja; *El defensor de su agravio*, no exento de delicadeza y bas-

tante bien escrito; *La fuerza de la ley*, fundado en un hecho trágico; *Los Jueces de Castilla*, que es de los mejores de esta clase por lo bien que retrata los usos y costumbres de la época; *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Primero es la honra*, *La traicion vengada* (que puede considerarse como tragedia) y algunos otros, que suelen pecar de monstruosos é inverosímiles.

A las comedias de *caractères*, género en el cual sobresalió Moreto, pertenece la muy preciosa y popular titulada *El desden con el desden*, cuyo pensamiento está tomado, segun dicho queda, de *Los milagros del desprecio*, de Lope, que ha sido olvidada, mientras que la de Moreto ha alcanzado gran fama dentro y fuera de España (1). El plan de *El desden con el desden* es muy sencillo y está bien combinado: de la accion sólo resulta lucha de afectos amorosos. Redúcese á que una jóven princesa catalana, llamada Diana, heredera del condado de Barcelona, era tan esquivia y se burlaba tanto del amor, mostrándose contraria al matrimonio, que despreciaba á cuantos la galanteaban. Su padre, deseoso de casarla bien, invita á los príncipes vecinos más notables á obsequiar á la desdeñosa dama con justas, torneos, y otros espectáculos caballerescos. Entre los invitados viene Cárlos, conde de Urgel, el cual aleccionado por su confidente Poli-lla, que es el gracioso, se manifiesta desdeñoso é indiferente con Diana despues de haberla hecho la cóрте con ardor, y la da celos con otra dama, conducta que irrita el amor propio de la esquivia jóven, excita sus celos y concluye por enamorarla del Conde, con quien al fin se casa. En esta obra abundan el discreteo y el ingenio y el plan se halla desenvuelto con gran destreza y tino: ambas cualidades se descubren en el modo como el autor desarrolla el amor en Diana, cuyo des-

(1) Tambien esta comedia ha sido imitada por Molière en su *Princesse d'Elide*; pero tambien esta vez la imitacion francesa ha quedado muy por bajo del original español; mientras que *El desden con el desden* es tenido por una joya y todavia es admirado dentro y fuera de España, la obra de Molière se hundió inmediatamente en un olvido más grande que el que cobija á *Los milagros del desprecio*, de Lope.

den, hijo de la tenacidad, se rinde al cabo ante el amor propio herido y la natural inclinacion de la jóven. El carácter del gracioso está perfectamente trazado, y la obra toda abunda en maliciosos y espontáneos chistes y en situaciones excelentes y bien concluidas.

Al mismo género que la anterior pertenecen las comedias tituladas *De fuera vendrá quien de casa nos echará* y *El lindo Don Diego*: la primera es una verdadera comedia de caracteres y tiene mucho de dos de Lope (1); la segunda (2) es tenida por algunos como *de figuron ó de gracioso*, pero en nuestro concepto es tambien una verdadera comedia de caracteres, muy preciosa por cierto; ambas tienen por objeto pintar y satirizar los vicios y ridiculeces humanas, por lo que en cierto modo, son tambien comedias de costumbres. *Yo por vos y vos por otro*, *El poder de la amistad*. *No puede ser* (3), *La fuerza del natural*, *El licenciado Vidriera*, pertenecen tambien al grupo de las *de caracteres* y son de las mejores: algunas pueden competir con las de Terencio

Respecto de las *de intriga y enredo* sólo citaremos como las mejores que escribió Moreto en este género las tituladas *Trampa adelante*, *El parecido en la corte* y *El Caballero*: la primera es muy popular y conocida: la segunda, que es una refundicion primorosamente hecha por el mismo Moreto de su comedia *El parecido*, es muy celebrada por los críticos, y la tercera es una verdadera comedia de capa y espada. Al mismo grupo que ahora nos ocupa, pertenecen otras que, aunque no tan buenas como las dos mencionadas, son dignas de indicarse, como por ejemplo *La confusion de un jardin*, *Todo es enredos amor*, *Los engaños de un engaño*, *Industrias contra finezas*, *La ocasion hace al ladron* (imitada de Tirso), y las *Travesuras de Pantoja*, popular come-

(1) *De fuera vendrá quien de casa nos echará* ha sido tambien imitada en el teatro francés por T. Corneille en su *Baron d' Abikrac*.

(2) *El lindo Don Diego* está inspirada por *El Narciso en su opinion*, de Guillen de Castro.

(3) Al escribir esta comedia tuvo presente Moreto *El Mayor imposible*, de Lope. Llámase tambien *No puede ser el guardar una mujer*.

dia romancesca, refundida por Zorrilla con el título: *La mejor razon la espada*. De la clase de las *burlescas* (1), no tiene Moreto más que dos comedias: *El Escarraman*, cuyo argumento no puede ser más disparatado, y *Las travesuras del Cid*, que á punto fijo no puede decirse que sea suya. Los entremeses *Las galeras de la honra* y *Mariquita* son los mejores que tenemos del poeta que nos ocupa (2).

Para concluir, réstanos indicar algo acerca de los dramas *místicos, devotos y de santos*, de Moreto. En diferentes ocasiones hemos hablado de este género dramático. Por punto general elegian los poetas para esta clase de dramas vidas de santos que se habian convertido despues de una relajada juventud, pues de esté modo podian formar verdaderos planes dramáticos y dar interés á sus producciones. Este carácter tiene la de Moreto titulada *San Francisco de Sena*, pues en ella pinta la desenfrenada vida de este santo hasta su conversion. Débese ésta á un milagro. Franco juega una noche con otros calaveras y pierde cuanto posee: desesperado juega los ojos, los pierde tambien y en el mismo instante queda ciego. Entónces se arrepiente, se hace ermitaño y lleva una vida penitente hasta que entra en un convento. Generalmente estos dramas se fundan en hechos históricos y tradicionales y su importancia es poca (3) *La Gran casa de Austria y divina Margarita* se titula el *auto* que existe de Moreto, pues *El Gran palacio* pertenece á Rojas.

(1) Las comedias burlescas equivalen á lo que hoy se llama *género bufo* y son parodias exageradas de los dramas serios.

(2) Los entremeses que escribió Moreto son 24; los títulos de los principales, además de los citados son: *El aguador, El ayo, Las brujas, Los cinco galanes, El hambriento, La bola, El cerco de las hembras, La prendeca, Los sacristanes burlados, El rico y el pobre*, etc.; Escribió tambien Moreto tres loas, cinco bailes y una mojiganga titulada: *El Rey Don Rodrigo y la Caba*.

(3) Además de la vida de *San Francisco de Sena*, tiene Moreto otras obras dramáticas del mismo género como las de las vidas de *San Bernardo, San Pio V.*, las vírgenes de *La Aurora* y del *Pilar, San Luis Beltran, Santa Rosa del Perú, San Alejo* y *San Cayetano*. Consideranse como correspondientes al mismo grupo de dramas religiosos (comedias sagradas ó de santos) los titulados: *La adúltera penitente, Antes morir que pecar, El bruto de Babilonia, La Cena del Rey Baltasar, Caer para levantar, El esclavo de su hijo, y El más ilustre francés*.

Como se ve, Moreto recorrió, según antes dijimos, todos los géneros dramáticos, en lo cual no hacía más que seguir el camino de los poetas contemporáneos suyos y satisfacer las exigencias del público, ávido siempre de novedades y de toda clase de emociones teatrales.

LECCION XLIV.

Complemento de la transformación que sufre el teatro de Lope de Vega.—Calderon: su vida.—Sus obras dramáticas; períodos en que las escribió.—Clasificación de ellas.—Maneras como la crítica ha juzgado á Calderon y punto de vista bajo el cual debe estudiarse á este dramático.—Grandeza y universalidad del genio y la inspiración de Calderon y sentido de sus concepciones.—Calderon como poeta religioso.—Carácter nacional de su teatro y elementos en que se funda.—Breve resumen de las dotes artísticas de Calderon.—Defectos que se imputan á su teatro, indicando cuáles carecen de fundamento y cuáles son reales.—Paralelo entre este insigne dramático y Lope de Vega.

Después de haber estudiado á Lope de Vega, Tirso, Alarcón, Rojas y Moreto, tocaos tratar del poeta dramático á quien la crítica moderna considera como el más espléndido coronamiento que podía tener el magestuoso edificio levantado á nuestro teatro por los esforzados ingenios que acabamos de mencionar. Príncipe de la escena española llamó su siglo al genio que los extranjeros tienen como el primero y el más grande de los poetas cristianos (1), á D. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, á quien hay que considerar, no ya como el reformador, sino como el *transformador* del teatro de Lope

Nació Calderon en Madrid á 17 de Enero del año 1600. Fué hijo de D. Diego, Señor de la Casa de Calderon y Sotillo y de doña Ana María de Henao y Riaño, ambos de ilustre

(1) Schlegel.

prosapia; y cuenta su biógrafo (1) que lloró tres veces en el seno materno, «por entrar en el mundo con la sombra de la »tristeza, quien como nuevo sol, le habia de llenar de in- »mensas alegrías.» Sus padres, que estaban bien acomodados, trataron de darle, como se la dieron, una buena educación, á cuyo efecto á la edad de nueve años le pusieron á estudiar la gramática en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en donde dió señaladas muestras de vivacidad y aprovechamiento, de tal modo que á la edad de quince años pudo pasar á Salamanca, en cuya Universidad aprendió en cinco años todo lo que en ella se enseñaba. Por este tiempo, es decir, cuando apénas contaba veinte años de edad, tenía ya, segun cuenta su biografía, «ilustrados los teatros de España con sus ingeniosas comedias.»

Después que concluyó sus estudios (1619), pasó Calderon seis años en Madrid, en donde amaestrado en la escuela de la propia experiencia, aprendió la manera de ser de la sociedad en que vivía y que con mano tan diestra retrata en sus comedias. Joven, noble, independiente y con talento, debió correr durante este periodo de su vida las peripecias propias de la juventud, en especial las que nacen de la galantería á la usanza de aquellos tiempos; así se desprende, al ménos, de un romance que él mismo escribió *á una dama que deseaba saber su estado, persona y vida*, del cual se deduce también que en un principio debió entrar en la car-

(1) Don Juan de Vera Tásis y Villarroel en su *Fama, vida y escritos de Calderon*, publicada en la verdadera quinta parte de Comedias de éste, impresa en Madrid, año 1682.—Es la biografía de Calderon que todos siguen y á la que nosotros nos atenemos teniendo presente además lo que han dicho, el Sr. Hartzenbusch, en su *Prólogo* al tomo VII de la *Biblioteca de Autores españoles*, que es el primero de los cuatro que contienen las comedias de Calderon coleccionadas é ilustradas por dicho señor, y D. Patricio de la Escosura en su *Ensayo crítico sobre la vida y teatro de D. Pedro Calderon de la Barca* que precede al tomo VII (primero del teatro escogido de Calderon) de la *Biblioteca clásica española* que publica la Academia de la lengua. Ambos documentos, el del Sr. Hartzenbusch y el del Sr. Escosura, contienen gran copia de datos y noticias interesantes y de afirmaciones y juicios muy estimables acerca del teatro de Calderon, por lo que deben consultarse.

ra eclesiástica y que su vocacion no le inclinaba al matrimonio.

Por el año de 1625 entró en el servicio del rey, pasando á Milan y despues á Flandes, con lo que supo hermanar bizarramente las armas con las letras por espacio de diez años, y demostró una vez más que en España no se repelian entonces la lira y la espada. Si sus servicios en la milicia fueron poco atendidos, sirviéronle al ménos para llevar más tarde á la escena aquella galería de retratos militares que tanta fama han dado á algunas de sus comedias. En 1635 dejó el servicio militar porque el rey Felipe IV le nombró poeta cortesano ó cesáreo en reemplazo del difunto Lope, haciéndole merced al año siguiente del hábito de Santiago, lo que prueba la estima en que ya se le tenia en la córte.

Hasta el año de 1640 permaneció Calderon en Madrid. Saliendo á campaña las Ordenes militares, no quiso el rey que él siguiera el estandarte de la suya; pero á nuestro poeta no le pareció bien tañer la lira mientras sus compañeros esgrimian las espadas, y dándose prisa concluyó en breve tiempo una comedia que el rey le habia encargado, con lo que pudo seguir á las Ordenes á Cataluña, sentando plaza en la compañía del conde-duque de Olivares, donde asistió hasta que se ajustó la paz y volvió á la córte: entonces el rey le hizo una nueva merced, consistente en 30 escudos de sueldo al mes, en la consignacion de la artillería.

Despues de la caída del conde-duque pasó Calderon á Alba de Tormes, de cuyo retiro ó destierro fué sacado á consecuencia del matrimonio de Felipe IV con doña Mariana de Austria, pues fué el encargado de describir las fiestas que con este motivo se hicieron. En el año de 1651 se le dió licencia para hacerse sacerdote, siendo agraciado en el de 1653 con una capellanía de *los tres reyes nuevos de Toledo*, más tarde con otra de honor en palacio y despues con una pensión en Sicilia y otras mercedes especiales. En fin, el día 25 de Mayo del año de 1681 dejó de existir, con llanto universal, como dice uno de sus biógrafos, y sincerísimo duelo en sus contemporáneos, pues en Calderon, añade el mismo, «perdió el teatro español un príncipe, la córte un

«poeta laureado, la Iglesia un ejemplar sacerdote, los pobres un bienhechor, la honra castellana un gran maestro, y cuantos le conocian y trataban un amigo afectuoso, un discreto consejero y un acabado modelo de todas las virtudes sociales (1).» No sólo en España, sino tambien en Nápoles, Lisboa, Milan y Roma, fué anunciada la muerte de Calderon como una desgracia nacional: ¡tan grandes eran su fama y la estima en que el mundo le tenía!

Veamos ahora si una y otra estaban justificadas.

Aunque Calderon no tuviese la prodigiosa fecundidad de Lope, escribió lo bastante para sobresalir por este concepto. Dejando aparte sus composiciones de otras clases, que en realidad no tienen mucha importancia (2), fijarémonos en las dramáticas. A la temprana edad de trece años, es decir, en el de 1613, escribió la primera con el título de *El Carro del Cielo*, mereciendo por ella grandes aplausos. Desde dicho año hasta el de 1625 en que entró á servir al rey, compuso seis dramas, de los cuales merecen citarse el titulado *La devocion de la Cruz*, que es notable por su místico romanticismo, y el que lleva por nombre *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, que sirvió á Corneille para su *Heracleo*. Diez años estuvo sirviendo Calderon (1625 á 1635) y durante ellos escribió 25 dramas, entre los que figuran *La*

(1) Escosura, en el Ensayo crítico citado en la nota primera de esta leccion.

(2) En el apéndice 2.^o al tomo IV de las obras de Calderon (tomo 14 de la *Biblioteca de Autores españoles*) se insertan 14 poesías líricas de Calderon, entre las que figuran algunos sonetos, unos romances y otras de poca importancia. Es de advertir que en 1620, cuando contaba 20 años de edad, Calderon se distinguió por sus poesías, que fueron premiadas en las fiestas de la beatificacion de San Isidro, mereciendo los elogios de Lope de Vega: lo mismo sucedió en las de la canonizacion de dicho Santo. Su obra más importante, aparte de las dramáticas, es la descripcion de las fiestas del matrimonio de Felipe IV con Doña Ana de Austria, libro «de tan elegantes cláusulas, dice D. Agustín de Lara, que D. Lorenzo Ramirez de Prado, del Consejo Supremo y Cámara de Castilla, que fué superintendente de aquella celebrada, permitió que se imprimiese en su nombre,» lo cual indica que el libro no apareció con el de Calderon, de quien quedaron algunas obras inéditas como el *Discurso de los cuatro Novísimos*, el *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura*, otro *Tratado en defensa de la comedia* y otro *Sobre el diluvio general*.

vida es sueño, El purgatorio de San Patricio, Casa con dos puertas, La Dama Duende, Para vencer á amor querer vencerle y El Galan Fantasma. Desde 1635 hasta 1648, época en que Calderon habia heredado de Lope el cetro de la monarquía cómica, compuso 24 obras, algunas de ellas tan notables como *El Mágico prodigioso, A secreto agravio secreta venganza, No hay burlas con el amor, El escondido y la tapada y Ni Amor se libra de Amor*, que es la mejor de las mitológicas. Desde el año de 1649 en que volvió á Madrid de su retiro de Alba de Tormes para describir las fiestas reales, hasta el de 1651 en que se hizo sacerdote, salieron de la pluma de Calderon 25 dramas, entre los que figuran *El Alcalde de Zalamea, El secreto á voces, La Niña de Gomez Arias* y otros no ménos notables. Ultimamente, en el tiempo que media entre su ingreso en el sacerdocio hasta su muerte, compuso 30 dramas, de los cuales debemos citar los titulados *Cada uno para sí y No siempre lo peor es cierto* que debió escribir ántes de ordenarse, *Agradecer y no amar, Amado y aborrecido, Afectos de odio y amor y Hado y Divisa de Leonido y de Marfisa*, que fué la última produccion de su ingenio. Resulta, pues, que en los cinco períodos indicados escribió Calderon 111 obras dramáticas, de las que tres es dudoso que sean suyas: el diligente erudito Sr. Hartzenbusch opina que escribió 120 (1), y en la *Biblioteca de Autores españoles* las incluye todas como de nuestro poeta (2).

Es muy difícil hacer una buena clasificacion de las obras dramáticas de Calderon de la Barca: muchas veces se ha in-

(1) Esto sin contar los autos sacramentales y los entremeses, loas, jácaras y mogigangas.

(2) De las comedias de Calderon se han hecho multitud de ediciones: solo la enumeracion de éstas formaría una lista demasiado pesada, de que hacemos gracia á nuestros lectores, porque en los cuatro tomos de la *Biblioteca* de Rivadeneyra que ántes hemos citado (7.º, 9.º, 12 y 14) hallarán todas las comedias y dramas de Calderon, y en el 58 los autos sacramentales, con cuantas noticias bibliográficas puedan apeteer. Pueden consultar además la edicion de la Academia Española que hemos mencionado y la obra de Ticknor, que contiene (t. III.) un buen estudio acerca de nuestro gran dramático.

tentado hacerla por autoridades críticas y ninguna se ha conseguido con éxito feliz. Semejante dificultad nace, sin duda, de que siendo el genio de Calderon poderoso, rico y vario, tenia la independencia bastante para no sujetarse á moldes dados ni á reglas más ó menos fundadas. De aquí el que en una misma produccion suya se descubran caractéres distintos y hasta caprichos propios de la idiosincracia del poeta, que hacen imposible clasificarla con rigorismo. Siguiendo nosotros las clasificaciones que hemos hecho al tratar de otros poetas y teniendo á la vista las que los críticos modernos hacen del teatro de Calderon (1), dividiremos sus obras primeramente en *tragedias, dramas y comedias*, clasificacion de la que no es posible prescindir, puesto que se funda en la existencia de los géneros dramáticos. Así por su espíritu como por los asuntos de que tratan, las *tragedias* se subdividen á su vez en *religiosas y profanas* y estas últimas en *históricas y novelescas* (de argumento inventado). Estas mismas subdivisiones caben en los *dramas*, agregando á ellas los dramas *filosóficos*. Las *comedias* pueden dividirse en *comedias de capa y espada*, que comprenden las *de caractéres, de costumbres, de figuron* (que es la exageracion caricaturesca de la comedia de caractéres), y *de intriga ó enredo; pastoriles; de espectáculo* (que se dividen en *caballerescas y mitológicas*); y *burlescas ó parodias*, que bien pudieran llamarse *bufas*. Escribió, además, Calderon, *óperas y zarzuelas, autos sacramentales, entremeses, loas, jácaras y mogigangas*; de suerte que bien puede decirse que no hay un sólo género dramático que no haya sido invadido por el poderoso genio de D. Pedro Calderon de la Barca.

(1) El Sr. Hartzembusch en el tomo IV de su coleccion hace tres diferentes clasificaciones de las comedias de Calderon: una en piezas de argumento no inventado y piezas inventadas por el autor, otra en comedias bíblicas y devotas, y comedias profanas, y otra en *tragedias, dramas, comedias, zarzuelas y óperas*: las comedias las subdivide en estas clases: *de capa y espada, palaciegas, de tramoya, de figuron y burlescas ó parodias*. El Sr. Escosura en la edicion de la Academia española acepta esta otra division, siguiendo á Lista: *comedias de capa y espada, palaciegas, heróicas, trágicas, tragicomedias; de teatro y mitológicas; místicas y de santos y filosóficas*.

Falta ahora saber de qué manera lo hizo, para lo cual necesitamos hacer algunas consideraciones acerca del carácter y dotes del poeta, de su representacion en el mundo literario, y de las bellezas y defectos de su teatro totalmente considerado.

Calderon, por lo mismo que es el coloso de la historia de nuestro teatro, ha sido juzgado de muy diversas maneras; no podia ser otra cosa atendida su significacion y la índole de sus producciones (1). Miéntras que para los preceptistas y escritores clásicos del pasado siglo es el corruptor del teatro, el poeta de la locura y la monstruosidad, que así ofende los principios de la moral como los del Arte, la crítica moderna, particularmente la alemana, colocándose en un más amplio punto de vista, le considera como un gran ingenio dramático y le prodiga elogios y alabanzas sin cuento. Fácil es advertir la razon de este cambio, que sin duda obedece al nuevo sentido traído á la crítica por el auge y adelanto que alcanzan los estudios filosóficos y por las aplicaciones que de estos mismos estudios se hacen cada dia con más ahinco y con mayor provecho. Si se siguiera creyendo, como en un tiempo sucedió, que los preceptos de Aristóteles y de Horacio son exigibles en todo tiempo y lugar á las producciones en que se intenta realizar la belleza; si la crítica moderna permaneciera encastillada en el estrecho clasicismo de los Moratines y Luzanes, ciertamente que las grandiosas formas de Calderon serian para nosotros, como para ellos, verdaderas monstruosidades y desvaríos. Pero si por el contrario se entiende, como nosotros creemos, que el Arte se

(1) Asombra lo que se ha escrito acerca de Calderon, así como la diversidad de juicios que ha merecido á los criticos: veinte artículos biográficos y criticos contiene sólo el primer tomo de la coleccion hecha en la *Biblioteca de Autores españoles*, por el Sr. Hartzenbusch. A los nombres de los señores Luzan, Nasarre Moratin (D. Nicolás), Huerta, Martinez de la Rosa, Javier de Búrgos, Mesonero Romanos, Gil de Zárate, Alcalá Galiano, Quintana y otros muchos de nuestra nacion que más ó ménos extensamente han tratado del teatro de Calderon, hay que añadir los de extranjeros de tanta autoridad como Schack Schlegel, Ticknor, Puibusque, Philarete Chasles y otros de no menor valía, que tambien le han estudiado.

ensancha al compás del espíritu, abandonando sucesivamente las antiguas formas y tomando otras en armonía con el espíritu y sentido de la época y del pueblo en que el poeta vive y bajo cuyo imperio desenvuelve su genio, habrá necesidad de considerar de otro modo las obras de Calderon, á quien en este caso no podrán negarse los aplausos que la crítica moderna le prodiga.

Siguiendo las inspiraciones de ésta, lo primero en que hay que convenir es en la grandeza y universalidad del génio y de la inspiracion de Calderon, que bajo este punto de vista es el más grande de nuestros dramáticos: es el Shakespeare español, y en él se dan, como en magnífico compendio, todas las grandes cualidades del antiguo teatro nacional. Los dramáticos que más se distinguieron en éste, sobresalen por alguna condicion especial: ó como pintores de costumbres, ó como pintores de caractéres, ó como hábiles en la intriga y en la manera de conducir y terminar la accion, ó como buenos estilistas, ó como excelentes versificadores; pero todos se limitan, excepto Tirso, Alarcon y Rojas, á ser poetas nacionales, y por punto general carecen de una gran idea filosófica, llegando pocas veces á tocar en lo sublime. Aun Alarcon mismo, si es cierto que retrata caractéres, también lo es que su esfera está bastante reducida, pues se limita á presentar, censurándolos ó ensalzándolos, ciertos vicios y virtudes comunes como la mentira, la calumnia, la generosidad y la amistad, por ejemplo; y Rojas se reduce también á sacar á la escena las pasiones habituales en el hombre. Pero Calderon hace más que todo eso: sus concepciones son vastas y profundas como la filosofía y grandes como la humanidad. No pinta hombres sino el hombre; no meros individuos, sino la especie, sin dejar por eso de pintar los individuos. Es poeta humano sin dejar de ser nacional, como más adelante veremos, y á la vez que de su tiempo y de su pueblo, es eco de todos los tiempos y de todos los pueblos. El ha sido el primero, excepto Tirso en *El Condenado por desconfiado*, que ha desarrollado tésis filosóficas, problemas graves en el teatro: en sus *autos sacramentales* ha expuesto toda la teología y toda la metafísica

de su tiempo, así como en *La vida es sueño* ha presentado la concepción católica de la vida, y en *El Mágico prodigioso* ha como presentado el *Fausto*. Si Shakespeare crea tipos eternos que, á la vez que mezcla admirable de lo real y lo ideal, son de todo tiempo y pueblo, por representar fases totales de la humanidad, Calderon crea tambien esos mismos tipos, aunque vaciados en un molde algo más estrecho, pues rara vez se libra de las influencias de su raza y de su tiempo. Sus personajes no son, pues, una mera individualidad, sino un aspecto de la humanidad encarnado en un individuo, en lo cual se diferencian de los demás de nuestro teatro, que son tipos individuales y nada más, exceptuando el D. Juan Tenorio del *Burlador de Sevilla*, que representa el *libertinaje* y el Paulo del *Condenado por desconfiado*, que es la *desconfianza*. En cambio, el Segismundo de *La vida es sueño* es la *duda*; El Herodes de *El Tretarca* es *los celos* y D. Gutierre de *El médico de su honra* es *el honor*. Todos estos tipos y otros que pudiéramos recordar, son tan eternos, tan universales y al mismo tiempo tan verdaderos y vivos como Hamlet, Otelo y Macbeth. En las concepciones y en los caracteres se muestran, pues, la grandeza y la universalidad del genio y de la inspiración de Calderon, á quien por todo lo dicho no titubeamos en llamar el *Shakespeare católico y español*.

Estos dos calificativos tienen una alta significación, porque determinan dos cualidades predominantemente características del teatro creado por el poeta que nos ocupa.

En efecto; Calderon es un poeta eminentemente religioso, es el dramático católico por excelencia; el catolicismo anima todas sus obras, la creencia religiosa mueve siempre su lozana y rica inspiración. Toda la concepción de la vida, según el catolicismo, la encierra Calderon en ese admirable poema del excepticismo místico que se llama *La vida es sueño*, como en los autos sacramentales desenvuelve todo el sistema teológico del mismo catolicismo, cuyo espíritu se descubre siempre vivo y pujante en sus producciones. Como al tratar de los dramas *religiosos* volveremos á tocar este punto, basta ahora á nuestro propósito dejar con-

signado que Calderon es el dramático católico por excelencia.

Es también un poeta español, eminentemente nacional. El sentimiento religioso, el sentimiento monárquico y el sentimiento del honor, tales como los entendían los españoles de aquella época, se reflejan en sus producciones dramáticas, en las cuales se descubre desde luego un espíritu de nacionalidad muy pronunciado. Así se ve que por lo que respecta á la idea religiosa, siente y piensa como la generalidad de los españoles, sin que pueda tenersele por *libre pensador* como algunos han presumido. Es católico á toda prueba; y si en *El Mágico prodigioso* y *La vida es sueño* muestra un catolicismo noble, puro y elevado, en *La Devoción de la Cruz* y en *El Purgatorio de San Patricio* se manifiesta tan supersticioso como el vulgo de aquel tiempo; y en el *Sitio de Breda* tan intransigente como el más severo inquisidor: en este punto no desmiente, pues, Calderon su nacionalidad. De una manera vigorosa se revela también ésta mediante el sentimiento monárquico, que tan arraigado estaba en el pueblo español y que tan vivamente lleva el poeta á la escena, juntamente con aquel sentimiento democrático de que tan señaladas muestras registra nuestra historia: en *El Alcalde de Zalamea*, por ejemplo, hallará el lector una síntesis admirable de ambos sentimientos. Y si de lo dicho pasamos á examinar la manera como Calderon ha llevado á su teatro la idea y el sentimiento del honor, nos convenceremos más, si es que ya no lo estuviésemos bastante, de la justicia con que le llamamos poeta español por excelencia. Honor y galantería eran los caracteres más distintivos de los españoles de la época que Calderon pinta, y honor y galantería son la base del teatro calderoniano, en el cual el respeto y culto á las mujeres; la deferencia galante y caballeresca hácia las mismas, sacrificándolo todo al honor de una dama; la defensa de éste en caso de cualquier agravio; la terrible venganza del honor ofendido; la delicadeza de los sentimientos y el pundonor en todas las acciones, están siempre en juego y animan constante y vigorosamente cuadros tan característicos y de tan subido color dramá-

tico, como los que nos presenta el poeta en sus dramas *El Alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio secreta venganza*, y otros del mismo género. Es más; hasta el aspecto bárbaro y exagerado de la ley del honor, tal cual entonces se entendía, se refleja en estas obras á pesar de lo que pugna con la moral del catolicismo. Calderon, pues, siendo más universal y comprensivo que todos los dramáticos de su tiempo, es á la vez un poeta eminentemente nacional, español por excelencia.

A las grandes cualidades que dejamos apuntadas une Calderon otras de no ménos bulto é importancia. No sólo se distingue por la profundidad del pensamiento, por el sentido didáctico de sus producciones, por la grandeza y universalidad de los caracteres y por sus cualidades de poeta católico y español, sino que descuella tambien por la manera admirable con que pinta todas las pasiones y expresa todos los afectos, así como por lo bien que maneja lo cómico, y porque en lo trágico llega á lo sublime. El amor y los celos están pintados de mano maestra en *El Tetrarca de Jerusalem*, cuyo protagonista, Herodes, bien puede competir con el Oteló de Shakespeare; del amor, que es la base de sus preciosas comedias de costumbres, se encuentra un ejemplo verdaderamente sublime en *A mar despues de la muerte*, que es uno de sus mejores dramas. Por otra parte, los planes de Calderon son regulares y perfectos y revelan, no sólo que sus combinaciones están bien meditadas y dispuestas con ingenioso artificio, sino que era maestro en el manejo de la trama y en el conocimiento de los recursos escénicos de mejor efecto en lo cual no admite competencia. El buen enlace de sus obras, el interés siempre creciente que despierta la acción, la naturalidad del desenlace, todas son bellezas artísticas de subido precio que, juntamente con las dotes que revela de gran estilista, de inspiradísimo poeta, adornado de una exuberante y rica fantasía y de un gran corazón, hacen olvidar las faltas en que algunas veces incurrió. Unase á todo lo que llevamos dicho un gran conocimiento del corazón humano, un carácter grandemente observador é intuitivo y un saber

nada vulgar, y tendremos una idea sumaria de las grandes dotes dramáticas de Calderon y de la belleza y alta importancia de sus producciones.

Tócanos ahora tratar de los defectos que con más ó ménos fundamento se achacan al teatro de Calderon. Consisten estos principalmente en la monotonía de los caractéres, en la falta de verdad y en los anacronismos de que están sembrados sus dramas históricos, en la escasez de moralidad que revelan sus fábulas y en su demasiada complacencia con el mal gusto de la época.

Respecto á la monotonía de los caractéres, la acusacion es harto ligera y carece de fundamento, por lo que ni siquiera merece refutarse (1). No puede decirse lo propio respecto de la acusacion segunda. Que faltó á la verdad histórica y geográfica y cometió grandes anacronismos no puede negarse, y la verdad es que en este punto no basta para disculpar á Calderon contestar que no hacia más que seguir la costumbre de los demás dramáticos y amoldarse al gusto del público. Si tenia el talento y la instruccion suficientes

(1) Aun tratándose de las comedias de capa y espada, en que pudiera tener más visos de fundamento la acusacion, hay ligereza evidente y falta de verdadera crítica en hacerla, pues esa monotonía, más aparente que real, es debida á la indole misma de las expresadas comedias, cuyos personajes, tomados generalmente de la clase media de la sociedad, tenian por fuerza que parecerse, en la vida exterior al ménos, toda vez que los individuos de dicha clase se ajustan más que los de ninguna otra á reglas convencionales. Aun así y todo, dentro del género de comedias de que tratamos se notan caractéres muy diferentes entre sí, como sucede, por ejemplo, con el D. Alonso de *No hay burlas con el amor* y el D. Manuel de *La Dama duende* y con la Margarita de *Paravencer amor querer vencerle* y la Doña Clara de *Mañanas de Abril y Mayo*. En la comedia titulada: *¿Cuál es mayor perfeccion?* nos presenta el poeta tres caractéres distintos: la necia, la discreta y la indiferente. Por supuesto que respecto de los demás dramas la acusacion que nos ocupa ni remotamente tiene visos de fundamento. En el titulado *No hay cosa como callar*, presenta otros tres caractéres tambien diferentes: el hijo calavera, el padre recto y la dama libre. No hay para qué recordar los grandes y distintos caractéres que pinta en sus obras magistrales, como el Segismundo de *La Vida es sueño* el Herodes y la Marienne de *El Tetrarca*, el D. Lope y el Crespo de *El Alcalde de Zalamea*, el Cipriano y la Justina de *El Mágico prodigioso* y otros muchos por el estilo.

para ir por el buen camino, debió hacerlo sin miramiento alguno, máxime cuando no se nos alcanza lo que pudieran ganar sus dramas, como dice el Sr. Hartzenbusch, con convertir á Jerusalem y á Ménfis en puertos de mar (como hace en el *Tetrarca*), suponer acaecidas en esta última ciudad la muerte de Marco Antonio y Cleopatra, llevar hasta Ménfis á Octavio, mandar que desde Jafa le trajesen allí á Herodes, como si fuera un viaje de cuatro leguas y luego, sin mayor motivo que ántes, ir él con Herodes á Jerusalem. Defectos de tamaña monta bien pudo evitarlos, y el no haberlo hecho nunca tendrá disculpa posible ante la crítica severa é imparcial. No deja tambien de tener fundamento el cargo que se dirige á Calderon por lo que respecta á la falta de moralidad que á veces se nota en sus fábulas: no habré en ellas nada que ofenda al pudor y á la decencia; pero tampoco son morales en muchos casos, como se comprende recordando *A secreto agravio secreta venganza*, *La Devocion de la Cruz* y otros dramas que pudieran citarse (1). Por lo que al vicio de culteranismo y conceptismo respecta, es fundado tambien por desgracia el cargo que se hace á Calderon, pues son muchos los pasajes en que patentiza que se dejó avasallar, de grado ó por una fuerza superior, por el mal gusto de la época: el discreteo, la afectación, la ampulosidad del lenguaje deslucen con frecuencia sus mejores obras, como sucede, por ejemplo, en el mismo drama *La vida es sueño*, y en la preciosa comedia *Casa con dos puertas*. Es lástima que quien, como Calderon, escribía tan preciosos versos como los que en sus dramas abundan, y sabia trazar diálogos tan tiernos y fáciles, escenas tan delicadas y cuadros tan brillantes, incurriese en semejante defecto; pero es necesario para juzgar debidamente este punto, tener en cuenta que el expresado vicio era tenido en la época de Calderon, segun

(1) De esta falta, sin embargo, no es responsable Calderon, sino su época. Los bárbaros sentimientos que á veces se reflejan en sus obras, las supersticiones que suelen afeirlas, las costumbres algo libres que representan, eran cosas corrientes en su tiempo, y él no hizo más que acomodarse al sentido moral de entónces.

hemos dicho repetidas veces, como una virtud sobresaliente, y que, como queda indicado al tratar de Rojas, el conceptismo y el culteranismo de Calderon se diferencian mucho de lo que hemos visto al estudiar la poesía lírica, pues en cuanto cabe es grato y muchas veces deleita por la armonía, brillo y sonoridad de la versificación, y por la gracia, galanura y novedad de los conceptos.

Tal es, considerado en su conjunto, el teatro del genio extraordinario que heredó de Lope de Vega el cetro de la escena española. La crítica imparcial no podrá ménos de rendir siempre un tributo de profunda admiración á quien tan bizarramente supo rematar la difícil y vasta obra comenzada por el *Fénix de los ingenios*. Si á este cupo la gloria de haberla iniciado, en su sucesor hay que reconocer el mérito de haberla llevado á su más alto grado de perfección y grandeza. Lope y Calderon aparecerán constantemente como las dos grandes figuras de nuestro teatro. Si el uno es más fecundo y más rico en inventiva, el otro es más artístico y regular en sus planes y más profundo en sus concepciones: Lope representa en la vida de la escena española el período espontáneo, y Calderon el período de la reflexión. Así es que el primero apenas desflora los asuntos, mientras que el segundo los profundiza y desentraña vigorosamente: Lope se deja arrebatar por su riquísima fantasía y Calderon se sujeta al juicio y la razón. Si en Lope hay, como sucede en la edad de la adolescencia, más corazón, más ternura y sencillez, en Calderon se descubre el período de virilidad y de la madurez, y se encuentra más sentido y maestría y más pensamiento. El mérito de Lope hace subir de punto el mérito de Calderon, pues éste nos parece más grande por haberle precedido el *El Fénix de los ingenios*, del cual viene á ser como el más acabado y brillante complemento. Calderon es la inspiración poética y el pensamiento filosófico, unidos en racional y armónico consorcio, del que resulta esa grandiosa galería de producciones que han inmortalizado su nombre, y que tanta fama y gloria han dado á la escena española, más todavía que por las preciosas galas artísticas con que aparecen exornadas, por la nueva dirección y gran

desarrollo que al teatro imprimieron, animándolo del espíritu de lo trascendente y dotándole de una nueva forma artística más esmerada y bella que la de Lope, y más en armonía con las exigencias de los tiempos de Calderon (1).

LECCION XLV.

Prosigue el estudio de Calderon.—Tragedias de este ingenio y concepto en que debe tomarse esa palabra en nuestro teatro.—Calderon como poeta trágico.—Exámen de sus tragedias tituladas: *El mayor monstruo los celos*, *A secreto agravio secreta venganza* y *El médico de su honra*.—Indicaciones sobre otras tragedias de Calderon.—Sus dramas propiamente dichos: manera como que cultivó el drama filosófico.—Exámen de *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*.—Dramas religiosos de Calderon: indicaciones respecto del titulado *La devocion de la Cruz* y de algunos otros del mismo carácter.—Breves indicaciones sobre los dramas históricos.—Dramas novelescos de Calderon: exámen de *El Alcalde de Zalamea*.—Mencion de algunas obras correspondientes al mismo género.

Despues de las consideraciones generales que dejamos hechas acerca de Calderon y su teatro, corresponde decir algo respecto de cada uno de los géneros dramáticos que cultivó tan insigne poeta.

Siguiendo la clasificacion ya establecida, empezamos por las *tragedias*, acerca de las cuales lo primero que hay que

(1) Las magníficas fiestas celebradas en España y principalmente en Madrid, en Mayo de 1881 para conmemorar el *segundo centenario* de la muerte del insigne e inmortal dramaturgo, dan testimonio de la estimacion en que hoy se tiene el grandioso teatro de Calderon, quien ha merecido á la posteridad el homenaje de admiracion más grande que pueda tributarse á un hombre, y declaran elocuentemente que no nos hemos excedido el encomiar de la manera que acabamos de hacerlo, el mérito del teatro calderoniano. Las brillantes fiestas á que nos referimos, que siempre recordarán con orgullo los amantes de las letras y las glorias pátrias, son la mejor apoteosis que pudiera idearse de Calderon, de quien tanto se ha escrito con motivo de ellas, no sólo dentro sino tambien fuera de España.

decir es que ni Calderon, ni ninguno de nuestros dramáticos de la época literaria en que nos ocupamos, escribieron tragedias en el sentido que los clásicos dan á este género de producciones. Trataron, sí, asuntos trágicos, pero sin excluir el elemento cómico, ni encerrarse en las formas que hasta hace poco han parecido propias de semejante clase de composiciones.

En este sentido, es Calderon el más trágico de los poetas de nuestro teatro, pues en ningun otro es tan grande la exaltacion á que llega la pasion en las producciones de esta índole, en las cuales todos los personajes obran y discurren exaltada y violentamente; y á pesar de ello, el poeta encuentra medios naturales para que de la colision de exajerados afectos, nazca una accion verdaderamente dramática. Las obras trágicas de Calderon se distinguen, además que por estas circunstancias, por los trozos admirables que contienen de pasion y sublimidad, llenos de un grande y bellissimo lirismo.

Que Calderon hizo verdaderas tragedias, lo prueban sus obras tituladas *El mayor mónstruo los celos*, *A secreto agravio secreta venganza* y *El médico de su honra*, en las que el elemento trágico raya á gran altura.

La primera, que tambien lleva el nombre de *El Tetrarca de Jerusalem*, y corresponde al grupo de las *históricas*, sobresale en dicho sentido y por su gran originalidad. Hé aquí su argumento, fundado en la narracion hecha por Flavio Josefo de los horribles celos de Herodes, Tetrarca de Galilea:

Este aparece en la escena lleno de inquietud á causa de una prediccion que le han hecho de que habia de matar con su propia daga lo que más quiere en el mundo, y de que Marienne, su esposa, ha de ser devorada por el más fiero y terrible de los mónstruos. Herodes ama con gran pasion á Marienne, que es dechado de virtud y de hermosura, y aspira por ella nada ménos que al dominio del mundo, que á la sazón se disputaban Marco Antonio y Octavio. Descubre éste los proyectos del Tetrarca y le manda presentarse en Egipto á dar cuenta de su gobierno. Al presentarse Herodes á Octavio encuentra al César desesperadamente enamorado

de Marienne, y la imagen de ésta multiplicada por todas partes, pues en el botín de la derrota de Marco Antonio se encontró un retrato de ella. Los celos de Herodes llegan aquí á su último extremo, sobre todo al ver que Octavio se prepara á ir á Jerusalem: entónces da órden al anciano Filipo para que en el caso de que él muera, mate á Marienne, pero sin que ésta sepa que su esposo es el que la hace morir, para que no le aborrezca en el instante de espirar. Marienne descubre semejante proyecto, y al acercarse Octavio á Jerusalem le pide que conserve la vida de su esposo; y una vez conseguida esta gracia se encierra con éste en lo último de palacio, y allí sola con él y llena de amor y de resentimiento, le echa en cara su designio de asesinarla y le anuncia que desde aquel instante va á retirarse á una soledad con sus doncellas y pasar su existencia en viudez y perpétuo llanto. Pero aquella misma noche consigue Octavio penetrar en su retiro para salvarla de la violencia de su esposo; niégase ella á darle crédito, declarando que Herodes es incapaz de atentar á su existencia, y le defiende y se defiende á sí propia con valor que raya en heroísmo. Por último, huye, Octavio la persigue; y en este momento se presenta Herodes, los sigue, sobreviene una lucha, Marienne apaga las luces y á poco cae muerta de una puñalada que á Octavio dirigia su esposo: la profecía queda en un todo cumplida, y Herodes, al reparar en lo que ha hecho, se va á una torre desde la que se arroja al mar (1).

Tal es el argumento de *El mayor monstruo los celos*, que como se ve tiene grandes semejanzas con el *Otelo* de Shakespeare, si bien el carácter pintado por Calderon es más trágico que el de éste, pues Otelo mata á Desdémona con pruebas bastantes (aunque calumniosas), mientras que Herodes sólo tiene celos de que despues de su muerte pueda otro poseer á Marienne: ésta, por otra parte, nada tiene que

(1) No ha sido sólo Calderon el que ha tratado en el teatro este asunto: algunos dramáticos extranjeros y nacionales han escrito sobre él, debiendo citarse entre los últimos á Tirso de Molina, autor de *La Vida y muerte de Herodes*, drama que aunque inferior al de Calderon, encierra bastantes bellezas.

envidiar á Desdémona en amor y abnegacion. «Herodes, dice un escritor (1), es el modelo de los amantes ideales. Sentado sobre el trono de Judea, todavía no se considera digno de poseer á su esposa. Marienne, dice, es la producción más perfecta de la naturaleza; solamente el que sea dueño del mundo merece su mano.» Por eso sus celos tienen un carácter particular, algo de profético y de sublimemente feroz á un tiempo: Herodes no tiene motivo para sospechar que Marienne le sea infiel, ni nadie ha agujoneado sus celos, ni Octavio la ha visto todavía, y sin embargo, mándala matar porque teme que ha de cautivar á su vencedor. No está exenta de defectos esta obra: los chistes del gracioso destruyen en muchas partes el efecto trágico, y los episodios y pormenores en que abunda la hacen pesada. Si la versificación es robusta y el lenguaje puro y vigoroso, el estilo peca en muchas ocasiones de artificioso, hinchado y conceptuoso. Por de contado que las inexactitudes históricas y geográficas no faltan en esta obra, la cual es, á pesar de los defectos apuntados, una de las más interesantes, en su género la primera, de nuestro teatro antiguo.

No ménos carácter trágico tiene la obra titulada *A secreta agravio secreta venganza*, que corresponde al grupo de las *novelascas* y se funda en el modo como en la época de Calderon se entendian el honor y la moral, y en el deseo de poner el escarmiento allí donde el crimen se presenta. Don Lope de Almeida, que es el protagonista, sospecha que su esposa doña Leonor le engaña con un D. Luis que la amó en sus juventudes. Busca pruebas y encuentra en efecto algunas, y ligereza y no muy buenos propósitos en su esposa que, aunque no habia llegado á hacerlo, habia consentido ya en deshonorarle. Esto le basta. Teniendo D. Luis que pasar un lago para ir á ver á su amante, le espera con una góndola, le mete en ella, hace zozobrar al barco y en medio de las olas le da muerte. Despues se sale á nado, va á su casa, mata también á su mujer y pega fuego al edificio. Así hace creer

(1) D. Manuel Bernardino Garcia Suelto. *Comedias escogidas de Calderon*, t. II.

que las dos muertes han sido casuales. El rey y un tal don Juan, que era amigo de D. Lope y amigo muy celoso del honor de este, sospechan la verdad porque tienen motivo para ello, y aprueban en silencio los dos homicidios.

De seguro que hoy nadie aprobaria la conducta de D. Lope de Almeida; pero en la época de Calderon para todo el mundo era cosa corriente. Todas las faltas contra el honor debian ser castigadas por el mismo ofendido, particularmente las que eran hijas del adulterio; por esta razon, la acusacion de inmoral que algunos lanzan contra este drama, no tiene razon de ser, pues al hacerlo se olvida lo que al hablar en general de este defecto imputado al teatro de Calderon, se ha dicho más arriba. *A secreto agravio secreta venganza* es un drama moral que en su época no rechazaban ni aún los católicos más decididos: es la encarnacion del *honor castellano* de aquellos siglos.

Considerando bajo el punto de vista del arte, admira este drama por la sencillez de su accion, en la cual son pocos los personajes y los lances, y por el grandísimo interés que le da el carácter de don Lope, magistralmente trazado, pues, como dice el Sr. Hartzzenbusch, es uno de los caracteres que trazó Calderon con más grandeza y tino: dulce, expansivo, generoso; amantísimo desde la primera escena, tiernamente celoso despues, terrible en su venganza luego, nunca la dignidad del esposo, del hombre, se ha pintado más alta: celoso imponente, achica todo lo que le rodea. Los caracteres de Doña Leonor y D. Luis son, como debian de ser, ménos interesantes; el de D. Juan es bueno y está colocado con sumo acierto, así como el del rey, que habla poco, pero siempre como rey. Las impertinencias del gracioso, algunos versos impropios puestos en boca de D. Lope y Doña Leonor, varios rasabios de culteranismo y el sobrado disimulo del protagonista despues de la catástrofe, son los defectos de más bulto de que adolece este interesantísimo drama.

Con más atroces consecuencias resulta el sentimiento del honor en *El Médico de su honra* (1), cuyo protagonista, don

(1) Debíó inspirar este drama á Calderon la lectura de una comedia de Claramonte titulada: *De esta agua no beberé*.

Gutierre, manda hacer una sangría suelta á su esposa, doña Mercía, por creer que le engaña con D. Enrique de Trastámara. D. Gutierre no tiene aquí la disculpa que el D. Lope de *A secreto agravio secreta venganza*, pues nada hay que disculpe la muerte dada á una esposa fiel é inocente. Y sin embargo, tan encarnado estaba en la sociedad este sentimiento del honor, que cuando se descubre la venganza de D. Gutierre, el rey D. Pedro le manda casar con Doña Leonor, dama con quien antes habia tenido relaciones; y aunque él dice que su mano está ensangrentada por haber lavado de tan terrible modo su honra, Doña Leonor no sólo la acepta, sino que disculpa y alaba la accion de D. Gutierre, que considera lícita y justa: tal era la exaltacion á que habia llegado este sentimiento, que tan gran valor tiene en el teatro calderoniano.

Varias otras tragedias, así religiosas como profanas, é históricas como novelescas, escribió Calderon; entre ellas me recen especial mencion las tituladas: *Amar despues de la muerte*, sentido y doloroso drama en que se presenta un sublime y puro ejemplo de amor; *El Principe constante* (1), que es de las mejores y más bellas que salieron de la pluma de Calderon; *El pintor de su deshonor*, en que una jóven hace de su honor valiente y heróica defensa, y *Las tres justicias en una*, que es tambien una produccion notable (2).

Viniendo ahora á los dramas propiamente dichos, nos fijaremos primeramente en los *filosóficos* (*ideales* ó *morales*, segun varios críticos), que nadie cultivó con el éxito que Calderon. Esta clase de dramas, que en el teatro del poeta que nos ocupa aparece estrechamente ligada con el drama religioso, hasta el punto de confundirse con él frecuentemente, tiene por objeto y fin exclusivo demostrar alguna proposicion metafí-

(1) La tragedia *El principe constante* está sacada de la Crónica de Juan Alvarez y Rui de Pina, y la tradujo al francés M. Damas-Hinard.

(2) *La Gran Cenobia*, que fué imitada en francés por Quinaut (1659) con el titulo de *Le fantome amoureux*; *Los cabellos de Absalon*, que es una recomposicion de la comedia de Tirso titulada *La venganza de Tamar*, de la que copia un acto entero; *La Hija del aire*; *La cisma de Inglaterra*, y *El monstruo de la fortuna*, son tambien verdaderas tragedias escritas por Calderon, esta última en colaboracion con Montalvan y Rojas.

sica, ó dar en la escena cuerpo á una idea abstracta, es decir, presentar en el teatro algunos de los grandes problemas del espíritu que más se relacionan con la existencia humana. En este concepto, el género dramático á que nos referimos tiene una importancia y una trascendencia grandes y una significacion interesantísima; pues lleva al teatro el espíritu filosófico-didáctico en su más alto sentido, juntamente con la idea del romanticismo en su más bella y noble expresion. Calderon, al cultivar este género de la manera que lo hizo, y al llevar á las demás clases de dramas el espíritu filosófico-didáctico, vino á completar, mejorándolo y embelleciéndolo extraordinariamente, el sistema iniciado en el teatro por Alarcon y Rojas, y á ponerse á la altura del más grande de los dramáticos de la época moderna, de Shakespeare.

El inmortal y tan conocido drama *La vida es sueño*, pone de manifiesto, de una manera clara y evidente, la verdad de esta afirmacion. Reputado como la obra maestra del Príncipe de los dramáticos españoles (1), es una elocuente y grandiosa muestra del drama *filosófico* en su más amplio y elevado concepto, y de lo mucho que puede conseguirse en el teatro armonizando el sentimiento poético y la verdad filosófica. «Poner de relieve la vanidad del mundo y sus pompas, y la necesidad de sujetar los actos de la vida á esta consideracion de lo fugaz y transitorio de la existencia humana,» es, como dice el Sr. Canalejas, el pensamiento que ha dado vida á tan admirable concepcion; pensamiento moral y religioso que entraña el problema pavoroso y constante que tan trabajada trae á la humanidad, y que nace de la lucha del espíritu eternamente combatido por la duda. Obedeciendo, pues, á este elevado pensamiento, Calderon se propuso en *La vida es sueño*, probar que las dichas mundanales son en puridad un sueño; que no porque estemos en

(1) Todos los críticos nacionales y extranjeros convienen en esta afirmacion, por lo cual es indisculpable el olvido de Tinknor que no se ocupa de la obra maestra de Calderon, al paso que estudia minuciosamente dramas tan endebles como *El Purgatorio de San Patricio*. Es tambien muy extraño que sus ilustrados traductores no hayan cuidado de reparar este olvido en las eruditas ilustraciones y notas que acompañan á la obra.

cumbrados nos consideremos felices, pues cuando más elevado se cree el hombre despierta en la desgracia, y por lo tanto, que no estando nunca seguros de los bienes que poseemos, debemos usar de ellos con moderacion y templanza. Prueba tambien el poeta que la educacion perfecciona las facultades humanas y las purifica de todo mal instinto, y que la experiencia ilustra á los hombres y los alecciona para la vida.

Para desenvolver todo este pensamiento supone Calderon que Basilio, Rey de Polonia, tiene un hijo llamado Segismundo, nacido bajo los más funestos auspicios, el que, segun las estrellas habian revelado, habia de humillar á su padre. Para evitarlo, enciérrale éste en una torre oculta entre peñascos, donde no ve más que á Clotaldo, su ayo, que le custodia y le instruye en las ciencias, si bien lo tiene vestido de pieles y encadenado como á una fiera. Más entrado Segismundo en la edad adulta, su padre, á quien le acusa la conciencia del mal trato que le da, resuelve hacer una experiencia á fin de ver si debe darle libertad y descubrirle su linaje, con cuyo fin manda que le den un narcótico, y lo lleva á palacio. Al despertar Segismundo de su letargo y encontrarse rodeado de cortesanos y tratado cual correspondia á su elevada alucurnia, sólo obedece á sus instintos brutales, mostrándose orgulloso, colérico y vengativo: arroja por el balco á un criado, quiere matar á Clotaldo, insulta á su mismo padre, atropella á una dama y da muestras de llegar á ser el más cruel de los monarcas. Su padre, creyendo que así lo exige el bien del Estado, le vuelve á su prision valiéndose del mismo narcótico, para que al despertar se crea que es un sueño cuanto le ha pasado. Segismundo al encontrarse de nuevo en su primitiva situacion, hace tristes y filosóficas reflexiones sobre el sueño que cree haber tenido; y aunque una sublevacion le coloca otra vez, sacándole de su encierro, en el camino de las grandezas, no se envanece ya y piensa usar con moderacion de su nueva prosperidad, por temor de que sea tambien otro sueño. Colocado al frente de la sublevacion para que se cumpla su horóscopo, ve por fin á su padre postrado á sus plantas, con

los que los hados quedan satisfechos, y él sometiéndose al rey, da muestras de ser un príncipe magnánimo y generoso (1).

Tal es, en suma, el argumento de *La vida es sueño*, cuyo protagonista es un carácter universal trazado con sin igual maestría: Segismundo es como el símbolo de la vida humana, cuyas dos grandes situaciones las constituyen la ilusión y el escarmiento. En la primera parte de su vida, Segismundo no obedece más que á sus indómitas pasiones, ni oye más que aquello que le lisonjea: su vida se manifiesta sólo mediante fenómenos puramente fisiológicos. Cuando despues despierta y se encuentra de nuevo en su prision, su existencia, ilustrada por el desengaño y por la razon que éste empieza á despertar, se abre como lozana flor á la vida del espíritu; ya es otro hombre, es el hombre moral en vez del sensual, el hombre de la razon en vez del hombre del instinto brutal (2). El desengaño que sufre le hace concebir el

(1) *La vida es sueño* fué imitada en Francia (1646) por Gilles de la Tissonnerie, con el título de *Segismundo, duque de Varsovia*, y en 1732 la tradujo el dramático francés Boissy, si bien con alguna libertad que daña á lo obra; los alemanes Scharfenstein y Bertrand la han imitado tambien. Segun el Sr. Lista, Calderon debió hallar el pensamiento de *La vida es sueño* en un cuento de las *Mil y una noches*, en el que un príncipe, por entretenimiento, hace que embriaguen á un menfigo: que cuando despierte se le haga creer que es monarca durante un día; y que vuelto á embriagar, se le restituya á su estado de miseria. Calderon tenia 35 años apenas cuando escribió *La vida es sueño*, y á los 73 escribió un auto con el mismo título, en el cual se encuentra el mismo pensamiento, la misma intencion filosófica y la misma galanura en la versificación que en el drama.

(2) En la primera parte, cuando sólo existe el hombre fisiológico, Segismundo se expresa de este modo:

Todo eso me causa enfado;
Nada me parece justo
En siendo contra mi gusto.

Jornada II, escena IV.

En la segunda época, cuando la razon va reemplazando al instinto y la duda le hace pensar que todo es sueño, exclama:

¿Qué es la vida? un frenesí;
¿Qué es la vida? una ilusión,
Una sombra, una ficción,

Y el mayor bien es pequeño,
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son.

Jornada II, escena XVIII.

No pueden expresarse mejor esas dos fases de la vida humana.

pensamiento de lo fugaz y transitorio de los bienes y goces de la vida presente, que no es más que un *sueño*, pensamiento moral y religioso en el que se funda el drama que nos ocupa, en el cual, como en la lección anterior hemos dicho, presenta Calderon toda la concepción católica de la vida. Si se atiende á esto y á la grandeza y representación del carácter de Segismundo, y no se olvida que el catolicismo anima todas las obras de nuestro gran dramático, fuerza será que convengamos de nuevo en que Calderon es el *Shakespeare español*.

En efecto; entre estos dos grandes dramáticos y sus principales obras hay muchas semejanzas, como puede verse en el *Hamlet* y *La vida es sueño*, en cuyas dos grandiosas concepciones hicieron Shakespeare y Calderon realidad de la vida de la ficción dramática, encumbrando á elevada filosofía el sentimiento poético. En ambas obras, cuyos protagonistas (Hamlet y Segismundo) son de los caracteres más grandes y atrevidos que han producido las modernas literaturas, se tiende á la solución de un mismo problema, aunque mirado en distinta fase, cual es el de presentar la eterna lucha del hombre combatido por la duda. Otra de las semejanzas que existen entre Hamlet y Segismundo es la de que ambos personajes son las más legítimas producciones del arte romántico, no habiendo nada en las literaturas clásicas que se les parezca. Ya lo hemos dicho en la lección precedente: los caracteres del teatro de Calderon son tipos tan eternos, tan universales, tan verdaderos y tan vivos como los que pinta Shakespeare, y aquí estriba principalmente la semejanza entre ambos dramáticos, si bien Shakespeare es más humano, más realista y más profundo, mientras que Calderon es más misterioso y terrible, más arrebatado y más inmenso.

Calderon se distingue, por otra parte, de Shakespeare, en su sentido eminentemente católico, como más de una vez hemos dicho. *La vida es sueño* es el poema del excepticismo, pero este excepticismo se detiene á las puertas del cielo. Segismundo duda como Hamlet, pero su duda no llega á lo infinito y á lo divino como la de éste, y es que el uno se acer-

ca más que el otro al hombre de la realidad. Segismundo dice que esta vida es un sueño, pero no afirma con Hamlet que morir es dormir. Tales son las diferencias más capitales entre ambos personajes, representaciones muy elevadas de *la duda* y encarnaciones de un alto principio moral y filosófico.

Para concluir el exámen que hacemos de *La vida es sueño*, diremos que en todo el drama abunda mucho el lirismo, particularmente en los monólogos, pues nadie como Calderon muestra mayor energía en los trozos líricos. Por esta razón incurre en el defecto de culteranismo, cuya adjetivación recargada y violenta acepta; pero diferenciándose de los verdaderos culteranos en que su lenguaje es, por punto general, gallardo, de donde resulta que el culteranismo y el conceptismo de esta obra, como todo el de Calderon, es de lo más selecto que encierra nuestro repertorio dramático. Por otra parte, la buena traza del plan se halla embellecida en el drama que examinamos por las excelentes pinturas de los caracteres que el poeta da á conocer con mano magistral, mediante los monólogos que pone en boca de sus personajes, y sobre todo, por la profundidad y alteza del pensamiento que entraña.

Otro drama filosófico de gran mérito, escrito por Calderon, es el titulado *El Mágico prodigioso*, no tan conocido del público como el anterior. Al parecer es una comedia de Santos, por lo que algunos críticos le califican de *religioso*; y como en realidad no puede privársele del carácter místico que tiene, y el tema sobre que versa su argumento tiene tanto de teológico como de metafísico, según ahora se verá, entendemos que la calificación que más le cuadra es la de *filosófico-religioso*; por eso le colocamos entre los dramas puramente *filosóficos* y los *religiosos* propiamente dichos.

Esta obra se asemeja mucho en algunas de sus condiciones al *Fausto* de Goethe, y aunque como hemos dicho, parece una comedia de Santos, pues los protagonistas son San Cipriano y Santa Justina, en el fondo es la gran concepción de Goethe, tal cual podía imaginarla un español católico del siglo XVII. Su argumento se reduce á presentar en escena un estu-

dian­te llama­do Cipriano, lle­no de du­das acer­ca de la natu­ra­le­za de Dios, á quien no en­cuen­tra en el pa­ga­ni­smo. El de­mo­nio se le apa­rece y trata de apro­ve­char­se de sus du­das para per­der­le; pe­ro léjos de con­se­guir­lo, es ven­ci­do por la ló­gi­ca in­flexi­ble de Cipriano. En esto lle­gan de­sa­fiados dos ami­gos de éste, Lelio y Flo­ro, que aman á Jus­ti­na, jó­ven huér­fana y po­bre de mu­cha be­lle­za, que los ha des­pre­ciado. Im­pide Cipriano el de­sa­fio y se ofre­ce á in­ter­ce­der por los ri­va­les con Jus­ti­na. Va á casa de ésta, se ena­mora de ella y se de­clara, pe­ro Jus­ti­na rechaza sus pre­ten­si­ones. El dia­blo entón­ces le ofre­ce en­se­ñar­le la má­gi­a y pro­por­cio­nar­le el amor de Jus­ti­na con tal de que le en­tre­gue su alma. Lo pactan así; el de­mo­nio hace di­ver­sos pro­di­gios para pro­bar­le su po­der, y trata de ha­cer caer á Jus­ti­na ex­ci­tando por me­dio de fan­tas­mas su sen­su­a­li­dad y ofre­cién­do­la lle­var­la á don­de está Cipriano. Ella se re­sis­te y le descon­cierta dicién­do­le que Dios la ayu­da, por lo que él huye. Toma entón­ces una fi­gu­ra fan­tas­ti­ca de Jus­ti­na y la en­tre­ga á Cipriano, quien al abra­zar­la ve que es un es­que­leto. Entón­ces el de­mo­nio se con­fiesa ven­ci­do por el Dios de los cris­tia­nos, y Cipriano se con­vierte al Cris­tia­ni­smo y va á la ciu­dad don­de es a­pri­sona­do por su con­ver­sion (pues la ac­cion pasa en tie­mpo de Decio) y en la cár­cel halla á Jus­ti­na presa tam­bien por la mis­ma causa. Des­pues son los dos mar­ti­ri­zados, con lo que con­cluye el dra­ma (1).

Como se ve, esta concepcion es en su fondo análogo al *Fausto*, con la variacion propia del sentido católico de Calderon. Cipriano se salva por la fe católica y no por el propio esfuerzo, y Justina, que es la *Margarita* del poema de Goethe, no es vencida, porque á la tentacion opone su firme voluntad y su piadosa entereza, y porque se halla asistida de la *gracia* (2). El demonio de la obra de Calderon es som-

(1) *El Mágico prodigioso* no es más que la historia de San Cipriano segun la antigua leyenda de que se valió Milman para escribir su *Mártir de Antioquia*.

(2) *El Mágico* de Calderon sólo consiente en el pacto diabólico por el amor. Justina es bella y cándida como la Margarita de Goethe, pero resiste; el pensamiento del cielo la eleva y aparta de los desvarios del mundo. Siente íntimo impulso que la precipita en los brazos de su amante, pero lucha consigo misma, se refugia en el templo, reza

brío, feroz, terrible, como lo pinta el Cristianismo; es el diablo católico y no la abstracta, irónica y friamente perversa personificación del mal que presenta Goethe en el *Mefistófeles* de su poema. Pero aparte de estas naturales y lógicas variaciones, dado el sentido de ambos poetas, no puede negarse la semejanza que existe entre la obra de Calderon y la de Goethe.

El mérito de la española es innegable. No podía desenvolverse en la escena de mejor manera el pensamiento en que se funda, á saber: «que la *ciencia* sin la *gracia* para nada vale; la *gracia* no ha de menester *ciencia* para levantarnos al cielo mismo.» Las figuras de Justina y Cipriano están admirablemente presentadas, sobresaliendo la de la primera por su idealismo, piedad y sencillez, y la del segundo por su pasión y fé en la ciencia.

Al tratar de los dramas *religiosos* (*místicos* y *de santos*) que escribió Calderon, fuerza es que recordemos lo que antes de ahora hemos dicho acerca del sentido religioso de este gran poeta, dejando el insistir sobre este punto para la lección en que trataremos de los autos sacramentales, con los cuales no es dado confundir los dramas que al presente nos ocupan.

Veintidos dramas de esta clase escribió Calderon, siendo uno de los mejores el titulado *La devoción de la Cruz*, drama *místico-romántico* de carácter *legendario*, pues está basado sobre un concepto popular repetidas veces manifestado en la poesía castellana por varios escritores, entre ellos Gonzalo de Berceo, en los *Milagros de la Virgen*,

con fervor, implora los divinos auxilios. Calderon está inspirado por el catolicismo y procura hacer triunfar la virtud.... Esta creación de Calderon estaba dentro del espíritu de una sociedad católica. (Theophilo Braga.—*Estudios da Edad Media*.)

Sobre la semejanza que existen entre estas dos obras magistrales debe consultarse la erudita y bien pensada *Memoria acerca de El Mágico prodigioso de Calderon y en especial sobre las relaciones de este drama con el Fausto de Goethe*, escrita por D. A. Sanchez Moguel (Madrid, 1881). Esta interesante obra obtuvo el premio en el Certamen abierto por la Real Academia de la Historia para conmemorar el Centenario de Calderon.—También debe consultarse el trabajo que sobre el mismo asunto y con la profundidad de pensamiento y gallardía de forma que le eran peculiares, escribió Revilla y se inserta en la co-

y D. Alfonso X, en sus *Cántigas*. Como la tendencia que refleja dicho drama es popular y consiste en la manera infantil de concebir el sentimiento religioso, propia de nuestro pueblo, ha sido muy combatido por los críticos, sin considerar las diferencias que existen entre la religion y el arte. Por otra parte, la crítica ha sido aquí con Calderon demasiado rigurosa, sin tener en cuenta que al escribirlo era mozo inexperto que apénas contaba diez y nueve años de edad, y que así y todo *La devocion de la Cruz* es, como dice el Sr. Escosura, una revelacion completa del naciente genio del entónces futuro autor de *La vida es sueño*.

Este drama, cuyo pensamiento se halla revelado en su mismo título, y que trata de probar que la devocion de la Cruz basta para salvar al hombre más culpable, no está exento ciertamente de errores y de defectos graves. Esto no obstante, admira en él la habilidad con que están combinados elementos tan incompatibles como la fatalidad gentilica y la libertad cristiana. Es una verdadera leyenda romántica llena de interes y de situaciones dramáticas y aún trágicas, pero hecha con escaso miramiento á las conveniencias teatrales. El carácter que se representa en el protagonista, que es el del *bandolero devoto*, era muy real en aquella época y está pintado con correccion y vigor: lo mismo sucede respecto de las figuras de Curcio y Alberto, no pudiendo decirse lo mismo de la de Julia, que nos parece exagerada en el crimen. En muchas de sus situaciones se asemeja Eusebio á Edipo, por lo que el Sr. Escosura dice que es un *Edipo cristiano*. Como defectos de arte, los de más bulto de que adolece este drama consisten en la excesiva frecuencia de los cambios de lugar, la impropiedad de algunas figuras, las inconveniencias y temeridades teatrales que hay en varias escenas y el conceptismo y culteranismo en que abunda. El lenguaje es, por punto general, correcto y fácil y la versificacion fluida á veces. En suma: *La devocion de la Cruz* es un drama bien sentido, pero Calderon lo escribió

leccion de sus *Obras* á que nos hemos referido, en la que tambien se halla un excelente estudio comparativo entre *Calderon y Shakespeare*.

más movido por la inspiracion, que guiado por el buen juicio; si tiene defectos graves, no carece de grandes bellezas (1).

Entre los demás dramas religiosos que escribió Calderon, merecen citarse (dejando aparte los que tienen el carácter de tragedias, de los cuales nos hemos ocupado ya), *El Purgatorio de San Patricio*, *Las cadenas del demonio*, que trata del martirio de San Bartolomé, y *Los dos amantes del cielo*, que se refiere al martirio de San Crisanto y Santa Daría, y tiene cierto carácter filosófico: en ellos se revela, como en los anteriores, el gran talento metafísico-teológico del que habia de escribir los *Autos sacramentales* para la villa de Madrid, durante treinta años consecutivos.

No son muchos los dramas *históricos* que escribió Calderon, ni entre ellos los hay que sobresalgan tanto como las obras que más arriba hemos mencionado. *Las armas de la hermosura*, *El sitio de Breda*, *Júdas Macabeo*, y *El segundo Scipion*, pueden citarse como muestra de lo que en este género hizo tan insigne vate.

No puede decirse lo mismo respecto de los dramas *novelescos*, á cuya clase pertenece *El Alcalde de Zalamea* (2), drama que participa algo de la tragedia (por lo que algunos lo han calificado de *drama trágico*), en cuanto que se distingue por el grande y terrible efecto trágico que en él hay. Distínguese además esta obra, porque no sólo se funda en el honor con todos los rigores que impone, sino que es como una síntesis perfecta de los sentimientos predominantemente característicos del pueblo español de la época á que se refiere, segun puede observarse por su argumento, que es como sigue:

Habiendo entrado una compañía de soldados en el pueblo de Zalamea, el capitán, D. Alvaro de Ataide, se aloja en casa del labrador Pedro Crespo, de cuya hija Isabel se enamora al

(1) La *Devocion de la Cruz* ha sido traduccion al aleman por Schlegel y al francés por Damas-Hinan.

(2) Se ha supuesto por algunos que este drama se funda en un hecho verdadero, y de aquí el que lo hayan clasificado como *histórico*: pero no habiendo fundamento bastante para admitir esta opinion, haremos de considerarlo como *novelesco*.

punto, siendo arrojado de la habitacion de la jóven y reprendido ágricamente por Crespo, de quien jura vengarse robando y violando á la bella Isabel. La roba, en efecto, auxiliado por sus soldados; abusa de ella torpemente y la abandona en un bosque, en el cual la encuentra su padre. Va éste á casa del capitan que habia mudado de alojamiento, y le ruega que le devuelva su honra, casándose con Ísabel; pero como el capitan le responde con desprecio é insultos, Crespo (nombrado recientemente alcalde) llama á los labradores que consigo habia llevado y prende y forma causa á D. Alvaro. Sabedor del suceso el Maestre de Campo é inmediato Jefe del capitan, D. Lope de Figueroa, reclama para sí el preso y entabla una violenta disputa con el alcalde, que se muestra tan altivo como él, que lo era mucho, y se niega rotundamente á entregarle el capitan. Furioso D. Lope, manda á sus soldados que incendien el pueblo; pero cuando van á verificarlo llega Felipe II, y oyendo á ambas partes, examina el proceso. Convenido del delito de D. Alvaro, pide al alcalde el reo para castigarle; más Crespo le dice que el castigo está ya dado y le enseña al capitan agarrotado. Entonces el rey, admirado de la firmeza de Crespo, no sólo no le castiga, sino que le hace alcalde perpétuo de Zalamea, con lo que concluye el drama (1).

Sobresale esta obra, dejando á un lado la buena traza de la fábula y lo magistralmente que se halla conducida la accion, por la pintura de los caractéres. Acerca de este punto dice Schack (2): «Por sus caractéres marcados y vivos no hay »drama de Calderon que aventaje á éste. El anciano D. Lope »de Figueroa, endurecido y áspero por sus largas campañas, »pero humano en el fondo; el honrado Pedro Crespo despues, »representante legitimo del labrador español en su figura

(1) *El Alcalde de Zalamea* ha sido traducido al francés, al italiano y dos veces al alemán. Los criticos extranjeros lo reputan como uno de los mejores y más perfectos de Calderon: véanse los juicios acerca de él hechos por Schack, Viel-Castel, d'Esménard y otros. De él ha hecho un excelente arreglo el eminente poeta, prematuramente robado por la muerte á las letras pátrias, D. Abelardo Lopez de Ayala.

(2) *Historia de la literatura y arte dramático en España*, tomo III.

»más noble, fiel á su rey y á su obligacion, y con un ánimo »de fortaleza invencible; el disoluto y altanero capitán; la »alegre vivandera Chispa; las gallardas y graciosas fisonomías de Juan é Isabel, y en fin, los diversos soldados, inmorales y crueles, pero valientes... hé aquí una galería de las »figuras más variadas y con más viva verdad trazadas, que »pueden mencionarse.» Gran originalidad hay en todo este drama así en los caracteres como en la manera de presentar las situaciones, siendo el desenlace de un sabor trágico bastante subido, con la circunstancia de que el castigo no repugna á pesar de ser tan terrible, tanto porque corresponde á la magnitud de la culpa, por lo que resulta justificado, cuanto porque lo impone un pobre labrador contra la voluntad de un hombre de posición, poder y prestigio, circunstancia que cuadra perfectamente á los sentimientos de nuestro pueblo. El carácter del alcalde Crespo es uno de los más nobles y simpáticos de nuestro teatro, por la firmeza, valor y energía, y á veces por la razonable moderación con que este personaje se conduce. El sentimiento del honor, juntamente con el respeto al monarca, se revelan en este drama de una manera admirable, reflejando además el sentido democrático de que más de una vez dieron prueba los españoles al encontrarse frente á frente de los reyes y los poderosos.

En *El Alcalde de Zalamea* se observa una vez más lo que repetidamente hemos dicho acerca de la manera de comprender el honor y la moral de los tiempos de Calderón, en los que se entendía que era lícita la venganza cuando á lavar manchas del honor se encaminaba; lo de *tomarse la justicia por su mano*, era uno de los cánones de aquella sociedad, y por eso lo vemos puesto en práctica á cada paso en el teatro de Calderón y demás ingenios de su época.

A la misma clase que el *El Alcalde de Zalamea* pertenecen los dramas titulados *Luis Pérez el gallego*, *El mejor amigo el muerto*, *Un castigo en tres venganzas*, *La niña de Gómez Arias* y otros que, como ellos, son verdaderos dramas fundados en puras ficciones.

LECCION XLVI.

Concluye el estudio de Calderon.—Comedias de este ingenio: carácter y condiciones de las de capa y espada (de caracteres, costumbres, intriga ó enredo y figuron).—Indicaciones sobre las tituladas *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende* y algunas otras.—Idem sobre las pastoriles.—Comedias de espectáculo ó de tramoya.—Mencion de algunas de esta clase, de asuntos caballerescos y mitológicos.—Comedias burlescas ó parodias: su carácter y condiciones literarias; su analogia con el género bufo moderno.—Zarzuelas y óperas de Calderon: sus condiciones.—Entremeses, mogigangas y jácaras entremesadas.—Los autos sacramentales: su origen y períodos que se distinguen en su existencia; su concepto y clasificacion como género poético.—Auge que alcanzaron y forma de su representacion. Autos de Calderon: juicio general acerca de ellos.—Indicaciones sobre algunos de los principales, y mencion de otros.—Resúmen sobre el carácter y desarrollo de los autos.

Una vez hecho el exámen de las tragedias y los dramas de Calderon, tócanos tratar de sus *comedias*, empezando por las *de capa y espada*; bajo cuyo nombre genérico hemos comprendido las *de caracteres, de costumbres, de intriga ó cortesanas y de figuron*.

En estas comedias *de capa y espada*, supo Calderon pintar hábilmente las costumbres galantes de su época y trazar cuadros de grandísimo interés. En ellas campea, además de su mérito intrínseco, que es de primer orden, el de la fidelidad con que retratan las costumbres de aquella sociedad. Son además, muestras muy bellas de lo que era el génio de Calderon respecto de enredos teatrales, y de los recursos poéticos que su rica vena le sujeria constantemente, y que le hacian aparecer siempre nuevo, siempre ingenioso y siempre grande.

Gran parte de la fama que este poeta goza dentro y fuera de España se la debe á sus comedias *de capa y espada*, en las cuales, si no hay la estricta unidad de accion que los clásicos piden, existe gran unidad de interés y son de poco bulto

las infracciones de la unidad de tiempo: el lugar de la escena varía con frecuencia en ellas, á causa del estado material del teatro y del gusto del público. De lo que hemos dicho en el comienzo de este párrafo, se colige que en las comedias á que nos referimos entra por mucho el sentimiento del honor, puesto que siendo éste una como *religion del siglo*, tenía necesariamente que jugar gran papel siempre que se tratase de pintar y sacar á la escena las costumbres de la época.

Casa con dos puertas mala es de guardar, es una de las mejores que compuso Calderon en el género que nos ocupa: el plan, la invencion, la distribucion de los lances, el estilo y la versificacion, todo ayuda á darle un mérito singular é indisputable. Es además la primera en el orden cronológico de las *de capa y espada* que compuso Calderon, y dentro de esta clase pertenece á las *de enredo* y tambien á las *de costumbres*, siendo un interesante cuadro de las de aquella época, como dice el Sr. Ochoa en su *Tesoro del teatro español*, un tributo en holocausto á la religion del siglo, al honor. Su plan está formado con meditacion y acierto, presentándose en él los sucesos con un orden admirable y con mucha verosimilitud y naturalidad, y dando un interés progresivo á la fábula, no obstante lo complicadísima que es, al punto de ser poco ménos que imposible exponerla con exactitud y claridad á la vez: es un argumento verdaderamente de enredo. Los caractéres son en ella todos simpáticos y están magistralmente delineados: Marcela es un tipo adorable de la dama ingeniosa y discreta; Lisardo, en quien algunos cren que Calderon se puso en escena, lo es del galan caballero y pundonoroso; Calabazas lo es del verdadero gracioso, del criado discreto, agudo y malicioso, y su pintura rebosa *vis cómica*; D. Félix es el tipo general del hombre de su clase en aquellos tiempos, y el anciano Fábio recuerda que fué jóven y hace ver que es caballero. En cuanto á la parte de moral es digna de alabanza esta comedia, no siéndolo ménos por lo que respecta al estilo y el lenguaje, cortésano y florido el primero, castizo y noble el segundo, y ambos exentos, por lo comun, de los lunares que afean muchos

pasajes en no pocas de las obras de Calderon: la versificación es escogida, á veces sencilla y fácil, sobresaliendo la de las décimas de la primera escena del acto primero, las cuales tienen algo de conceptismo, pero como más de una vez hemos dicho, éste no peca de oscuro y cautiva por el ingenio y lozanía de la versificación (1).

No ménos bella que la que acabamos de citar es la comedia titulada *La dama duende*, que algunos consideran como *hermana* gemela de aquella. De ella dice el Sr. Lista que «prueba que Calderon fué el primero de nuestros dramáticos antiguos que enseñó á sacar todo el partido posible de la fábula, y á subordinar los incidentes y las escenas al enlace de la pieza. Una alacena, que ocupada por vidrios, corta la comunicacion entre dos habitaciones, es la que forma la intriga de esta comedia; y de este primer supuesto ha sabido el autor deducir toda la série de acontecimientos, ya cómicos, ya extraordinarios, que componen la fábula hasta el fin.» Aunque le imputa algunos defectos, el Sr. Lista confiesa que la fábula está en esta comedia bien conducida, á pesar de ser tantos y tan varios los incidentes. Está en ella más justificada la reclusion de Angela, que es la protagonista, que la de Marcela, en *Casa con dos puertas*; tiene episodios bellísimos y trascienden ya en ella la moral y la filosofía que en tan alto grado supo exponer Calderon en otras de sus obras, pues combate resuelta y denodadamente la supersticion de sus contemporáneos. Su versificación es floja, comparada con la de *Casa con dos puertas*, el diálogo ménos noble y urbano, y el estilo está lleno de sencillez (2).

Tarea larga sería la de exponer una por una las come-

(1) En concepto de varios críticos nacionales y extranjeros, esta comedia es la mejor que compuso Calderon en el género de las *de capa y espada*: ha sido imitada por el poeta francés Bois-Robert con el título de *la Desconocida* y por MM. Duvert y Lauzanne con el de *Renaudin de Caen*, imitacion que en castellano ha sido traducida con el título de *El ramillete y la carta*.

(2) Douville y Hauteroche imitaron esta comedia, el primero con el título de *L' esprit follet* y el segundo con el de *La dame invisible ou l' esprit follet*. Tieknor, que apenas se ocupa de la titulada *Casa con dos puertas*, trata de ésta con alguna detencion.

días *de capa y espada* de Calderon, pues son muchas las que escribió de este género y casi todas interesantes. Citaremos algunas de las mejores para que se conozcan siquiera sus nombres, pues otra cosa no consiente la índole de este modesto trabajo. *Antes que todo es mi dama*, *El escondido y la tapada*, *No hay burlas con el amor*, en la que además de damas necias presenta galanes presumidos; *Mañanas de Abril y Mayo*, *¿Cuál es mayor perfeccion?*, en la que presenta los tipos de la nécia, la discreta y la indiferente; *Las manos blancas no ofenden*, *No siempre lo peor es cierto*, *Dar tiempo al tiempo*, *Amor, honor y poder* y *El Astrólogo fingido*, en la cual reprende la mentira, son de las mejores en este género, así como las tituladas: *Para vencer á amor querer vencerle*, *El Galan fantasma*, en la que, como en *La dama duende*, critica la supersticion; *La banda y la flor*, *Agradecer y no amar* y *El secreto á voces*. De la clase que hemos denominado *de figuron*, escribió dos, siendo una la que lleva el nombre de *El alcaide de sí mismo*, en la cual aparece Calderon más como imitador de Lope de Vega que como siguiendo su propio estilo, y otra la titulada *Guárdate del agua mansa*, que ha sido muy bien juzgada por la crítica extranjera (1).

Dejando á un lado las comedias *[pastoriles]*, de cuya clase sólo escribió Calderon la titulada *El pastor Fido*, pues no pueden reputarse como correspondientes á semejante clase algunas clasificadas en ella, tal como la que se titula *La fingida Arcadia*, cuyos personajes no son pastores, sino que aparecen disfrazados de tales,—nos fijaremos en las de *espectáculo* ó *tramoya*, las cuales, si bien son diferentes por el asunto de sus fábulas, puesto que unas son *caballerescas* y otras *mitológicas*, se comprenden en un mismo grupo, porque unas y otras estaban escritas con igual objeto: con el de solemnizar las fiestas que se celebraban en palacio ó en los sitios reales. El carácter esencial de ambas clases es la

(1) *El Alcaide de sí mismo* ha sido imitada por Tomás Corneille con el título de *El carcelero de sí mismo*, y por Pablo Scarron con el de *El guarda de sí mismo*. De *Guárdate del agua mansa* sacó Molière no poco partido para su *Escuela de los maridos*.

ostentacion y el aparato, á semejanza de las modernas comedias de *mágia*. con la diferencia de que si en éstas se sacrifica por completo lo literario al lujo y al boato escénicos, en aquellas se armonizaban ambos elementos, hermanando las transformaciones escénicas, decoraciones, danzas y cantares con las condiciones literarias propias de una verdadera comedia. Tal es el carácter distintivo de las *de tramoja* ó *espectáculo* que escribió Calderon, las cuales son, en este concepto, muy superiores á nuestras comedias de *mágia*, pues que éstas carecen—hablando en términos generales—de argumento y de toda condicion literaria.

De las comedias *caballerescas* y *de espectáculo*, deben citarse las tituladas *La puente de Mantible*, *El jardin de Falerina*, *El castillo de Lindrabridis* y *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*: esta última ofrecé la circunstancia de ser la postrera que escribió Calderon. Las *mitológicas* son más en número, mereciendo especial mencion ésta: *Ni amor se libra de amor*, que es la fábula de Psiquis y Cupido y se considera como la perla de las de su clase. *El mayor encanto amor*, fundada en la historia de Circe y Ulises y muy célebre por haber sido representada en el estanque grande del Retiro (1639), habiéndose interrumpido la representacion por causa de un fuerte vendabal; y *Los tres mayores prodigios*, cada uno de cuyos tres actos es una accion diferente, pues el primero es la historia de Medea, el segundo la de Teseo, y el tercero la de Hércules, y fué representada con inusitado aparato por tres compañías y en tres teatros diferentes, habiéndose concedido por ella á Calderon el hábito de Santiago, cuando por *La vida es sueño* no mereció recompensa alguna: ¡así suelen ser muy á menudo las cosas de este mundo! A la misma clase corresponden las comedias tituladas *La estatua de Prometeo*, *Apolo y Climene* (con su segunda parte *El hijo del Sol*), *Faeton*, y otras que fuera ocioso y pesado enumerar aquí, máxime tratándose de unas obras que por punto general carecen de mérito literario.

Relativa al género de las comedias llamadas *burlescas* ó *parodias*, escribió una Calderon con el título de *Céfalo y Porcris*, en la cual parodia una fábula mitológica y algunos pa-

sajes de dos obras suyas (*Auristela y Lisidante* y la ópera *Celos, áun del aire, matan*). La parodia en cuestion fué representada en palacio en tiempo de carnaval, y está sembrada de anacronismos grotescos, pasajes verdes y grandes disparates.

Si se considera bien esta produccion de Calderon, se descubrirán en ella muy pronto todas las condiciones propias del género *bufo moderno*. La misma clase de chistes, los mismos anacronismos en hechos, formas y palabras, todo, en fin, lo que caracteriza al género *bufo* se encuentra en *Céfalo y Pócris*. Y si además se tiene en cuenta que Lope de Vega, Guillen de Castro, Rojas, Moreto, Cáncer y varios otros de la misma época, cultivaron tambien esta clase de comedias ó parodias, de las cuales conocemos veinticinco, se colegirá que el género *bufo* no es una manifestacion del arte moderno (si arte puede llamarse á lo que tales engendros crea), sino que tiene su verdadero origen en el período más floreciente del antiguo teatro nacional, y nació alimentado por nuestros más grandes dramáticos. No debe, pues, tenerse como novedad lo que ya conocia el público que aplaudió á Lope de Vega (1).

Con el nombre de *fiestas de Zarzuela* y de *fiestas cantadas* escribió Calderon algunas comedias, en las cuales interviene en todo ó en parte la música. Los cantos sueltos que, segun hemos visto, se introducian ya en tiempo de Lo-

(1) De Lope es la parodia *No hay vida como la honra*. Guillen de Castro parodió su comedia *El robo de Elena*, como Rojas lo hizo con *El más impropio verdugo* y Moreto con *El desden con el desden*. Cáncer, ó el mismo Moreto, escribió la parodia titulada *Las travesuras (ó mocedades) del Cid*; y acaso Mira de Méscua sea el autor de la que con el título de *El juramento cumplido ó el Rey D. Alfonso, el de la mano horadada*, corre como escrita por un ingenio. *La muerte de Valdovinos* y *El traidor contra su sangre*, del citado Cáncer; *El Escarraman* de Moreto; *El Caballero de Olmedo ó Hipómenes y Atalanta* de Monteser; *Las bodas de Orlando*, por un ingenio; y otras varias hasta el número citado de 25, que escribieron Mossen Guillen Pierres, Bernaldo Quirós, Maldonado, Rosete, Suarez, Moreno, Fernandez de Leon, Rodrigo de Herrero, Lanini y algunos otros ingenios encubiertos, son en puridad verdaderas comedias bufas tales como hoy se entienden. Tambien tiene carácter bufo la *mogiganga* con que concluye Calderon su zarzuela ó égloga piscatoria, como él la llama, titulada *El Golfo de las sirenas*.

pe de Vega en algunas representaciones, dieron lugar á dichas fiestas, que se representaron en el Buen Retiro en un principio por órden del infante D. Fernando, y para solaz y divertimento de su hermano Felipe IV. A la tentativa hecha por el *Fénix de los ingenios* en este sentido y de la cual es muestra su *Selva sin amor*, siguieron otras más formales debidas al gran dramático en cuyo estudio nos ocupamos que, como indicado queda, recibieron en un principio el nombre de *fiestas cantadas*. Estas pueden dividirse en dos clases correspondientes á los dos géneros de representaciones que hoy conocemos: *Zarzuelas* y *Óperas*. A la primera pertenecen las piezas tituladas *Eco y Narciso*, que tiene acompañamiento y músicos; *El golfo de las sirenas*, con coros de música en la loa y en la mogiganga que le antecede y le sigue; *El Laurel de Apolo*, que se hizo al nacimiento del Príncipe Felipe Próspero y tiene música y baile toda ella. De la segunda clase, ó sea de las *óperas*, son las que llevan por títulos *Celos, aun del aire, matan* y *La púrpura de la rosa*, ambas puestas en escena con bastante intervencion de la música. Hé aquí, pues, cómo la *zarzuela* no es tampoco una produccion del arte moderno, pues no cabe dudar que en estas *fiestas cantadas* tiene su verdadero origen y aun á ellas debe el nombre con que hoy se la designa (1). Si las piezas de esta clase que escribió Calderon no están exentas de faltas, así en la forma como en el pensamiento, en cambio están sembradas de las bellezas que se observan en las otras obras de dicho ingenio, sobre todo por lo que á la versificacion respecta.

De los cien sainetes que, segun Vera Tásis, escribió Calderon, se conservan diez *entremeses*, dos *mogigangas* y tres *jácuaras entremesadas*, esto sin contar las loas y mogigangas que van unidas á algunas de sus comedias. Dichas composiciones ofrecen poco de particular y nada que sea digno

(1) El nombre *Zarzuela* viene de haberse representado las primeras obras de esta clase en la *Zarzuela*, sitio de recreo de los reyes, próximo al Pardo.—Tanto las llamadas óperas como las denominadas zarzuelas son por su argumento comedias *mitológicas*.

de estudio, por lo que nos limitaremos á citar sus nombres. Los de los *entremeses* son: *El dragoncillo*, imitacion del de Cervantes titulado *La cueva de Salamanca*; *La casa de los linajes*, *La casa holgona*, *Don Pegote*, *Las Jácaras*, *El desafío de Juan Rana*, *Las Carnestolendas*, *La Plazuela de Santa Cruz*, *La Franchota* y *La Rabia*: su objeto y nombre indican que el elemento cómico es en ellos lo predominante, y ya sabemos que Calderon lo manejó con discrecion y gracejo. *Los Flatos* y *La Muerte* se titulan las dos *mogigangas* ya indicadas, las cuales tienen música, como algunos entremeses y las *jácaras entremesadas*, cuyos títulos son: *El Mellado*, *Carrasco*, que debia ser toda cantada, y *La Chillona*.

Para terminar este estudio sobre Calderon, fáltanos decir algo acerca de las importantes obras que se conocen con el nombre de *autos sacramentales*, género de producciones en que sobresalió nuestro gran dramático.

En los *dramas religiosos*, de que hemos tratada en las lecciones XXIX y XXXVIII, tienen su verdadero origen los *autos sacramentales*. La influencia de la Iglesia en el teatro, el sentimiento religioso, tan profundamente encarnado en nuestro pueblo, y las disposiciones relativas á las fiestas del *Corpus Christi* dadas por los papas Urbano IV y Clemente V, dieron impulso al drama religioso, que durante los siglos XIII y XIV llegó á ser la diversion predilecta del pueblo español. Cultivado este género de literatura dramática, primero por los eclesiásticos, y despues por los seglares, revisió diferentes formas, las cuales responden á los diversos períodos que se dan en su desenvolvimiento hasta constituir el verdadero drama sacramental del siglo XVII.

Tres períodos se distinguen en la existencia de los autos sacramentales. En el primero, que sirve como de transicion desde las farsas sin fisonomía propia hasta los dramas religiosos perfectamente determinados, los autos no se limitaron exclusivamente á celebrar la fiesta de Jesús Sacramentado, el misterio de la Eucaristía (como lo prueban los que compusieron Gil Vicente, Juan de Pedraza, Juan de Timoneda y otros autores anónimos que con ellos se dedicaron á

la misma empresa), ni habían salido por completo de la tutela de la Iglesia. En el segundo período, que comienza en el último tercio del siglo XVI, los autos pasan ya definitivamente á manos de los seglares; y aunque durante él se empieza á definir, secularizándolo, el drama eucarístico, la verdad es que en los que escribieron Lope de Vega, Valdivieso, Tirso de Molina y otros ingenios, no se descubre todavía la glorificación del misterio á cuyo festejo se consagran: en este período, los autores de autos «emplearon, como dice un ilustrado crítico de nuestros días, alegorías y emblemas y otros medios expresivos propios del arte religioso; pero ninguno de ellos acertó con la forma y la manera adecuada del drama teológico, esencialmente simbólico.»(1) Por otra parte, es difícil encontrar en ellos verdadera acción. En el tercer período, que comienza con la segunda mitad del siglo XVII, el auto sacramental adquiere con Calderon las condiciones propias del verdadero drama teológico, pues en él se encuentra ya la acción, que es el todo en la poesía escénica, juntamente con los accidentes externos en que desde un principio se diferencia de las representaciones profanas. Moreto y algunos otros ingenios de esta época ayudaron á Calderon en la obra indicada.

Estudiando con alguna detención los autos propiamente dichos, veremos que son *obras dramáticas en un acto, escritas en loor del misterio de la Eucaristía*, y convendremos con el crítico ántes citado en que deben estimarse como un *florecimiento del culto externo, y una demostración, por formas visibles, de la verdad y bondad del dogma, siguiendo en ello la tradición didáctica de los siglos medios, combinada con el espíritu simbólico y alegórico de todos los siglos*. Entrañan, pues, el sistema teológico del catolicismo,

(1) D. Francisco de Paula Canalejas. *Discurso que sobre los autos sacramentales de D. Pedro Calderon de la Barca leyó ante la Academia Española en la sesión pública inaugural de 1871*. Es un trabajo lleno de novedad y que revela un profundo estudio acerca de la materia, por lo que debe ser consultado: á él nos referimos en esta lección siempre que hablamos del Sr. Canalejas, se halla incluido en los estudios críticos del autor publicados en 1875 con el título de *Doctrinas religiosas del racionalismo contemporáneo*.

son reflejo de las creencias de la época en que se representaron, y constituyen el drama teológico—dogmático que se presentia y tal vez vislumbraba en los comienzos de nuestra escena.

En cuanto á su clasificacion en los géneros poéticos, los *autos* deben considerarse, segun oportunamente se ha dicho (1), como una manifestacion especial del drama teológico, que se distingue por adoptar la forma alegórica y tener un carácter predominantemente épico, por lo que algunos los han considerado como *epopeyas dramáticas*. Tambien han sido designadas estas composiciones con el calificativo de *melodramáticas* y de *sermones en representable idea*.

Teniendo los autos tal significacion, es lógica la popularidad que alcanzaron, sobre todo en la época de su mayor florecimiento: el pueblo los consideraba como su fiesta favorita y los reyes los protegian con visible insistencia, especialmente desde Felipe III, en cuyos dias adquirieron gran esplendor é importancia. A partir del año de 1615 no hubo en España poblacion alguna en donde no se representaran estas fiestas eucarísticas, que en las primeras ciudades del reino se ponian en escena con gran lujo y coste en calles y plazas públicas. Tenian lugar estas representaciones por la tarde del dia del Corpus y se prolongaban algunas más, á veces hasta un mes. Mediante cuatro máquinas rodantes, llamadas *Carros*, se improvisaba el teatro en los parajes designados, que generalmente eran delante del palacio régio y de las casas de los ministros, consejeros y otras personas de alta gerarquía. Oportunamente se colocaban toldos y tablados para el público y los actores y un dosel para el Rey y su familia, todo lo cual requería grandes preparativos y no pocos gastos. Antes de llegar los *Carros* al punto donde habia de ser la fiesta, los gigantones y la tarasca (las mismas grotescas figuras que solian ir en la procesion del Corpus) alternando con cuadrillas de danzantes, entretenian la impaciencia del público. Antes del auto se representaban

(1) V. la primera parte de esta obra (t. I) leccion 41, pág. 393.

una loa, generalmente cantada, y una farsa corta ó entremés, concluyendo la funcion con música ó baile (1). Estos eran los principales caractéres y accesorios con que se representaban las fiestas denominadas *autos*.

Calderon compuso varios de estos con destino á las iglesias de Madrid, Toledo y Sevilla, de los cuales nos quedan más de setenta (2). Son obras esencialmente alegóricas y no están divididos en jornadas como las comedias, sino que constan de un solo acto y están precedidos de una loa que tiene por objeto anunciar el título del drama y en la que se hacen alabanzas del Santísimo Sacramento, en cuyo loor se hacia la fiesta, del Rey que la presidia y del Ayuntamiento que la costeaba. Por su carácter alegórico la imaginacion no encuentra en los autos traba alguna, pudiendo echar mano de cuanto á su propósito interese, así del cielo como de la tierra, del mundo moral como del físico, sin perdonar la mitología antigua. Las virtudes, los vicios, los afectos, las ideas, las flores, los dias, la naturaleza, el universo en su totalidad, todo se personifica en los autos de Calderon. Por la música y el espectáculo de que aparecen adornados, se aproximan mucho á la ópera, y de aquí el título de *melodramas* con que algunos los designan, y por su riqueza y lozanía

(1) Los preparativos para las fiestas del Corpus se hacian en Madrid desde muchos dias ántes y se nombraba al efecto una comision del Ayuntamiento presidida por su *comisario, protector ó superintendente de las fiestas del Santísimo Sacramento*, cuyas funciones eran muy complejas, pues tenia que ocuparse en las compañías de cómicos, en la construccion y pintura de los carros, carrillos, tablados de representacion y tendidos para los espectadores, en los poetas y músicos, en el exámen de los poemas, en la adjudicacion de premios, castigos y ayudas de costas á los representantes, y en las loas, mogigangas y entremeses. Generalmente los Ayuntamientos pagaban estos gastos, que llegaron á ser muy crecidos.—En el prólogo de la *Coleccion escogida de autos sacramentales* dispuesta y ordenada en el tomo 58 de la *Biblioteca de Autores españoles* por D. Eduardo Gonzalez Pedroso, se hallará gran copia de interesantes noticias acerca de estas festividades y de los autos en sí, esto es, considerados como obras de arte: es un trabajo lleno de erudicion, que debe consultarse.

(2) Vera Tásis asegura que Calderon escribió más de cien autos; Ticknor le atribuye setenta y tres; pero en la edicion de Pando y Mier (1717), que es la primera, sólo hay setenta y dos.

traen á la memoria las máscaras poéticas de Ben Jonhson y Milton (1).

Considerados en su fondo los autos de Calderon, son una exposicion de toda la teología y toda la metafísica de su tiempo, la manifestacion del arte teológico y sagrado de aquella época, conforme á la más alta concepcion cristiana, expuesta en aquel profundo y adecuado simbolismo que sólo Dante y Calderon conocieron (2). La presencia real de Jesús vivo en la hostia consagrada, el inefable misterio de la Eucaristía, el mayor de los misterios y el más portentoso de los milagros, como dice el Sr. Canalejas en su *Discurso* ya mencionado, es el asunto de los autos de Calderon. «En las loas, dice el mismo señor Canalejas, y al concluir todos los autos con himnos y con endechas, Calderon canta y glorifica el misterio de los misterios, el milagro del amor divino. La sangre y el cuerpo de Dios vivo únense á la naturaleza humana, la fortalecan y mantienen, y renuevan en su seno el vigor de la gracia. Es la union por amor de ambas naturalezas y el cumplimiento de la promesa del amor divino, de asistir áamparar y socorrer á la naturaleza humana. Dios está en la vida, Dios está presente; su cuerpo y su sangre llegan á nuestro sér, y un manjar espiritual y de esencia divina mantiene y estrecha el sagrado lazo que une al Creador y á la criatura. ¡Grande y admirable concepto, y símbolo de la union del hombre con Dios, que justifica el entusiasmo y exaltacion del gran poeta!»

Para poder apreciar bien todo el sentido y alcance, toda la grandeza del drama teológico de Calderon, menester es recordar la manera como éste sentia y expresaba la idea y el sentimiento religiosos. Ya hemos dicho que Calderon es el

(1) Gil de Zárate y Ticknor en sus historias de literatura española.

(2) Byron, Goëthe, Musset, Hugo, Mikiewitz, Quinet, Soumet y Lamartine han ensayado el drama y el poema simbólico imitando la forma del auto sacramental, pero no han empleado el símbolo de la manera que Calderon: éste lo hizo de un modo espontáneo é irreflexivo y ellos reflexiva, laboriosa y eruditamente.—V. el *Discurso* del Sr. Canalejas antes citado.

poeta católico por excelencia, y el más grande y el primero de los dramáticos cristianos. La esencia del catolicismo, y del catolicismo tal cual lo entendía su época, se halla vigorosamente encarnada en sus producciones. Nada puede dar mejor idea acerca de este punto que lo dicho por el eminente crítico alemán Guillermo Schlegel en un trozo que con razón ha sido llamado brillantísima apoteosis de Calderon:

«Pero el carácter de este poeta, dice, brilla sobre todo cuando se ocupa de asuntos religiosos: no pinta el amor sino es con rasgos vulgares, y no le hace hablar sino el lenguaje poético del arte; mas la religion es el amor que le es propio; este es el corazon de su corazon y por ella solamente pone en movimiento las teclas que penetran y conmueven el alma profundamente. Parece que no quiso hacer otro tanto en las circunstancias puramente mundanas: su piedad le hace penetrar con claridad en las más confusas relaciones. Este hombre venturoso se habia librado del laberinto y del desierto de la duda en el asilo de la fé, desde donde contempla y pinta con una serenidad que nada puede turbar, el curso de las tempestades del mundo. Para él la existencia humana no es un enigma oscuro: sus mismas lágrimas, como una gota de rocío sobre una flor, presentan al resplandor del sol la imágen del cielo: su poesia, cualquiera que sea el asunto que trate aparentemente, es un himno infatigable de gozo sobre la magnificencia de la creacion: solemniza con una admiracion alegre y siempre nueva los prodigios de la naturaleza y del arte, como si los viera siempre por la vez primera, con un brillo que el uso no ha empañado aún. Este es el primer despertamiento de Adán, acompañado de una elocuencia y de una sobriedad de expresiones que pueden dar solamente el conocimiento de las más secretas propiedades de la naturaleza, la más alta cultura del ingenio, y la reflexion más madura y grave. Cuando reúne los más apartados objetos, los más grandes y los más pequeños, las estrellas y las flores, el sentido de sus metáforas es siempre la relacion de los criaturas con el Creador comun, y esta arrebatadora armonía, este concierto del

«universo, es de nuevo para él la imagen del eterno amor, que todo lo comprende.» (1)

Esta manera de pensar y sentir la idea y el sentimiento religioso, y la exposicion tan acabada que Calderon hace del sistema teológico y metafísico del catolicismo, se hallan principalmente en sus autos, en cuyas alegorías se encierra cuanto puede servir para la más fácil comprension del dogma eucarístico en particular y de la Idea católica en general. Para ello se vale el gran dramático del simbolismo y no desperdicia nada de cuanto puede servir á su propósito. Los usos, las costumbres y las instituciones conocidas y populares; las narraciones bíblicas; la mitología; los adagios y refranes; las leyendas y tradiciones piadosas; todo aquello, en fin, que puede serle útil para facilitar la inteligencia de sus representaciones dogmáticas, lo aprovecha con gran oportunidad, con mucha maestría y á veces con verdadera audacia; y en todo encuentra, aunque sea simbólica ó alegóricamente, formas y figuras con que dar determinaciones claras y concretas á sus abstractas concepciones. Los autos titulados: *La nave del mercader*, que trae el pan divino desde lejos, declarándose el Divino Mercader *fiador y principal obligado*, respecto á las deudas contraidas por el hombre; *El Nuevo Palacio del Retiro*, ó *El Nuevo Hospital de pobres*, que dan testimonio de aquel Palacio ó de aquel Hospital que la bondad divina edificó, sirviendo de fundamento la sangre del Crucificado; *La Cena de Baltasar*, en que muestra el castigo de la blasfemia humana y enaltece la idea de Dios y de su provincia; *La Serpiente de Metal*, en que recuerda las ingratitudes del pueblo de Israel; *El verdadero Dios Pan*, que es Jesús que está en el pan sagrado; *Psiquis y Cupido*, cuyas figuras representan al Redentor y á la humanidad redimida, como en *Andrómeda y Perseo* están personificados la Naturaleza humana y el Amor divino; *El Cubo de la Almudena*, fundado en una leyenda piadosa de Madrid, como *La Devocion de la Misa* y *El Santo Rey Don Fer-*

(1) Esta traduccion está tomada de la de Sismondi. El Schlégel á que aqui nos referimos es el autor de la *Historia de la literatura dramática*, hermano de Federico, que compuso la *Historia de la literatura antigua y moderna*, al cual nos referimos al comenzar la leccion XLIV.

nando lo están en las tradiciones épicas castellanas de la Edad Media, y otros que pudiéramos citar y que con estos enumera con más minuciosidad el Sr. Canalejas, ponen de manifiesto cuanto acabamos de decir respecto á los elementos de que Calderon se valió para hacer sensible la idea que domina en sus concepciones teológicas. Los títulos de varios de sus dramas profanos le sirvieron para algunos autos, como, por ejemplo, para *El Pintor de su deshonra* y *La vida es sueño*. Este último es una como paráfrasis del drama filosófico que lleva el mismo nombre y uno de los mejores; los personajes de la loa son los cinco sentidos, el Cuerpo y el Discurso; y los del auto, los cuatro elementos, el Poder, la Sabiduría, el Amor, el Hombre, la Gracia, el Albedrío, el Entendimiento, la Luz, la Sombra y el Pecado. El Hombre representa la figura de Segismundo, vestido como éste de pieles, y como él expresando los mismos conceptos é ideas que tanta celebridad han dado al drama profano.

El Divino Orfeo, en que se representa al Creador con toda la grandeza del poema de la creacion, es otro de los mejores autos de Calderon. Hé aquí en qué consiste. En un carro en forma de nave va el Padre Eterno antes de la creacion. Llegado á la plaza llama á la vida á todos los séres; realizándose la creacion. A este fin van apareciendo otros carros simbólicos con dichos séres, los cuales se van uniendo al carro principal. En seguida se representa con gran aparato la caida de los ángeles rebeldes. A ella sigue la aparicion del mal en la naturaleza, la que por medio de hábiles transformaciones vá perdiendo las brillantes formas con que salió á la escena y adquiriendo las que hoy tiene, todo ello en medio de coros de ángeles. Despues de la caida de Adan aparece el *Divino Orfeo*, ó sea Jesucristo, con una lira en forma de cruz, cantando las desgracias de la humanidad y salvándola al fin y venciendo al infierno en medio de los cánticos de toda la naturaleza.

No ménos simbólico y más teológico aún que este auto, es el titulado *A Dios por razon de Estado*. Aparece en él el Pensamiento humano personificado en una figura alegórica, buscando la verdadera idea de Dios y yendo aconsejado

de la Prudencia á encontrarla en la Gentilidad, en las antiguas religiones, que recorre sin fruto. Visita luego en islas remotas al Ateísmo materialista, cuyas doctrinas rechaza con horror. Va luego al Islamismo, en el que encuentra un rayo de verdad, hasta que al fin descubre la religion verdadera en el Cristianismo que predicaba San Pablo. A pesar de las explicaciones de la Ley de Gracia, la Sinagoga y el Islamismo perseveran en su error; pero la Gentilidad y el Ateísmo se convierten, y la Razon queda satisfecha en cuanto á Dios; mas el Ingenio humano pregunta aún: *qué soy, y qué es y qué vale una vida*. Tambien es digno de mencionarse el auto titulado *Los Misterios de la misa*, cuyo protagonista es la Sabiduría, de la que se hace una vistosa descripcion, representando en los colores de sus plumas los de las Facultades universitarias: la explicacion de la misa y de sus misterios está magistralmente hecha (1).

Como puede observarse por la mera exposicion de sus autos, lo primero que revela Calderon es un sentido teológico-católico muy vivo y grande. Revela igualmente un atrevimiento desusado al encarnar, como lo hace, en formas artísticas á Cristo y á las entidades más abtrusas, siendo muy de notar, como dice el Sr. Canalejas, que cuando se trata de Dios reprime la tendencia figurativa y plástica de su ingenio y sólo trae á la escena algunos de sus atributos, no atreviéndose á imaginar símbolo ni forma para el Ser infinito y absolutamente perfecto, lo cual da al simbolismo calderoniano un carácter particular, digno de detenido estudio.

A la alteza del pensamiento unen los autos de Calderon la riqueza y galanura propias de las formas de sus dramas

(1) *La primer flor del Carmelo, El veneno y la triaca, Las espigas de Ruth, El valle de la Zarzuela, El Pastor Fido, La divina Filotea, El Sacro Parnaso, La cura y la enfermedad, Mistica y real Babilonia, ¿Quien hallará mujer fuerte?, La viña del Señor, Lo que va del hombre á Dios, El viático cordero, A María el corazon, Las órdenes militares, El gran teatro del mundo, El árbol del mejor fruto, Los alimentos del hombre, Sueños hay que verdades son, La semilla y la cizaña, La Torre de Babilonia, El gran mercado del mundo, El tesoro escondido, Los encantos de la culpa, La Siembra del Señor, A tu prójimo como á tí, Primero y segundo Isaac*, son los títulos de otros tantos autos de Calderon.

profanos, con más un brillante lirismo que es hijo del argumento mismo de los autos, que no toleraría la frase concisa de la comedia ó el drama: todas las formas líricas, desde el idillio hasta la oda, desde el soneto á la letrilla de pié quebrado, las recorre Calderon en sus autos con el lujo y brillantez de la escuela oriental. La abundancia y riqueza métrica rivalizan en las composiciones de que tratamos, con la sencillez, facilidad y armonía del estilo y del lenguaje, siempre calderonianos.

No están exentos de faltas los autos: sus argumentos se prestan poco á las formas artísticas del drama y los asuntos que tratan son algo expuestos. Además, Calderon predicó en ellos muchas veces la intolerancia; santificó los autos de fé, elogiando el sombrío Tribunal de la Inquisicion, y se mostró hasta cruel con los herejes; todo lo cual constituye á lo luz de la ciencia graves defectos, que el Arte le perdona, porque sin ello no hubiera sido el poeta popular de su pueblo y de su tiempo, el dramático español del siglo XVII.

Calderon elevó á la más alta cumbre del Arte los autos sacramentales, que en su tiempo alcanzaron una inmensa popularidad. Despues decayó ésta, mejor dicho, fué suprimida por el Gobierno, mediante la proscripcion contra los autos decretada en 1765 por el Estado, á impulsos de la mal aconsejada crítica del siglo XVIII, que por boca de Jovellanos, Moratin y otros llamó á los autos «supersticiosa costumbre», «composiciones absurdas» y «absurdos, monstruosos y perjudiciales á la dramática», acusándolos á la vez de «haber alimentado la equívoca devocion del vulgo, haciendo cada vez más difícil la reforma de nuestro teatro.» Pero la crítica razonada, inspirándose más y mejor que antes lo hiciera en los principios de la Estética, y rindiendo mayor culto á la imparcialidad—con lo que ha dado al traste con ciertos absurdos prejuicios,—ha puesto en claro que sólo el fanatismo religioso, político y literario ha podido prohiar semejantes calificativos, y que los autos sacramentales de Calderon son dignos de ocupar un lugar preferente en la historia del arte español, á cuya fama y grandeza tanto han contribuido.

LECCION XLVII.

Concluye el estudio de la dramática en el primer período de la segunda época.—Autores de segundo y tercer orden posteriores á Lope de Vega é imitadores de Calderon.—Número de ellos y causa de su abundancia.—Cubillo.—Leiva.—Los Figueroas.—Villaviciosa, Avellaneda, Cáncer, Zavaleta y Rosete.—Enriquez Gomez, Zárate y Barrios.—Juan Vélez de Guevara y Cuéllar.—Diamante.—Monroy, Martinez, Salazar y Torres y el padre Céspedes.—Sor Juana Inés de la Cruz, Doña Ana Caro Mallen de Soto, y otros poetisas.—Comedias de *un ingenio de esta corte*: Felipe IV; Monteser.—Matos Frago, La Hoz y Mota y Solís.—Candamo: su influencia en el teatro é impulso que dió á la zarzuela; el Maestro Leon.—Empieza la verdadera decadencia del teatro español: Zamora y Cañizares.—Observaciones sobre esta decadencia.

Con Calderon llegó el teatro español al apogeo de su grandeza. En brazos de tan insigne dramático empieza ya á languidecer para venir á parar al estado de postracion en que le veremos ahora. Su período de verdadero esplendor, que alcanza los últimos catorce años de Lope y los treinta priros de Calderon, cesó en vida de éste, á quien cupo la gloria de haber retardado la agonía del arte dramático nacional, que había pasado ya de la plenitud de la vida, del período de la virilidad, al agotamiento de las fuerzas, al período de la decrepitud.

Con la presente leccion, que pone término á nuestro estudio sobre la poesía dramática de los siglos XVI y XVII, asisteremos á esa agonía á que nos referimos.

Ya hemos dicho que con el brillante ejemplo dado por Lope de Vega, el número de autores dramáticos, ántes poco abundante, se acrecentó de una manera considerable, hasta el punto de que, á principios del siglo XVIII, pasaban de treinta mil las composiciones de todos los géneros que había producido el teatro español. Sin duda que á semejante resultado contribuyó poderosamente, aparte del ejemplo y

riunfos de Lope y Calderon, la proteccion decidida que Felipe IV, el conde-duque de Olivares y muchos grandes y magnates del reino, prestaron á nuestra escena. Cupo tambien una parte no pequeña en esta obra al pueblo en general, que, como en diferentes ocasiones hemos dicho, mostró desde muy antiguo una grande y viva afcion por las representaciones escénicas, y en la época que nos ocupa alentaba con sus favores á los muchos ingenios que, ganosos de gloria ó en busca de recursos, se lanzaban á escribir para el teatro.

Empresa muy penosa de realizar fuera la de dar aquí cuenta, siquiera fuese en brevísimo sumario, de los autores dramáticos de segundo y tercer órden que florecieron despues del fecundo Lope de Vega, áun concretándonos al período de decadencia, de que esta leccion trata, durante el cual hubo más de doscientos ochenta poetas que produjeron más de cuatro mil quinientas obras; y aunque el presentar rematada semejante tarea no ofreciera dificultad alguna, siempre se opondria á que lo hiciésemos la índole elemental de nuestro libro, cuyos límites se consienten dicho trabajo. Hablaremos, pues, sólo de aquellos dramáticos que más se hayan distinguido entre los de su clase, ó que por algun concepto tengan alguna significacion en la historia de nuestro teatro.

Del primero de quien debemos hacer mencion es de DON ALVARO CUBILLO DE ARAGON, natural de Granada y á lo que parece conocido en tiempos de Lope como autor dramático de crédito. Segun él mismo dice, en 1654 tenia ya escritas *más de cion comedias*; pero á nuestros tiempos sólo han llegado noticias de veintitres y de dos autos. Por su invencion, discreta y bella forma y entonacion poética, no desmerecen algunas de estas obras de las más celebradas de otros autores más afamados, y dan prueba de que el autor no carecia de talento, sabia producir grandes efectos y presentar buenas situaciones dramáticas. Como las mejores de sus obras deben citarse las tituladas *La perfecta casada*, *Las muñecas de Marela*, *El amor como ha de ser*, *El invisible príncipe del Baul* y *El Señor de Noches buenas*, en las cua-