ITALIA-ESPAÑA

GUÁRDESE COMO JOYA PRECIOSA

EX-LIBRIS
M. A. BUCHANAN

PRESENTED TO

THE LIBRARY

BY

PROFESSOR MILTON A. BUCHANAN

OF THE

DEPARTMENT OF ITALIAN AND SPANISH

1906-1946

ESTUDIOS

SOBRE EL TEATRO DE

LOPE DE VEGA

POR EL DOCTOR

DON MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

EDICIÓN ORDENADA Y ANOTADA

POR

DON ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN

TOMO II

MADRID
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
CALLE DE PRECIADOS, 48
1921

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/obrascompletas11men

OBRAS COMPLETAS

DEL EXCMO. SEÑOR

DON MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

ESTUDIOS

SOBRE EL TEATRO DE

LOPE DE VEGA

PS
M5427
[Obras completas II]

ESTUDIOS

SOBRE EL TEATRO DE

LOPE DE VEGA

POR EL DOCTOR

DON MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

EDICIÓN ORDENADA Y ANOTADA

POR

DON ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN

TOMO II

MADRID
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
CALLE DE PRECIADOS, 48
1921

453750 41

ES PROPIEDAD

Madrid.—Imprenta de Ramona Velasco, Libertad, 31.—Teléfono 32-62.

IV

COMEDIAS DE VIDAS DE SANTOS

(CONCLUSIÓN)

VIII. *El serafín humano.*—Publicada por Lope en la *Parte decinueve y la mejor parte* de sus *Comedias* (1626), con dedicatoria a doña Paula Porcel de Peralta, mujer del licenciado Gregorio López Madera, consejero de Castilla. Sobre lo que en la dedicatoria se dice de la comedia de *Los porceles de Murcia*, trataremos cuando llegue el turno a esta singular producción.

No estando *El serafín humano* en las listas de *El peregrino*, debe de ser posterior a 1618. El autor promete una segunda parte, que quizá sería *La gloria de San Francisco*, citada en el catálogo de Huerta, pero desconocida hoy.

Aunque incluída por Lope de Vega o por su editor entre las que creía mejores, es, a mi juicio, una de las más endebles. Contiene, sin unidad alguna de plan y como en forma de cuadros sueltos, toda la vida de San Francisco, con muchas anécdotas de los compañeros del Santo, tomadas de los *Fioretti*, insistiendo, principalmente, en las atribuídas a fray León, *la pecorella di Dio*, y al inocentísimo fray Junípero, cuyas simplicidades, rebosando de santa alegría, forman el ingenuo entremés de la divina leyenda franciscana.

La inferioridad de este drama depende, principalmente, de su estructura o, más bien, de la carencia de ella, que hace que las escenas se sucedan sin trabazón interna y como las piezas de un calidoscopio. Pero si se entra en los detalles, aun reconociendo que el poeta más popular de España algo mejor pudo hacer en honra del Santo más popular de la cristiandad, es imposible dejar de admirar la ardiente efusión mística de algunos trozos:

¡Dulcísimo Jesús, yo estaba ciego;
Yo estaba ciego, vida de mi vida,
Pues no te abrí cuando llamaste luego!

¡Oh, voluntad sin mi Jesús perdida!
¿Qué amabas tú, que mi Jesús no fuese,
De tinieblas del mundo oscurecida?
¿Es posible, mi Dios, que no te oyese
Francisco, cuando tú dabas suspiros
Porque la puerta a tu hermosura abriese?
. . . . . .
¡Tú los inviernos en mi calle helando
Tu regalado cuerpo, y yo durmiendo
Muerto y amortajado en lienzo blando!
¿Qué amores dulces estarías diciendo
A una bestia del campo, a un ignorante?
«Abre, Francisco, que me estoy muriendo.»
¡Oh corazón más duro que diamante!
No amabas a Jesús, ¿qué es lo qué hacías?
. . . . . .
¿Qué es la hermosura humana? ¡Viento vano,
Muladar que ha cubierto blanca nieve!.....

Todavía tiene más sabor de poesía franciscana el romance *de las cinco llagas*; si bien debo advertir que en el *Romancero espiritual* de Lope está más completo que en la comedia, y con variantes que, en general, le mejoran (1). Allí se leen otros dos romances al mismo asunto, y otro sobre el desposorio de San Francisco con la pobreza.

Un mancebo mercader
Quiso casarse en su tierra.....

Fuera de los trozos antes citados, poco encuentro que elogiar en esta comedia, escrita con notable desaliño, y a veces con incongruencias pedantescas. El pobre, con quien San Francisco trueca los vestidos, encuentra modo de citar, en el curso de tres octavas, a Plutarco, Difílides, Diógenes y Aristóteles. En la primera jornada hay un cuento bastante gracioso para probar que la música tuvo principio en Portugal:

Estaba en una azotea,
En invierno, un portugués,
Y otro en la calle, de pies,
Por falta de chimenea.

(1) Reproducido con el núm. 268 en el *Romancero y Cancionero sagrados* de la Biblioteca de Rivadeneyra.

Pues para decir si allá
Hacía sol, que el frío cesa,
En su lengua portuguesa
Dijo al otro: «*Fa sol la*».
«*Sol fa*», respondió también,
Y así el cantar se inventó,
Y en Portugal se quedó,
Por siempre jamás, amén.

Por si escocía a los portugueses la broma, añade Lope que «son músicos todos cuantos allá nacen», porque

Su misma lengua es canción.....

Sería de todo punto temerario e impertinente aquí, amén de ocioso, un estudio acerca de San Francisco y su influencia en el arte. Temas de tal magnitud no deben tocarse por incidencia, cuando no hay seguridad de decir algo importante y nuevo. Prosigamos, pues, con otros santos menos conocidos.

IX. *San Nicolás de Tolentino*.—No incluída en las listas de *El peregrino*, por lo cual debemos creerla posterior a 1618. Se imprimió póstuma en la *Veintiquatro parte perfeta* de sus *Comedias* (Zaragoza, 1641). Se halla citada en catálogos del siglo pasado con el título de *El Santo de los Milagros*, *San Nicolás de Tolentino*.

La vida de San Nicolás de Tolentino, *frayle de la Orden de San Agustín*, se escribe de esta manera en el *Flos Sanctorum* (1) del P. Rivadeneira (10 de septiembre):

«San Nicolás de Tolentino, religioso de la Orden del glorioso padre y doctor de la iglesia San Agustín, nació en una aldea llamada San Angelo, de la ciudad de Fermo, que es en la provincia de la Marca de Ancona. Su padre se llamó Campañano y su madre Amata. Eran honrados y muy buenos christianos: y habiendo sido casados muchos días, no tenían hijos, y por eso andaban muy congoxados y afligidos. La madre Amata tomó por medianero a San Nicolás, obispo, con quien tenía particular devoción, y prometió de yr a visitar su sagrado cuerpo, que está en la ciudad de Bari, en el

(1) Tomo II, páginas 636-638.

Reyno de Nápoles, si Dios le daba un hijo y le cumplía su deseo. Fué revelado a sus padres que hiziessen aquella romería, porque en ella se les diría quién había de ser el que dellos había de nacer. Pusiéronse en camino, llegaron a Bari, visitaron la iglesia de San Nicolás, y allí se les apareció el Santo, y los hizo ciertos que tendrían un hijo a quien pondrían nombre Nicolás, por haberle alcanzado por su intercession, y que sería siervo fidelíssimo de Dios y varon muy ejemplar, y de gran penitencia. Todo se cumplió assí, porque Amata concibió y a su tiempo parió un hijo, que se llamó Nicolás, el qual desde niño fué muy inclinado al servicio de Dios, frequentaba las iglesias, oía missa y rezaba con mucha devocion, huía las compañías de los muchachos traviesos, gustaba de tratar con religiosos, hazía bien a los pobres, ayunaba y ocupábase en el estudio, y oraba con tanta devocion y atencion, que se dize haber visto, aun siendo mozo y orando en la iglesia, a Christo nuestro Señor con los ojos corporales, y como yba creciendo en edad, yba creciendo también en virtud y ciencia. Hiziéronle canónigo de una iglesia de San Salvador, y aunque vivía loablemente, no estaba contento, porque siempre anhelaba a otro estado de mayor perfección. Y assí habiendo oydo un sermón de un famoso predicador de la Orden de San Agustín del menosprecio del mundo, como el corazon estaba dispuesto y seca la leña, la centella de la palabra de Dios que cayó en ella, la encendió de manera que Nicolás, abrasado del amor divino, se determinó dar libelo de repudio a todas las cosas de la tierra, y buscar con grande ansia y solicitud las del cielo. Para esto tomó el hábito de San Agustin, en el convento de la ciudad de Tolentino, y los religiosos dél se le dieron con gran voluntad, conociendo quán santa era su vida y quán grande su ciencia y habilidad, y esperando que había de ser (como lo fué) gran ornamento de su sagrada religión. Luego comenzó San Nicolás a darse a todas las virtudes, y más a las que son más propias del religioso, a la humildad y a la pobreza, al silencio, a la obediencia, a la oracion, al ayuno y penitencia; de suerte que era espejo de religiosos, como lo fué de sacerdotes siendo sacerdote, y de predicadores siendo predicador. Pero aunque en todas las virtudes se esmeró mucho, y fue excelente, lo que se escribe de su abstinencia pone grande admiración: porque

treynta años estuvo en el convento de Tolentín sin comer carne ni huevos ni pezes, ni cosas de leche ni aun manzanas, agora estuviesse sano, agora enfermo. Fué esto con tanto extremo, que habiendo una vez caydo malo y llegado a punto de muerte, los médicos le mandaron que comiesse carne, porque assí convenía a su salud: y como ellos no se lo pudiessen persuadir, fué necessario que su superior se lo mandasse en virtud de santa obediencia. Baxó la cabeza el santo, y probó la carne que le truxeron, y pidió al prior que se contentasse con aquella obediencia y que no le apretasse más, ni le hiziesse quebrantar el propósito que tenía, porque Dios no estaba atado a la carne ni a las reglas de Medicina para darle salud, y assi se la dió el Señor muy entera dentro de pocos días. Ayunaba cada semana los lunes, miércoles, viernes y sàbados, a pan y agua, comiendo una vez sola: y desde los siete años de su edad ayunó tres días cada semana, imitando en esto a San Nicolás, obispo, el qual siendo niño, los miércoles y viernes no quería tomar más de una vez el pecho. Disciplinábase las noches con una cadena de hierro. Su túnica era pobre, áspera y remendada, la cama dura y propia de penitente; su oracion era muy fervorosa y continua; y casi todas las noches se le passaban, o en el coro (en el qual era el primero) o en atenta y regalada contemplacion del Señor. Mas el Demonio, que siempre vela para nuestro mal, procuró con varias tentaciones apartar al santo de su dulce conversacion: y una noche, estando orando delante de un altar, como solía, mató la lámpara y la arrojó en el suelo, y la hizo pedazos, y poniéndose sobre el techo de la iglesia, comenzó a destejarle y hazer tanto ruydo que parecía que se quería caer la iglesia. Tomó varias y horribles figuras de bestias fieras para espantarle: y como el santo no se moviesse de su oracion, le dió tantos y tan grandes golpes (permitiéndolo el Señor para mayor prueba y corona de su siervo) que por muchos días le quedaron en el cuerpo las señales de las heridas. Otra vez, entrando a hacer oración delante de un crucifixo, el Demonio le derribó y le maltrató de manera que le dexó por muerto y quedó coxo por toda la vida: pero él, esforzado por el Señor, se levantó y hizo su oración y gracias, porque assí le probaba y le daba vitoria de su enemigo. Fué devotísimo de las ánimas del Purgatorio por una vi-

sión que tuvo: en la qual vió gran número de ánimas de Purgatorio, que con grande instancia le pedían el sufragio de sus oraciones y missas; y habiéndolas dicho, le hizieron gracias por ello. Y no era menor su caridad para con los vivos que para con los difuntos. Visitaba con gran cuydado a los enfermos, y compadecíase dellos. Recreábalos con sus palabras, animábalos a llevar con paciencia su trabajo, y dábales todo lo que podía para su regalo. Recebía a los frayles huéspedes como si fueran ángeles del cielo. Alegraba a los tristes. Consolaba a los afligidos. Reconciliaba a los discordes. Socorría a los pobres. Libraba a los cautivos y a los encarcelados. Finalmente, la vida de San Nicolás era como de un hombre perfectísimo y venido del cielo: y como a tal le favoreció y regaló mucho nuestro Señor. Seys meses antes que muriesse, cada noche, a hora de Maytines, le dieron música los ángeles: y él entendió que se llegaba la hora de su dichosa muerte, y assí la profetizó, y avisó della a sus frayles; y aviendo caydo malo, y agravádossele la enfermedad, los llamó, y rogó que le perdonassen sus faltas: y al Prior que le diesse la absolución de todos sus pecados, y le administrasse los Santos Sacramentos de la Iglesia, los quales recibió con grandíssima devoción y abundancia de lágrimas. Despues se hizo traer una cruz en que estaba un pedazo de la de nuestra redención, la qual adoró con profundíssima humildad, suplicando al Señor que por virtud de la santíssima Cruz le salvase y le defendiesse en aquella jornada, del mal encuentro y engaño del cruel enemigo. Iubilaba su espíritu, y regocijábase sobremanera por el desseo que tenía de salir de la cárcel deste cuerpo y ver a Dios. Y como los frayles le preguntassen por qué estaba tan contento y alegre, respondió: «Porque mi Señor Jesu »Christo, acompañado de su dulce madre, y de nuestro Padre San »Agustín me convida a la partida, y me dize que me alegre y entre en el gozo de mi Dios». Y diziendo aquellas palabras *in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*, levantadas las manos y los ojos hazia la Cruz que tenía presente, con maravillosa tranquilidad dió su alma al Señor, a los diez de setiembre del año de mil y treszientos y seys. Ilustró Dios a San Nicolás con muchos y grandes milagros, en vida y en muerte. Tuvo don de profecía. Dió salud a muchos enfermos que estaban afligidos con graves dolencias. Dió vista a los cie-

gos. Libró muchos endemoniados. Y no solamente los que vivían en la ciudad de Tolentín y en toda su comarca, sino otros muchos más apartados recibieron grandes beneficios y singulares gracias por su intercession. Entre las otras cosas notables con que Dios le esclareció, fué una, que una noche le apareció una estrella de gran claridad, la qual venía de la aldea de San Angel, donde él había nacido, y por derecha línea iba a dar a Tolentin, y se paraba sobre el altar donde el santo solía dezir missa y hazer oración. Queriendo Dios con esta visión declarar que este santo era como una estrella muy resplandeciente en su Iglesia, y que habiendo tenido su origen en un lugar de poco nombre, se acabaría y tendría fin en Tolentín, y sería enterrado debaxo de aquel altar donde se paraba la estrella; como lo fué. Y despues de muerto, cada año, el mismo día en que él murió, aparecía en aquel lugar la misma estrella: la qual veía la gente que aquel día concurría de todas partes al sepulcro del santo por su devoción y por alcanzar salud de sus enfermedades, y alivio de sus trabajos: y esto duró muchos años. Después el Papa Eugenio Quarto, año del Señor de mil y quatrocientos y quarenta y seys, le canonizó, y le puso en el catálogo de los Santos: y el Papa Sixto Quinto, el primero año de su Pontificado, que fué el de mil y quinientos y ochenta y cinco, mandó que a los diez días de setiembre se rezasse de San Nicolás de Tolentín, con solemnidad de duplex, en toda la Iglesia Católica (aunque despues, en el Breviario Reformado de la Santidad de Clemente VIII, se pone semiduplex). La qual, habiendo sido muchos años afligida con grandes divisiones y con una larga cisma, luego que fué San Nicolás canonizado, por sus merecimientos y oraciones, tuvo paz y unión. La vida de San Nicolás escribió un frayle grave y antiguo de su Orden, y la refiere el padre fray Lorenzo Surio en el quinto tomo de las vidas de los Santos, y el Martirologio Romano haze mención dél.»

Increíble parece que de tal hagiografía haya podido salir una comedia. Pero es cierto que la comedia (o, si se quiere, *farsa a lo divino*) resulta interesante y divertida, si bien, como otras muchas de su género, sólo guarda del teatro sagrado las apariencias. Buterweck la analiza con bastante exactitud en su *Historia de la Poesía y Elocuencia en España*:

«De todas las obras dramáticas de Lope de Vega—dice—, sus *Vidas de Santos* son, bajo todos aspectos, las más irregulares: caracteres alegóricos, bufones, santos, galanes, estudiantes, reyes, el Niño Jesús, el diablo y todos los séres más heterogéneos que pueden concebirse andan allí revueltos. La música parece un indispensable accesorio. La comedia de Lope de Vega *Vida de San Nicolás de Tolentino* comienza con una conversación mantenida por una cuadrilla de estudiantes, que hacen alarde de su agudeza y saber escolástico. Entre ellos está el futuro Santo, cuya piedad contrasta con la desordenada alegría de los que le rodean. El Diablo, vestido de máscara, viene a unirse a la partida. Aparece en los aires un espectro, se abren los cielos y descúbrese al Altísimo, sentado en su tribunal con la Justicia y la Misericordia, que le ruegan alternativamente. Viene después una intriga de amor entre una dama llamada Rosalía y un caballero llamado Feniso. El futuro Santo vuelve a salir a la escena, vestido de canónigo, y pronuncia un sermón en redondillas. Sus padres se congratulan de tener tal hijo, y esta escena forma la conclusión del primer acto.

»Al principio del segundo hay escenas de la vida soldadesca. El Santo entra acompañado de algunos monjes y recita una plegaria en forma de soneto. Fray Peregrino cuenta la romántica historia de su conversión. Síguense discusiones teológicas y se relatan numerosas anécdotas de las vidas de los santos. Segunda oración de San Nicolás y segundo soneto. El poder de su fe le levanta en los aires y la Virgen y San Agustín bajan del cielo a recibirle.

»En el tercer acto la escena se traslada a Roma, donde dos cardenales muestran al pueblo el Santo Sudario a la luz de dos antorchas. La música de las chirimías aumenta la solemnidad de esta ceremonia, durante la cual se pronuncian piadosos discursos. San Nicolás aparece remendando su hábito de fraile, y las devotas reflexiones que hace mientras está empeñado en esta ocupación son acompañadas por el coro invisible de los ángeles. Esta música irrita al Demonio, que ve llegada la hora de tentar a San Nicolás. Muéstranse en escena los tormentos de las almas del Purgatorio. Aparece de nuevo el Diablo, rodeado de leones, serpientes y otras horribles alimañas; pero en una escena burlesca, un fraile, armado con un gran

hisopo, ahuyenta al Diablo y a su séquito. En la conclusión de la pieza, el Santo, cuya beatificación es ya completa, desciende del cielo con un manto tachonado de estrellas, y en cuanto toca la tierra, las almas de su padre y de su madre salen del Purgatorio por una roca que se entreabre; el Santo se vuelve mano a mano con sus padres al cielo y la música los acompaña mientras suben» (1).

Sismondi, según su costumbre, no hace más que traducir servilmente a Buterweck, de quien procede lo poquísimo bueno que su obra contiene, a lo menos en lo tocante a las literaturas de nuestra Península (2).

No han sido mucho más blandos los críticos posteriores. Ticknor, que pone esta comedia entre las *very strange and extravagant*, nota, con razón, que cada acto es una pieza aislada, y si hubiera dicho que cada escena lo es también, no se habría alejado mucho de la verdad. Sólo el primer acto tiene veintiún personajes, entre ellos el Padre Eterno, la Virgen Santísima, la Historia, la Misericordia, la Justicia, Satanás. Ticknor analiza, a su manera, el primer acto, encontrando bastante animada y graciosa la escena de las máscaras, *fanático* el sermón del fraile y sumamente chocarreros *(of the rudest humour)* los chistes del lego Ruperto (3).

Schack (4), contra su costumbre, sigue casi textualmente a Buterweck al citar de paso esta comedia, llena de cosas estrambóticas *(seltsamkeiten)*.

(1) *History of Spanish and Portuguese Literature. By Frederick Bouterweck. Translated from the original german, by Thomasina Ross.* London, Boosey, 1823, t. I, páginas 385 y 386. (Es la traducción de la parte relativa a las literaturas castellana y portuguesa en la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende der dreizehnten Jahrhundert*, de Buterweck, tomos III y IV de la edición de Gottingen, 1805-1819.)

(2) *De la Littérature du Midi de l'Europe*, por J. C. L. Sismonde de Sismondi. Bruselas, 1837, t II, páginas 353 y 354.

Historia de la literatura española (traducción de esta parte de la obra de Sismondi, muy adicionada y corregida por D. José Lorenzo Figueroa y don José Amador de los Ríos). Sevilla, 1842, t. II, pág. 69.

(3) Tomo II de la edición inglesa de 1863, pág. 247, y II de la traducción castellana, páginas 365 y 366, nota.

(4) Tomo II de la edición alemana, pág. 385, y III de la castellana, páginas 165 y 166.

Klein, en su indigesta compilación, tan exactamente calificada de *idropico operone* por un crítico italiano, cita como ejemplares de la más rara monstruosidad *El cardenal de Belén* y el *San Nicolás de Tolentino* (1).

Sólo Grillparzer (2) que, además de insigne poeta dramático, ha sido el más profundo conocedor del teatro de Lope, ha fijado la atención en dos escenas de primer orden que esta comedia contiene: el encuentro del licencioso mancebo Fulvio Ursino con una máscara que le atrae a una cita amorosa, donde encuentra la muerte, y el pleito de la Misericordia y la Justicia en el Tribunal de Dios sobre el destino de su alma, salvada, al fin, por las oraciones de su pariente Nicolás. Este fantástico episodio, que en algo recuerda la leyenda de D. Juan y otras análogas, no es pura invención de la fantasía de Lope, puesto que le apuntan los biógrafos del Santo, y entre ellos el P. M. fray Bernardo Navarro, que es el más copioso de los que tenemos en nuestra lengua (3), pero limitándose a indicar que Gentil Ursino había sido alevosamente muerto. Todo lo que en estas escenas habla a la imaginación y produce el terror trágico, es a saber, la máscara y la tremenda visión del Tribunal divino, parece añadido por nuestro gran poeta sobre la base del pleito del Diablo con el Alma, lugar común en los *misterios* de la Edad Media (recuérdese el *Mascarón* catalán), introduciendo para ello los dos obligados personajes alegóricos *Justicia* y *Misericordia*.

No podemos afirmar si esta comedia es o no anterior a otra notable obra poética consagrada a San Nicolás de Tolentino. Me refiero al poema de D. Fernando de Salgado y Camargo (más propiamente fray Hernando de Salgado y Camargo, de la Orden de San Agustín), publicado en 1628 con el título de *El Santo milagroso augustiniano San Nicolás de Tolentino*. Era el autor amigo de Lope, que al frente de la obra escribió un soneto laudatorio y unas déci-

(1) *Geschichte des Drama's von J. L. Klein*, t. X, pág. 501.
Vid. también Schaeffer, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, t. I, pág. 207.

(2) *Studien zum Spanischen Theater (Grillparzers Sämmtliche Werke)*, tomo XVII, pág. 192.

(3) *Vida de San Nicolás de Tolentino*. Barcelona, 1612, 8.°

mas, y en *El laurel de Apolo* (silva VII), hizo de él muy expresiva conmemoración:

Con mil laureles en la sacra frente,
Por estilo tan puro y elocuente
Con que tus rimas y tu patria honraste,
Dulce Camargo, a Nicolás cantaste,
Después de haber cantado en verso triste
La sagrada elegía,
Muerte de Dios y llanto de María,
Que de tu nombre fuíste
Dulcísima armonía.....

Aquí se alude también a otro poema de Camargo, *Primera y Segunda parte de la muerte de Dios por vida del hombre, en décimas* (Madrid, 1619). Pero limitándonos ahora al *San Nicolás de Tolentino*, hay que confesar que este poema, no olvidado enteramente por los críticos modernos (1), demuestra dotes no vulgares de versificador, cierta imaginación lozana y grandilocuente, fértil en invenciones alegóricas, estudio de los poetas italianos, especialmente del Tasso, y, aunque desigual y enmarañado en algunas partes, se deja leer con menos fatiga que otros muchos de su género.

Consta de 20 libros, cuyos encabezamientos reproduzco para que, comparándolos con las escenas de la comedia de Lope, se vea el diverso desarrollo que ambos poetas dieron al mismo asunto:

«Libro I. Anunciación milagrosa del Santo a sus progenitores, por un ángel y San Nicolás, obispo.

»II. Nacimiento alegre del Santo milagroso Nicolás de Tolentino, su bautismo y niñez.

»III. Presentan al santo niño Nicolás en el templo sus padres; ve en la hostia a Christo Señor nuestro, hecho niño y glorioso.

»IV. Va el santo niño Nicolás a la escuela, donde por las letras del A, B, C considera grandes misterios.

»V. De los estudios del Santo y de las inculpables costumbres

(1) Le mencionan con elogio los traductores de Ticknor en una nota del tomo III (páginas 482 y 484) y fray Conrado Muiños Sáenz en su estudio sobre la «Influencia de los agustinos en la poesía castellana», publicado en el *Album del XV Centenario de la conversión de San Agustín*, pág. 184.

de su juventud. Pónese por curiosidad la división y excelencias de la Sagrada Escritura, donde se incluyen todas las ciencias y artes liberales.

»VI. Inspira Dios a San Nicolás el estudio de la Religión por medio de un sermón que oyó a un predicador de los ermitaños de la Orden de San Agustín; pónelo por obra, y toma el hábito en el convento de la ciudad de Tolentino, de la misma Orden.

»VII. Viendo la Discordia los heroicos principios del glorioso San Nicolás, va a la morada del deleite, dale cuenta de su aspereza de vida en la Religión, convócase el Infierno contra él; cuéntanse pormenor algunas de sus virtudes, ordénase de sacerdote.

»VIII. Es el glorioso San Nicolás de Tolentino un epílogo y dechado de todas las virtudes..... Predícase su santidad, predica al pueblo, favorece a la ciudad de Tolentino milagrosamente en una grande hambre que padeció. Haze una fuente milagrosa en su convento.

»IX. El provincial, atendiendo al provecho espiritual de algunos conventos de la Orden, manda al glorioso San Nicolás al de Villazanes, donde, con la austeridad de su gran penitencia, oración y sacrificios, saca del Purgatorio infinitas almas, y la de Gentil, su primo, de las penas del Infierno. Ve una procesión de ángeles, en forma de niños, cantándole que en Tolentino ha de ser su fin, y así, acompañado dellos, se vuelve a su convento, hallando milagrosamente licencia para ello.

»X. La Religión, ilustrada con las heroycas virtudes y santidad del glorioso San Nicolás, se descubre, con toda su grandeza y autoridad, en metáfora de una ninfa muy hermosa; muestra al Santo el varón a quien Dios ha señalado por fundador y padre de las religiones, que es el gran doctor de la Iglesia, San Agustín, especialmente de la suya, llamada de los heremitas, cuyo principio y antigüedad se pone.....

»XI. Prosigue la Religión, y muestra al glorioso San Nicolás otra sala, y en ella la más famosa rama del Orden de los Hermitaños de San Augustín, con todas las religiones, assí monásticas como militares, que della proceden y son de su instituto.

»XII. Descríbense tres milagros famosos por exemplares en su

género, de los muchos que hizo, así en vida como en muerte, hijos de su oración. Persíguele el Demonio, procurando divertirle della, maltratándole con palos y golpes, hasta dexarle coxo y medio muerto.

»XIII. Vuelve el Demonio con sus sequaces a perseguir al Santo. Azótanle cruelmente, permitiéndolo Dios en prueba de su santidad y paciencia. Tiene alivio del cielo: vénle muchas veces los religiosos en el Coro echar de sí rayos y resplandores, adornado el hábito de estrellas. Aparécesele un lucero que sale de Castro de Santángel hasta Tolentino, el qual le sirve de guía desde su oratorio hasta el coro.

»XIV. Libra el glorioso San Nicolás del Limbo el alma de un niño que murió sin bautizarse; sana a un hombre de una herida mortal que se dió en un pie; convierte el agua en vino estando diziendo misa; reduze a un novicio que queria dexar el hábito, con sólo el toque de su mano, no habiendo bastado las persuasiones del Prior y de otros dos religiosos que le habían amonestado con exemplos que perseverase; hace salir al demonio del cuerpo de un hombre a quien maltrataba cruelmente; conoce por espíritu profético sus vicios, y amonéstale que se enmiende dellos.

»XV. Enferma el Santo; mándale comer carne la obediencia, pónele duda el Demonio sobre si agrada a Dios con su abstinencia: padeze cruel batalla de escrúpulos acerca de esto, véncela, apareciéndole Christo Señor nuestro, prosigue con áspera penitencia, resucita el perdigón; visítale, en compañía de San Augustín nuestro Padre, la Virgen Santísima, ordénale la medicina en pan y agua, único remedio para todas las necesidades.

»XVI. Llora San Nicolás la pérdida del estado de la inocencia, considerando que en ella siendo niño vió a Christo en la hostia, y ya mayor no le ve. Por sus lágrimas y suspiros se le manifiestan altos misterios; goza ocho días de un dulce y maravilloso rapto. Seis meses antes de su muerte oye por todo el discurso dellos celestiales músicas de ángeles, vísperas de su gloria.

»XVII. Muere Nicolás santíssimamente, tiene antes que espire divinos coloquios con Christo y su Madre, que se le aparecen en compañía de San Augustín antes de su tránsito, sienten su muerte los

religiosos sus hermanos, despídese de ellos, dan sepultura a su sagrado cuerpo, obra dos maravillosos milagros en el entierro.

»XVIII. Glorias del sepulcro de San Nicolás: la fama refiere sus grandezas, y en medio de una tempestad la scisma de la Iglesia, que apaciguó Dios por intercesión del Santo. Cuéntanse algunas de sus admirables virtudes: cantan los ángeles en su sepulcro, sobre él se ven estrellas de extraordinaria hermosura.

»XIX. Descríbense algunos de los innumerables milagros que por intercesión del Santo obró Dios antes y después de su glorioso tránsito; ahuyenta los demonios en varias partes, sana de incurables y peligrosas dolencias, y en diversas provincias y ciudades haze prodigios notables, librándolas de cercos de enemigos y de pestes.

»XX. Favorece en partos peligrosos; pronostica sucessos venideros; resucita al hijo de la ilustrísima señora Blanca María, mujer de Francisco Esforza, duque de Milán; socorre en peligrosas tormentas..... Canoniza la santidad de Eugenio Quarto al glorioso santo; celébrase la fiesta en todas partes con extraordinaria alegría. Descríbense algunos milagros en su canonización; extiéndese la fama de su sántidad por toda Europa» (1).

Cotejados detenidamente el poema y la comedia, me inclino á creer que el primero precedió a la segunda. Y esto no precisamente por faltar en el poema de Camargo los lances profanos que Lope ingirió en la comedia, pero que el escritor agustino tenía que evitar en obra de más severo carácter; sino por otras circunstancias más extrínsecas. Lope conocía el poema del P. Camargo y le alabó en los términos más encarecidos, hasta decir en unas décimas:

Lector, no hay sílaba aquí
Que de oro puro no sea.....

(1) *El santo milagroso augustiniano San Nicolás de Tolentino. Sus excelencias, vida, muerte y milagros. Poema heroyco, repartido en veinte libros. A don Juan Enríquez de Borja, marqués de Oropesa,* etc. *Por D. Fernando de Salgado y Camargo. En Madrid, en la Imprenta Real, año de* 1628 (Portada grabada.), 4.°, 12 hojas preliminares, 140 páginas.

Entre los versos preliminares, los hay no sólo de Lope de Vega, sino de Mira de Mescua, Valdivielso y Salas Barbadillo.

Camargo, por el contrario, amigo y favorecido de Lope, no se da por enterado de la existencia de su comedia, y afirma redondamente haber sido el primero que ha escrito en verso castellano sobre tal asunto: «El intento de haber escrito la vida, muerte y excelencias de tan milagroso santo, fué mi gusto, mi devoción y voto: justamente por diferenciarme de los muchos que la han escrito, que son más de 20 autores, en latín, en toscano y en nuestra lengua, y algunos dellos santos canonizados, como San Antonino de Florencia..... Y así, aunque tantos escritores ha habido de su vida y milagros, ninguno la escribió en verso, sino es Bautista Mantuano. Mas por ser en latín, y no para todos, quise yo hazer della este poema en romance, para tener más lugar de extender sus grandezas, por ser el verso más capaz de alabanzas que la prosa».

Si ya para entonces hubiese existido comedia castellana del Santo, y escrita por tal poeta como Lope, no es posible que el P. Camargo hubiera omitido mencionarla. Juzgo, por consiguiente, que su poema antecedió a la comedia, y que debe contarse entre los precedentes de ésta, quizá más que las vidas del Santo en prosa.

X. *El Santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo.*—Citada en la segunda lista de *El peregrino*. Impresa en 1612 en la malamente llamada *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega*, puesto que su título mismo añade y *otros autores*, y así es efectivamente, puesto que sólo *tres* de las doce piezas del tomo son del Fénix de los Ingenios. La de *Rosambuco* tiene por título en la lista *Vida y muerte del Santo Negro llamado San Benedito de Palermo*. El texto está muy estragado, como en todas las *Partes* que Lope no publicó por sí mismo.

En esta comedia, como en otras muchas de las llamadas, *de santos*, lo profano vale más que lo sagrado. Mientras el santo Negro es pirata y cautivo, interesa más que después de su conversión. Las escenas de amor del primer acto entre el capitán Molina y Laura, D. Pedro y Niseya, parecen el principio de una bizarra comedia de capa y espada. Luego todo se echa a perder, y la pieza resulta de las más informes y rudas. Hasta la parte cómica es trivial y plebeya, e intolerable el tipo de la negra con su media lengua y sus pala-

bras estropeadas en jerigonza bárbara (1). Nótese que el gracioso se llama *Pedrisco*, como en *El condenado por desconfiado*.

Aunque *El Santo Negro Rosambuco* nos parezca hoy un aborto bárbaro, indigno de tan gran poeta, debió de ser muy grato al vulgo de su tiempo, con las escenas de demonios, las palizas y los cohetes. Así es que no sólo se sostuvo en el teatro, sino que otros ingenios repitieron como a porfía el mismo argumento. De ellos fué el doctor Mira de Mescua, autor de la comedia *El negro del mejor amo*, inserta en el *Laurel de comedias* (1653, cuarta parte de la gran colección de diversos autores en 48 volúmenes). Esta pieza, algo mejor concertada y aun mejor escrita que la de Lope, si bien muy semejante a ella en lo sustancial de la fábula, desterró de las tablas la obra primitiva, y todavía a mediados del siglo XVIII proseguía representándose y excitaba las iras censorias del famoso coplero D. José Joaquín de Benegasi y Luján, que se arrojó a escribir la vida del santo en seguidillas (2), sin duda para que se cantase al son de la bandurria en las barberías y a la puerta de las tabernas. En esta singular producción, que, tanto por el metro como por la profusión de equívocos y chocarrerías, parece una parodia de los poemas de santos (aunque fué escrita sin duda con la más candorosa intención del mundo), dice Benegasi:

Con que se verifica
Que San Benito
Fué esclavo solamente
De Jesucristo;
Pero aunque libre,
No libre de comedias
Que le esclavicen.
De un tal Portocarrero
Le hacen esclavo,
Pero es una comedia
Todo aquel paso;

(1) Vid. sobre esta comedia de Lope, Grillparzer (pág. 78), Schaeffer, t. I, pág. 206.

(2) *Vida del portentoso negro San Benito de Palermo, descripta en seis cantos jocosorios del reducidíssimo metro de seguidillas, con los argumentos en octavas. Por D. Joseph Joachín Benegassi y Luxan. Madrid, por Juan de San Martín*, 1750, 4.° Hay otra edición de 1763.

Que en los ingenios
Suelen ser las mentiras
Más que los versos.
Espadachin le fingen
Guapo y tremendo;
Que a mucho más obligan
Los mosqueteros,
¡Oh vulgo, vulgo,
Que de ficciones causa
Tu necio gusto!

Y uno de los aprobantes de la obra no es menos explícito: «Una comedia hay escrita del Santo, que tiene más mentiras que escenas; allí se hallan bandos fingidos, milagros falsos, travesuras indignas, rodomontadas quiméricas, y en fin, se halla en aquella pieza del teatro cuanto no hubo en toda la vida del sujeto».

Esta censura puede aplicarse por igual a la comedia de Lope, a la de Mira de Mescua y probablemente también a una de D. Juan Vélez de Guevara (citada en el catálogo de Medel). No la hemos visto, y quizá será idéntica a la de Lope o a la de Mira de Mescua (1).

XI. *El animal profeta y dichoso parricida San Julián.* — Puede caber alguna duda sobre la atribución de esta pieza a Lope, aunque con su nombre ha sido impresa siempre en ediciones sueltas, y también, según Fajardo, en una *quinta parte* de Sevilla, con el título de *El dichoso patricida*. Esta *quinta parte*, que más bien parece haber sido un tomo colecticio formado con despojos de otros, como lo indica el número de *diecisiete* comedias a que llegaban las incluídas en él (si hemos de dar crédito a aquel diligente bibliógrafo), es hoy desconocida, y la que en las colecciones hace veces de parte quinta de Lope, es la *Flor de comedias de España de diferentes autores*, en que sólo hay *una* suya.

Un manuscrito de la Biblioteca de Osuna (hoy de la Nacional), con fecha de 1631, atribuye esta comedia a Mira de Amescua. El estilo no presenta muy marcados los caracteres del de Lope, y además es sabido que el de Mira de Mescua es el que más se parece al

(1) De la de Mira de Mescua hay todavía ediciones sueltas del siglo pasado. Tengo presente la de Antonio Sanz, 1755.

suyo entre todos nuestros dramáticos de segundo orden. De todos modos, no creemos que el hallazgo de una copia de 1631 pueda prevalecer contra el testimonio de esa parte quinta vista por Fajardo, y que en el mero hecho de llamarse *quinta*, tuvo que ser anterior a la *sexta*, impresa en 1615, es decir, dieciséis años antes de la fecha que lleva el manuscrito de Osuna.

Para mí, la comedia es de Lope, lo cual no quita que posteriormente la refundiese Mira de Mescua o cualquier otro, y que tal como hoy la conocemos en los horribles ejemplares sueltos del siglo pasado *, aparezca desfigurada, pero no de tal modo que llegue a desmentir su origen. Don Alberto Lista, mal juez, en general, del teatro de Lope, que había estudiado mucho menos que el de Calderón, llega a decir de esta pieza que no tiene «*un solo verso bueno digno de ser citado*», por lo cual él tenía escrúpulos de que no fuése de Lope (1). Sin extremar tanto esta censura, puesto que los versos buenos no son raros en esta comedia, especialmente en los monólogos del protagonista, hay que convenir con el crítico sevillano en que la ejecución vale aquí mucho menos que el interés novelesco y la trágica poesía de esta leyenda, que en el fondo es la de Edipo, cristianizada, y no disimula su origen fatalista. Un ciervo, dotado de voz profética, anuncia a San Julián en una cacería que matará a su padre y a su madre; terrible oráculo que llega a cumplirse, a pesar de los increíbles esfuerzos que Julián hace por evitarlo, y que no sirven más que para arrastrarle a la consumación de su parricidio involuntario.

Entre las innumerables versiones de esta leyenda, escogeremos una de las más antiguas, la del *Gesta romanorum*, por ser libro menos vulgar y conocido que la *Legenda aurea:*

* El XVIII (A. B.)

(1) *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico.* Madrid, imprenta de D. Nicolás Arias, 1836, t. I, página 196.

Lista comete aquí una ligera equivocación material al decir que *El animal profeta* está en la lista de sus comedias que Lope puso en *El peregrino*. En ninguna de las dos listas se halla ni con el título de *El animal profeta*, ni con el de *El dichoso parricida*, ni con el de *San Julián*. El único *San Julián* que aparece es el *de Cuenca*, comedia que no ha llegado a nuestros días.

«*Quidam miles erat nomine Julianus, qui utrumque parentem nesciens occidit. Cum enim Julianus iste nobilis ac juvenis quadam die venationi insisteret, et quendam cervum repertum insequeretur, subito cervus versus eum se vertit atque dixit: tu me insequeris, qui patris et matris tui occisor eris. Quod ille audiens vehementer extimuit, ne forte sibi contigerit quod a cervo audierat. Relictis omnibus clam decessit et ad regionem valde remotam pervenit, ibique cuidam principi adhesit. Illi vero tam strenue ubique tam in bello quam in palacio se habuit, quod princeps militem eum fecit et quandam castellanam viduam in conjugem ei tradidit et castellum pro dote accepit. Tunc parentes Juliani pro amissione filii nimium dolentes vagabundi ubique pergebant et filium suum sollicite quaerebant. Tandem ad castrum, ubi Julianus praerat, venerunt. Cum Juliani uxor quinam essent inquisisset, et illi omnia quae filio acciderant, enarrassent, intellexit quod veri parentes viri sui essent, utpote quae haec a viro suo frequenter forte audierat. Ipsos igitur benigne suscepit et pro amore viri sui lectum suum eis dimisit et ipsa sibi lectum alibi praeparabat. Facto autem mane castellana ad ecclesiam perrexit et ecce Julianus mane veniens in thalamum quasi excitaturus uxorem suam intravit et invenit eos pariter dormientes, uxorem cum adultero suspicatus, silenter extracto gladio ambos pariter interemit. Exiens autem domum vidit uxorem ab ecclesia redeuntem et admiratus et interrogatus quinam essent illi qui in lecto suo dormirent. At illa ait: parentes vestri sunt qui vos diutissime quaesierunt et eos in nostro thalamo collocavi. Quod ille audiens, pene exanimis effectus amarissime cepit flere et dicere: Heu miser, quid faciam, quia dilectissimos parentes meos occidi. Et ecce impletum est verbum cervi quod, dum vitare volui, miserrimus adimplevi. Iam nunc vale, dulcissima soror, quia de cetero non quiescam, donec sciam quod Deus penitentiam meam acceperit. Cui illa: absit, dulcissime frater, ut me deseras et sine me abeas, sed quae fui tecum particeps gaudii, ero particeps et doloris. Tunc insimul recedentes juxta quoddam magnum fluvium, ubi multi periclitabantur, quoddam magnum hospitale statuerunt, ut ibi penitentiam facerent, et omnes qui vellent flumen transire, incessanter transveherent et hospicio universos pauperes reciperent. Post multum tempus media nocte, dum Julianus fessus quiesceret et gelu grave esset, audi-*

vit vocem et lamentabiliter clamantem ad Julianum, ut se transduceret voce lugubri invocantem. Quod ille audiens, concitus surrexit et jam prae gelu ipsum deficientem invenit, et in domum suum portavit, et ignem accendens et ipsum calefacere studuit, sed cum calefacere non potuisset, et ne ibi dificeret, timeret, ipsum in lectum suum portavit et diligenter cooperuit. Post paululum ille qui sic infirmus et quasi leprosus apparuerat, splendidus ad celum scandit, et haec hospiti suo dixit: Juliane, dominus misit me ad te, mandans tibi quod tuam penitentiam acceptavit et ambo post modicum in Domino requiescetis, sicque ille disparuit, et Julianus cum uxore sua post modicum plenus operibus bonis et elemosinis in Domino requievit» (1).

En la notable edición del *Gesta romanorum*, hecha por Oesterley, se enumeran muchas versiones de esta maravillosa historia, comenzando por las que se contienen en la *Legenda aurea* y en el *Speculum morale*, de Vicente de Beauvais. Los Bolandos la consignan también en el día 2 de enero. Sus derivaciones literarias son innumerables y de muy diversas especies, así como es visible su conexión con otras muchas leyendas sagradas y profanas. Conviene deslindar en ella tres elementos: el puramente clásico del parricidio fatal e involuntario, la sobrenatural intervención del ciervo fatídico y la aparición de Cristo en figura de leproso.

Bajo el primer aspecto, la leyenda de San Julián tiene estrechísimo parentesco con la de Judas Iscariote, asesino de su padre y marido de su madre; asunto, en parte, del más antiguo fragmento dramático conocido en lengua catalana (2), y asunto popular siempre en España, como lo acreditan el *David perseguido*, de Lozano; la comedia de Damián Salustio del Poyo *Vida y muerte de Judas* [recientemente descubierta y reimpresa por Schaeffer (3)] y la muy conocida de D. Antonio de Zamora, *Judas Iscariote*.

(1) *Gesta romanorum herausgegeben von Hermann Oesterley*. Berlín, 1872, páginas 311 y 312.

(2) Descubierto por D. José María Quadrado en el Archivo de Mallorca. Pertenece al siglo décimocuarto.

(3) *Ocho comedias desconocidas de D. Guillén de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc., tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado y dadas a luz por Adolfo Schaeffer*, Leipzig, Brockaus, 1887, t. I.

De los orígenes de esta leyenda de Judas trató doctamente, según su costumbre, Edélestand du Méril, al reproducir en su colección de versos latinos de la Edad Media un poema del siglo XIV, publicado antes por Mone. Du Méril opina, fundadamente, que este poema no es más que una refundición en verso del relato de la *Legenda aurea* (cap. XLV), fundado, a su vez, en un libro apócrifo que hoy no se conoce, *in quadam historia velut apocrypha* (1).

No es únicamente la leyenda de Judas la que reproduce el dato del incesto involuntario. Léese también, con circunstancias mucho más novelescas, en la leyenda de San Gregorio (cap. LXXXI del *Gesta romanorum*), vulgarizada luego en el poema alemán de Hartman von der Aue y conocida entre nosotros por la patraña *quinta* de Juan de Timoneda y la comedia de Matos Fragoso *El marido de su madre*. Esta leyenda parece ser de origen francés y se remonta al siglo XII o a fines del XI.

También el ciervo fatídico, *el animal profeta*, está enlazado con un ciclo entero de leyendas (2), siendo las más famosas y las más similares a ésta las de San Eustaquio, San Huberto de Lieja y San Félix de Valois. En todas habla el ciervo para convertir al cazador y en todas aparece una cruz entre los cuernos del animal, pero en ninguna se encuentra el terrible anuncio hecho a San Julián.

Otra fuente de ficciones (y por cierto no poco livianas) ha sido el carácter de hospitalario que la leyenda asigna al Santo, y se corrobora con el bello cuadro de la aparición del leproso. El espíritu materialista y epicúreo, que andaba en la Edad Media más suelto de lo que se cree (sin que por eso implicase las más veces escepticismo religioso), supuso que el Santo bendito proporcionaba a sus devotos, especialmente si recitaban el *Pater noster* llamado de San Julián, un género de hospitalidad sobremanera amplia y regocijada, que podía consolar, y no con goces místicos, a quien anduviese perdido y en

(1) *Poésies populaires latines du Moyen-Age*. París, 1847, páginas 315-335. De los trabajos posteriores hay una indicación en el estudio de A. Graf: *La credenza nella fatalità (Miti, leggende e superstizioni.....)*, t. I, pág. 306.

(2) Trata largamente de este asunto Alfredo Maury en su muy erudito, aunque nada ortodoxo, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen-Age*. París, 1843, páginas 169-178.

busca de albergue por tierra fragosa. Son frecuentes en los trovadores provenzales y en los *fabliaux* franceses las alusiones a esta creencia, y en ella fundó Boccaccio la no menos irreverente que graciosa novela segunda de la segunda *giornata* del *Decamerone: «Rinaldo d' Asti rubato, capita a Castel Guglielmo, et è albergato da una donna vedova, e, de 'suoi danni ristorato, sano e salvo si torna a casa sua»* (1). Derivaciones de esta novela son la comedia inglesa *The Widow*, de Johnson, Fletcher y Middleton, y el cuento picaresco de La Fontaine *L'oraison de Saint Julien* (2).

Contrasta con este género de profanación la austera sencillez y hermosura de la leyenda primitiva, que llega a la sublimidad en la escena del leproso.

Son muy frecuentes estas apariciones de Cristo o de sus santos, en forma de leprosos o mendigos, en leyendas de la Edad Media. Maury (3) recuerda a este propósito las de San Judicael, San Juan *el Limosnero*, San Martín de Tours, y hubiera podido añadir *el gafo* de nuestra *Crônica rimada del Cid.*

De tan varios elementos se compuso la leyenda de este Santo, una de las más poéticas de la hagiografía cristiana y una también de las más populares. Fué costumbre representarla en los vidrios de las catedrales, y todavía la contemplación de los de la catedral de Ruan inspiró en nuestros días a Gustavo Flaubert su *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (4), obra de brillantísima, aunque recargada y exuberante, ejecución, en que la poesía del asunto ha triunfado felizmente del ateísmo del hombre y aun de la impasibilidad glacial del artista. Sobra, ciertamente, en el cuento de Flaubert mucha pompa de palabras sonoras, en cuyo estridor y brillo metálico se complacía él amorosamente, y sobra, especialmente, la parte demonológica que precede a la consumación del parricidio, aquella ronda de bestias fantásticas, que no hace más que alterar sin ventaja las líneas sobrias

(1) Vid. A. Graf, *San Giuliano nel «Decamerone» e altrove* (páginas 202-219 del tomo II de sus *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*. Turín, 1893).

(2) Dunlop-Liebrecht, pág. 222.

(3) Página 72.

(4) *Œuvres de Gustave Flaubert. Trois contes.....* París, Lemerre, 1883. páginas 79-138.

de la leyenda, convirtiéndola en una pesadilla febril. Pero, en cambio, tuvo Flaubert el buen gusto de reproducir en toda su enérgica y sublime crudeza el cuadro del leproso, que Lope, por sujetarse a las condiciones teatrales que vedan presentar objetos tan repugnantes a la vista, tuvo que convertir en un mendigo. Y he aquí cómo hasta de Flaubert hay que hablar en un estudio sobre Lope, porque en Lope están todas las cosas.

La comedia *de tres ingenios*, que anda suelta con el título de *El más dichoso prodigio*, tiene argumento muy análogo al de *El animal profeta* y *El marido de su madre;* pero el protagonista no es ni San Julián ni San Gregorio.

XII. *Comedia de San Segundo.*—Comedia citada en la primera lista de *El peregrino* (1604). Inédita hasta el presente y, tan rara, que Chorley y La Barrera la han dado por perdida. Hemos encontrado copia de ella (sin indicación de su procedencia) entre los papeles que reunió años hace la Comisión de la Academia Española encargada de la publicación de las obras de Lope. El manuscrito de donde se sacó tenía al final esta nota: «*Lope de Vega la acabó en Alba en 12 de agosto de 1594 años*». Es, pues, de las piezas suyas más antiguas entre las que conservamos: sólo la vencen en antigüedad conocida *El verdadero amante, La pastoral de Jacinto*, *La serrana de Tormes*, *El favor agradecido*, y son del mismo año que ella *El maestro de danzar*, *El leal criado, Laura perseguida*, y probablemente *El dómine Lucas*.

La comedia de *San Segundo* fué una especie de tributo rendido por Lope a la memoria de su primer protector, D. Jerónimo Manrique, obispo de Avila, según se infiere de estos versos del acto tercero:

Después, teniendo la silla
De Avila, ilustre en armas,
Un Jerónimo famoso
De los Manriques y Laras,
Viéndose libre de muerte
Por la oración y plegarias
De su Iglesia y de sus pobres,
Hecha a tus reliquias santas,

Ha de trasladar tu cuerpo,
Haciendo que fiestas hagan,
A la catedral insigne
Que en lugar digno te aguarda.
Será en el dichoso tiempo
De un rey, luz y gloria de Austria,
Coluna, amparo y defensa
De la Iglesia y fe cristiana ....

La remota fecha de esta comedia explica así su apacible llaneza de estilo, como su sencillísima estructura y pobre artificio dramático, condiciones que la colocan en el teatro del siglo XVI más bien que en el del XVII. Como escrita antes de la invención de los falsos cronicones, está limpia también en lo histórico de la mayor parte de las patrañas acumuladas por el P. Ariz en su monstruosa *Historia de las grandezas de la ciudad de Avila*, no publicada hasta 1607, y que compite con el más estupendo de los libros de caballerías (1).

Ha de advertirse, sin embargo, que la historia de Avila venía falsificándose desde muy antiguo, y el mismo P. Ariz no hizo sino dar nueva forma a una extraña y curiosa novela, seguramente forjada a principios del siglo XVI con torpe imitación del lenguaje antiguo, y escudada con el nombre del obispo de Oviedo D. Pelayo, a quien su bien ganada fama de escritor *fabuloso* hacía digno patrón de tal engendro, donde se contienen, por cierto, cosas muy posteriores al año 1153, en que aquel prelado pasó de esta vida. El texto del manuscrito G.-112 de la Biblioteca Nacional, más completo que

(1) *Historia de las grandezas de la ciudad de Avila, por el padre fray Luis Ariz, monge benito, dirigida a la ciudad de Avila y sus dos quadrillas. En la primera parte trata quál de los quarenta y tres Hércules fué el mayor, y cómo, siendo rey de España, tuvo amores con una africana, con quien tuvo un hijo que fundó a Avila. Trátase que naciones la poseyeron hasta que la convirtió el glorioso San Segundo, compañero de los seis obispos, que enviaron San Pedro y San Pablo desde Roma, y adonde están los seis. Prosigue el autor los demás obispos que ha tenido Avila y los cuerpos santos que tiene, y cómo fué hallado San Segundo y su traslación con las fundaciones de sus iglesias. En Alcalá de Henares, por Luis Martínez Grande, año de* 1607. Folio.

Sobre las sucesivas falsificaciones de la historia de Avila, discurrió D. Vicente de la Fuente en su opúsculo *Las Hervencias de Avila* (1867), reimpreso en parte en el t. I (páginas 236-279) de sus *Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón*.

el publicado por el P. Ariz, tiene este encabezamiento: «Aquí se face rrevelación de la primera fundación de la ciudad de Avila e de los nobles varones que la vinieron a poblar, e cómo vino a ella el santo ome Segundo».

Sin que sea posible todavía designar el autor material de esta falsa crónica, es cierto que está ligada con un grupo entero de invenciones abulenses, que se remontan por lo menos al año 1517, en que «siendo corregidor..... el noble caballero Bernal de Mata, entre otras cossas buenas de hedifficios e noblecimiento de dicha ciudad, assí en reparo de muros e puertas de ella como en hacer plantar pinares e saucedas por las riberas de Adaja e Grajal, e en otros hedifficios de puentes e passos, tuvo especial cuidado de inquirir e buscar el fundamento de la dicha ciudad de donde avía avido origen e como se habían ganado las armas reales que tienen, e sus privillegios, *sobre lo cual halló en un libro antiguo, que tenía Nuño González del Aguila, regidor, un cuaderno de escriptura*». Este cuaderno, cuya narración alcanza hasta los tiempos de Alfonso *el Sabio*, es el que se conserva en la Biblioteca Nacional (G.-217), y por su estilo indica claramente haber sido escrito en la misma fecha en que se supone descubierto por el corregidor Bernal de la Mata, que le hizo trasladar en pergamino y poner en el arca del Concejo. En sus noticias hubo de apoyar el famoso comunero Gonzalo de Ayora su *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria pertenecientes a la yllustre e muy magnífica e muy leal ciudad de Avila*, obrilla casi inasequible, no ya sólo en la primitiva edición de Salamanca, 1519, sino aun en la moderna reimpresión de 1851. Y aun antes del P. Ariz dió nuevos toques a la leyenda otro regidor de Avila, llamado don Luis Pacheco.

De ninguno de estos libros se valió Lope de Vega para su intento. El que de seguro tuvo a la vista, es uno publicado precisamente un año antes de escribir él su comedia. Titúlase *Historia de la vida, invención, milagros y translación de San Segundo, primero obispo de Avila, y recopilación de los obispos successores suyos hasta D. Gerónimo Manrique de Lara, inquisidor general de España, compuesta y ordenada por Antonio Cianca, natural de la ciudad de Avila* (Madrid, por Luis Sánchez, 1593. 4.°).

Lo que la historia eclesiástica puede afirmar de San Segundo se reduce a muy pocas palabras. Fué uno de los siete varones apostólicos evangelizadores de España, y el único de ellos cuya silla episcopal caiga fuera de la Bética, si aceptamos la común opinión sustentada por el P. Flórez, que reduce esta iglesia abulense a la Avila Castellana, y no, como otros quieren, al *Abula* de los Bastitanos, citada por Ptolomeo (1). Lo cierto es que en Avila se venera el cuerpo del santo, descubierto en 1519 con las circunstancias que pueden verse referidas largamente en Cianca, y que parecen robustecer la tradición castellana contra las temerarias novedades de Román de la Higuera, a quien siguieron dócilmente los dos historiadores del reino de Jaén, Bilches y Jimena.

Todo lo demás, es decir, su misión y su martirio, es común a San Segundo con los otros seis varones apostólicos, y juntos los conmemora nuestro Breviario gótico o mozárabe, en un mismo oficio, cuya antigüedad vindicó sabiamente el P. Flórez (2). La pieza capital de este oficio, en la parte histórica, es el himno; sin duda el más antiguo que tenemos de los dedicados a santos particulares de nuestra Iglesia:

Urbis Romuleae jam toga candida
Septem Pontificum destina promicat
Missos Hesperiae quos ab Apostolis
Assignat fidei prisca relatio.
Hi sunt perspicui luminis indices
Torquatus, Tesifons atque Hesicius,
Hic Indalecius, sive Secundus
Juncti Eufrasio, Caecilioque sunt.....
Hi evangelica lampade praediti
Lustrant occiduaea partis arentia,
Quo sic catholicis ignibus ardeant
Ut cedant facibus furna nocentia.....

En este himno se consigna por primera vez la llegada de los varones apostólicos a Acci (Guadix) en el momento en que se estaba

(1) Véase, para toda esta discusión geográfica, el t. XIV de la *España Sagrada*, páginas 1-13.

(2) Tomo III de la *España Sagrada* (segunda edición), páginas 144-152, y en los documentos que van al fin del tomo, páginas 361-400.

celebrando una fiesta gentílica, el milagro del hundimiento del puente por donde venía persiguiéndolos la turba pagana, la protección que encontraron en la santa matrona Luparia, la fundación del primer baptisterio y la conversión prestísima de casi todo el pueblo:

Accis continuo proxima fit viris
Bis senis stadiis, quâ procul insident
Mittunt asseclas esculenta quaerere,
Quibus fessa dapibus membra reficerent.
Illic discipuli Idola gentium
Vanis inspiciunt ritibus excoli:
Quos dum agere fletibus immorant,
Terrentur potius ausibus impiis.
Mox insana fremens turba Satellitum
In his cum fidei stigmata nosceret,
Ad pontem fluvii usque per ardua
Incursu celeri hos agit in fugam.
Sed pons praevalido murice fortior
In partes subito pronus resolvitur,
Justos ex manibus hostium eruens,
Hostes flumineo gurgite subruens.
Haec prima fidei est via plebium,
Inter quos mulier Sancta Luparia
Sanctos adgrediens cernit et obsecrat,
Sanctorum monita pectore conlocans.
Tunc Christi famula adtendens obsequio,
Sanctorum, statuit condere fabricam,
Quo Baptisterii undae patescerent
Et culpas omnium gratia tergeret.
Illic Sancta Dei foemina tingitur,
Et vitae lavacro tincta renascitur;
Plebs hic continuo pervolat ad fidem,
Et fit catholico dogmate multiples.
Post haec Pontificum clara sodalitas
Partitur properans septem in urbibus,
Ut divisa locis dogmata funderent,
Et sparsis populos ignibus urerent.....

La distribución de las sedes no consta en el himno ni en otra parte del oficio, pero sí en la *Vida de los siete apostólicos*, sacada del *Leccionario complutense* y calificada por el P. Flórez de uno de los

más preciosos y antiguos monumentos de la historia eclesiástica de España. «*Per diversas urbes dividuntur*: *Torquatus Acci*, *Tisefons Bergis*, *Secundus Abula*, *Indalecius Urci*, *Caecilius Eliberri*, *Isicius Carcesea*, *Euphrasius Eliturgi*» (1). ¿Precedió esta biografía, ciertamente vetustísima, al oficio y al himno? Creemos más verisímil lo contrario, por aparecer amplificada con algunas circunstancias nuevas, entre ellas el calificativo de *Senatrix* dado a Luparia.

No existiendo verdadera leyenda de San Segundo, puesto que el libro de Cianca pocos elementos dramatizables contenía, Lope tuvo que inventarla en gran parte con recursos que luego fueron comunes en este género de obras; pero que, en ésta, tan antigua, tienen el mérito de la novedad: intervención del mágico Hermógenes y de su discípulo Fileto; disputa teológica en que queda confundido el mago y a la postre se convierte; episodio amoroso en que el caballero Vandalino pretende seducir con el ejemplo de los dioses de la gentilidad a la casta Luparia, sacerdotisa de Diana; consulta del oráculo de la diosa, que, por permisión divina, declara la vanidad de su culto y exhorta a Luparia a buscar a Cristo; astucias del Demonio, que, en disfraz de mujer, quiere pervertir a Segundo, y otra vez escribe herejías en los papeles del Santo; situación esta última que se repite en *La columna fogosa*, comedia que también publicamos ahora por primera vez. Intercaló, además, en este tejido las principales tradiciones de nuestra Iglesia primitiva: predicación de Santiago, aparición del Pilar. Puede figurar, por consiguiente, entre las crónicas dramáticas de España inmediatamente después de *La amistad pagada* (cuya acción pasa en tiempo de Augusto); pero atendiendo a ser un Santo el protagonista, la damos aquí más adecuado lugar.

Con ser el *San Segundo* muestra de un teatro bastante primitivo, tiene ya notable aparato escénico y abunda, como todas las piezas de su clase, en tramoyas y apariciones, que debían de exigir una maquinaria bastante complicada; la música interviene constantemente: al son de las chirimías desciende Nuestra Señora, con dos ángeles, a posar sus plantas en el bendito pilar de la ribera del Ebro; hay

(1) *España Sagrada*, t. III, pág. 383.

cuadros de grande espectáculo, como el de la fiesta pagana de Acci, *con guitarras*, *sonajas*, *adufes* y *guirnaldas;* como la aparición de Diana, en tramoya, y detrás de ella un demonio de fuego, y como el hundimiento del templo; es frecuente la intervención de personajes alegóricos, como la Idolatría, que sale «con una ropa de imágenes de oro pintadas»; baja del cielo el apóstol Santiago en una nube, con un báculo de obispo, y sube, *por invención*, San Segundo a recogerle.

En conjunto el espectáculo, aunque muy distante todavía de la pompa y magnificencia que a mediados del siglo XVII llegaron a tener las representaciones sagradas, especialmente los autos, debió de encantar los ojos y la imaginación del pueblo de Avila, donde muy probablemente fué representado por vez primera en las fiestas del Santo. Todo respira devota compostura en esta pieza, y la versificación es, por lo general, muy flúida y amena, abundando mucho, como en todas las obras primitivas de Lope, las quintillas entre los versos cortos y entre los mayores las octavas y tercetos. Tampoco faltan versos sueltos, pero sólo hay cuatro romances, narrativos todos.

XIII. *El capellán de la Virgen, San Ildefonso.*—No incluída en las listas de *El peregrino*. La publicó el mismo Lope en la *Décimaoctava parte de sus comedias* (1623), cuyo texto seguimos. Precede dedicatoria a doña Catalina de Avilés, mujer del contador Juan Muñoz de Escobar.

Esta comedia, cuya acción pasa en el reinado de Recesvinto, podría colocarse también entre las de historia de España, precediendo a la *Vida y muerte del rey Vamba*, pero hemos preferido ponerla aquí por el carácter sagrado de su protagonista, a quien la Iglesia, en su fiesta, llama estrella de España *(sidus Hesperiae)*, y cuyo nombre honró a tantos monarcas nuestros. Séanos lícito renovar, con alguna extensión, la gloriosa memoria de este Padre toledano, tan popular siempre en España como defensor de la inmaculada pureza de Nuestra Señora.

Dos biógrafos tuvo San Ildefonso, y ambos sucesores suyos en la Sede metropolitana de Toledo: San Julián, que le conoció y trató familiarmente como discípulo (1), y Cixila, que, viviendo no muy

(1) *España sagrada*, t. V (tercera edición), pág. 463.

entrado el siglo VIII, pudo recoger incorrupta la tradición del VII (1). A estas dos auténticas Memorias, y a los escritos mismos de San Ildefonso, nos ceñiremos en este relato, apuntando sólo de pasada algunas tradiciones de menor autoridad, que sólo encontramos consignadas en *hagiógrafos* del siglo XIII o posteriores, como el Cerratense (2), y harto dados a lo fabuloso.

La patria de San Ildefonso no consta con certeza, pero suele tenérsele por toledano; a su padre llama la tradición Estéfano o Esteban, a su madre Lucía, nombres que parecen indicar estirpe latina, aunque el de Ildefonso sea visigodo. De todas suertes, pequeño argumento es el que puede sacarse de los nombres, visto que los godos convertidos al cristianismo tuvieron como a gala el adoptar nombres latinos. Fué la educación de San Ildefonso aquella sólida y generosa educación cristiana que se recibía en las escuelas monásticas y en las episcopales que mandó establecer el cuarto Concilio toledano *in uno conclavi atrii*. Dieron pasto a su entendimiento la Escritura y los Padres, algunos clásicos de la antigüedad y las *Etimologías* isidorianas, vasto repertorio de extractos de muchos libros, así profanos como sagrados; especie de enciclopedia, maravillosa para aquella edad.

Foco de este saber, que suele llamarse isidoriano, eran por aquellos días los famosos monasterios servitano, dumiense, biclarense y agaliense. En el último de ellos se encerró San Ildefonso desde muy niño, posponiendo todo afecto de las cosas mundanas, y aun contrariando, movido por más alta inspiración, la expresa voluntad de su padre, que, ciego de ira, le siguió hasta el monasterio, sin que, a pesar de haber penetrado en él con gran golpe de gente armada, pudiera nunca dar con su hijo, que permaneció oculto y salvo por extraordinario favor del cielo. Ya monje San Ildefonso, fué por muchos años espejo de su comunidad; llegó a dirigirla como abad; reformó las costumbres y norma de vida de sus monjes y fundó un cenobio de vírgenes consagradas a Dios en la *villa Deibiensi*, dotándole ricamente a sus propias expensas.

De la quietud monástica fué arrancado San Ildefonso, como por

(1) *España sagrada*, t. V (tercera edición), pág. 485.
(2) Ibídem, pág. 502.

fuerza, para sustituír en la silla metropolitana de Toledo a su maestro, el insigne poeta cristiano San Eugenio. De él escribe Cixila que *había trabajado constreñido y limado* el ingenio de San Ildefonso, *como con filo de hierro*, hasta hacerle sapientísimo y consumado en los primores de la poesía y de la música, como lo mostró componiendo con excelente ritmo y melodía los oficios de los Santos Cosme y Damián, bajo cuya advocación estaba su monasterio.

Por nueve años y diez meses ocupó San Ildefonso la cátedra episcopal de Toledo (1), desde el año nono de Recesvinto, hasta el décimoctavo, cada día con mayor fama de santidad y de letras. «Fué —dice su inmediato sucesor San Julián— varón grande en el temor de Dios, fervoroso en la religión, extraordinario en la compunción, grave en su aspecto, laudable por su honestidad, singular por su paciencia, guardador de todo secreto, extremado en sabiduría, insigne en el arte lógica, vehemente en la oratoria, en la locución afluente y copiosísimo, de tal suerte, que sus palabras no parecían de este mundo, sino que Dios hablaba por boca suya.» «Su virtud —añade Cixila— fué como ardiente antorcha que iluminó toda España; su doctrina como sol y luna que resplandecieron en la Iglesia; su memoria como bendición de olor y composición de incienso.»

Singulares favores del cielo hicieron patente y manifiesta a los ojos del pueblo la santidad de Ildefonso. Había defendido contra herejes e infieles la perpetua virginidad de Nuestra Señora, y ella le premió de exquisita manera, según refieren antiquísimas tradiciones toledanas recogidas por el obispo Cixila.

En la fiesta de Santa Leocadia vió con asombro la muchedumbre que llenaba el templo levantarse la pesadísima losa que cubría el túmulo de la Santa, losa tan pesada que 30 mozos robustos apenas hubieran logrado removerla; y mientras el pueblo clamaba *Deo gratias in coelo*, *deo gratias in coelo*, levantarse la misma Santa Leocadia, cubierta con el velo de las vírgenes, y adelantarse hacia San Ildefonso, pronunciando en voz inteligible estas palabras: *Vivit domina mea per vitam Ildephonsi.* El clero comenzó a entonar el *Alle-*

(1) Aunque el prelado de Toledo era metropolitano de la Cartaginense u obispo *primae sedis*, no encontramos usado el nombre de *arzobispo* hasta el tiempo de Elipando.

luia y prosiguió con un himno que el mismo San Ildefonso había compuesto en loor de la Santa: *Speciosa facta est, et odor tuus velut balsamum non mistum.* La Santa puso su velo en manos de Ildefonso, y él cortó para reliquia una leve porción con la daga del rey Recesvinto, que se le presentó sollozando y de rodillas, implorando el perdón de sus iniquidades, tantas veces reprendidas por el Santo con evangélica fortaleza.

De otro portento, aun más admirable si cabe (omitido asimismo por San Julián), dieron cuenta a Cixila los obispos Urbano y Evancio.

Era una de las festividades de Nuestra Señora, y San Ildefonso, devotísimo siempre de ella, había ordenado o reformado el oficio de aquel día enriqueciéndole con nuevos himnos. Levantóse a maitines y entró en la iglesia seguido de todo su clero; pero abiertas las puertas del atrio, quedáronse atónicos al penetrar en la iglesia, viéndola henchida de un resplandor celestial, que les deslumbró de tal suerte, que dejaron caer las antorchas que traían en las manos y, dejando solo al metropolitano entre coros de ángeles, se volvieron, más muertos que vivos, a contar a sus compañeros el extraño caso. Legiones celestiales circundaban a San Ildefonso, y sobre la misma ebúrnea cátedra episcopal de donde él solía predicar al pueblo, y a la cual después ningún obispo toledano fué osado a subir, sino sólo el prevaricador y regicida Sisberto, aparecía la misma Virgen, y sonaban distintamente estas palabras: «Acércate, carísimo siervo de Dios; recibe de mis manos este don que traigo para ti del tesoro de mi Hijo; úsale sólo en el día de mi festividad. Y como siempre tuviste los ojos fijos en mí y el ánimo dispuesto a mi servicio, y ceñiste tus lomos con el cíngulo de la virginidad, y con la dulce elocuencia de tu labio derramaste en los corazones de los fieles mis glorias y loores, adórnate ya en esta vida con la túnica de la gloria, para alegrarte después en mi morada con los demás siervos». Cayó extático Ildefonso al recibir la sagrada casulla, sonó de nuevo la dulce armonía de las legiones angélicas y esparcióse por los ámbitos de la basílica suave humo de incienso, mientras los ojos de San Ildefonso permanecían clavados en el ábside, como queriendo retener la visión que desaparecía.

Las noticias que ya en el siglo XIII añadió el dominico fray Rodrigo Manuel Cerratense a la sencilla narración de Cixila, tienen poca o ninguna autoridad entre los hagiógrafos, y algunas son de todo punto erradas, como el suponer a San Ildefonso discípulo de San Isidoro, cuando sólo lo fué de San Eugenio, y el decir que éste le ordenó de diácono, cuando consta por testimonio del mismo San Ildefonso que recibió la ordenación de manos de San Heladio, antes que San Eugenio ascendiese a la cátedra toledana.

Muchas obras nos faltan hoy de las que San Ildefonso compuso, y cuyos títulos están registrados en el catálogo que formó San Julián. Se han perdido la *Prosopopeia imbecillitatis propriae*, el opúsculo *De proprietate personarum Patris et Filii et Spiritus Sancti*, el de las *Anotaciones del oficio diurno*, el de las *Anotaciones a los sagrados libros*, la colección de sus *Epístolas*, en que el Santo (según afirma su biógrafo) usaba, a veces, de forma dramática, introduciendo diversas personas; la colección de sus sermones y la de sus versos (himnos, epitafios, etc.). Gran parte del oficio español, llamado vulgarmente *gótico* o *mozárabe*, debe de pertenecerle, puesto que consta de él que fué fecundísimo en la composición de misas y de himnos, pero todos ellos están anegados y como perdidos en aquella obra común de nuestra Iglesia, y es casi imposible deslindarlos.

Quedan, pues, como únicos restos de las obras de San Ildefonso, bastantes por sí solos para llevar su memoria suavísima a las generaciones más remotas que habiten esta tierra de España, *dote de María Santísima* (como se la llamaba en el siglo XVII), el famoso libro *De perpetua virginitate B. Mariae adversus tres infideles*, el *De itinere deserti* y el *De cognitione baptismi*, dos epístolas y el opúsculo *De viris illustribus*, continuación del de San Isidoro. Los editores de la magnífica colección de los Padres toledanos añaden algunos sermones, cuya paternidad quieren vindicar para San Ildefonso.

El tratado *De la perpetua virginidad* va dirigido contra tres infieles: Helvidio, Joviniano y un judío que aparece allí como en representación de su secta. Helvidio y Joviniano no eran herejes españoles ni contemporáneos del santo metropolitano de Toledo, sino que habían escrito mucho antes, en tiempo de San Jerónimo. Quizá algún fautor de tales herejías hubiera penetrado en la España

visigoda, aunque ni en el tratado de San Ildefonso, ni en la carta que Quirico, obispo de Barcelona, le escribió felicitándole, se lee nada que pueda inducir a sospecharlo. Quizá la pertinacia judaica fué lo único que obligó al santo metropolitano a renovar la controversia en que ya San Jerónimo, San Agustín y San Ambrosio habían medido sus armas. De todas suertes, el calor extraordinario con que el libro está escrito, arguye, no un mero ejercicio retórico o de estilo, sino una controversia actual y viva. Y aunque tengamos por verdaderos entes de razón a los dos herejes *Teudio* y *Eladio*, que fantaseó Román de la Higuera para sustituír a los no menos fantásticos *Helvidio* y *Pelagio*, que el arzobispo D. Rodrigo supone confundidos por la elocuencia y dialéctica de San Ildefonso, no por eso hemos de negar en absoluto que además de los judíos hubiera en España algún partidario de aquella impura y grosera herejía, no extinta del todo con la muerte de sus antiguos fautores.

Sacó por primera vez de la oscuridad este tratado el carmelita fray Miguel Carranza, que le imprimió en Valencia en 1556, siendo reimpreso a poco y con más corrección por el franciscano Feuardent, en París en 1576, de donde pasó a las bibliotecas y colecciones patrísticas.

Llámase comúnmente *Libro de los sinónimos*, por haberse complacido San Ildefonso en acumularlos a modo de granizada o torrente, como queriendo sepultar bajo lluvia de piedras a sus adversarios. Era esta forma oratoria, aunque de dudoso gusto, muy usada y celebrada en aquella edad de decadencia, y ya San Isidoro había dado muestra de ella en la alegoría semidramática (imitada de la *Consolación* de Boecio) que se conoce con los títulos de *Soliloquia*, *Synonima* y *Lamentum animae peccatricis*. Usáronla, después de San Ildefonso, otros autores eclesiásticos nuestros de los siglos VII y VIII, siempre que quisieron levantar el tono y el estilo, prefiriéndola con especial delectación el ermitaño del Bierzo, San Valerio, para dar más color y realce a sus relaciones autobiográficas y a sus místicas visiones. Gala fué, así de los teólogos como de los cronistas, la prodigalidad y aun el abuso de los sinónimos, como lo eran la prosa rimada y la simetría de las antítesis, de que hay en los mismos cronistas (v. gr., en el Pacense) larga muestra.

Pero sería no pequeño error suponer que en este lujo infantil o semibárbaro se cifran las excelencias literarias del tratado de San Ildefonso. Al contrario, no por los sinónimos, sino a pesar de ellos, rebosa de verdadera y natural elocuencia, donde armoniosamente se templan la dulzura con la fortaleza: rigidez como de acero para contundir al adversario, y fervor suave y candorosísimo para publicar los loores de la celestial Señora, que pocas veces han sonado más bellos en ninguna lengua humana. Cansa en las primeras hojas tanta acumulación de verbos y tanto repetir una misma cosa como queriendo dar más fuerza a la polémica, pero acaba uno por dejarse arrastrar de la impetuosa avenida, admirando a un tiempo el calor de alma y la austera dialéctica del autor.

No descuella ciertamente el tratado *De la virginidad* (como ninguna otra obra expositiva o de controversia de la época visigoda) por lo original del plan y del desarrollo. Tratado ya el asunto en términos que dejaban poco lugar a emulación, por San Jerónimo y otros padres, a ellos fué a buscar San Ildefonso inspiración y armas. Pero la doctrina aprendida y asimilada acertó a convertirla en jugo propio, y la metodizó y expuso a su modo, distribuyendo el libro en tres secciones: una contra Joviniano, que negaba la virginidad de Nuestra Señora antes del parto; otra contra Helvidio, que no acertaba a comprender la concepción sacratísima; y la tercera contra los judíos, cuya negación, por ser rotunda y extenderse a los tres estados de la vida de Nuestra Señora, le dió ocasión de volver sobre los primeros adversarios y descargarles los últimos y decisivos golpes.

Otras obras sobre el mismo asunto se han atribuído con poca crítica a San Ildefonso. El opúsculo *De partu Virginis*, que Feuardent publicó como suyo, es del abad Pascasio Ratberto, como probó Mabillon hasta no dejar resquicio de duda. Tampoco han de tenerse por obras del metropolitano de Toledo los doce sermones de la Virgen, que el mismo Feuardent divulgó como apéndice al tratado *De la perpetua virginidad*, y que rechazaron como espurios el P. Poza en su *Elucidario*, Teófilo Raynaud, Nicolás Antonio, y después de ellos todos los críticos. Ni el estilo, ni la doctrina, ni el método parecen de San Ildefonso ni de ningún Padre de la iglesia es-

pañola. El P. Flórez publicó otros tres sermones, cuya autenticidad también ha padecido contradicción, dejando la cuestión indecisa los mismos editores de los Padres toledanos. De la *Corona de la Virgen*, que el P. Alba en el tomo II de su *Biblioteca Mariana* no tuvo escrúpulo en atribuír (aunque dudosamente y con un *fortè*) a San Ildefonso, sólo ocurre decir que, aunque obra piadosa y elegante, no puede ser anterior al siglo XII, porque está llena de versos leoninos, y de trozos, copiados a la letra, de San Bernardo.

Continuemos la enumeración de las obras auténticas de San Ildefonso, de que por breve tiempo nos ha apartado el catálogo de los apócrifos opúsculos marianos. Tenemos, en primer lugar, los dos libros *De itinere deserti* y *De cognitione baptismi*, en que el Santo doctor no aspiró ciertamente al lauro de la originalidad, ni aun en el estilo, reduciéndose a juntar y eslabonar sentencias de los antiguos Padres (San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio *el Magno*, etcétera), conforme al ejemplo que a todos nuestros doctores visigodos había dado el universal maestro de ellos, San Isidoro, en sus tres libros de las *Sentencias*, verdadera piedra angular del método escolástico en Occidente, muchos años antes de Pedro Lombardo. No hay en estos libros de San Isidoro y San Ildefonso, como tampoco en los de Tajón y San Valerio, estilo propio, pero hay algo que vale más y que los hace originales a su modo: *el método*. Esta es la gloria más alta de nuestra escuela visigoda. Herederos nuestros doctores de la inmensa biblioteca patrística, comienzan la ardua labor de juntar en libros didácticos, breves, fáciles, sistemáticos y adecuados a la enseñanza, toda la sabiduría que los antiguos Padres derramaron en apologías, exposiciones dogmáticas y controversias con herejes. Allí estaban esparcidas y labradas, cada cual de por sí, todas las piedras del edificio de la ciencia cristiana. A la Escolástica pertenecía levantar con esos materiales la fábrica del saber teológico y es gloria de los Padres españoles haber puesto los primeros la mano en obra tan gloriosa e imperecedera.

De la correspondencia de San Ildefonso, que debió de ser copiosísima, quedan por reliquia única dos cartas a Quirico, obispo de Barcelona. que le había colmado de loores por su tratado *De la virginidad*, exhortándole de paso a interpretar las Sagradas Escrituras,

lo cual el Santo llegó a hacer, aunque en la segunda epístola se lamenta de diferirlo tanto por la turbación y miseria de los tiempos.

La historia española debe a San Ildefonso un suplemento al catálogo *De viris illustribus* de San Isidoro, continuación a su vez de los de San Jerónimo y Gennadio. Gracias a San Ildefonso vive la buena memoria de Asturio y de Montano, el que acabó de extinguir los retoños de la herejía priscilianista; del africano Donato, fundador del monasterio Servitano; de Juan el de Zaragoza, compositor de elegantes oficios eclesiásticos; de Heladio y Justo, metropolitanos de Toledo; del palentino Conancio, poeta a la vez y músico, insigne por sus *melodías;* y de otros varones, ornamento grande de nuestra Iglesia, aunque nos haya robado sus escritos el tiempo envidioso. También de San Isidoro, de San Braulio y de San Eugenio hace honrosa, aunque breve, conmemoración. ¡Lástima que el torrente de la invasión sarracena viniera a interrumpir estos catálogos bibliográficos de autores eclesiásticos, que con tanta constancia y regularidad venían sucediéndose desde el siglo v: en ellos hubiéramos tenido un hilo de oro para la historia literaria de nuestra Iglesia!

La gravedad que la hagiografía impone, nos prohibe detenernos en las absurdas falsificaciones con que algunos impostores han pretendido, en diversos tiempos, enriquecer, o más bien manchar y confundir las obras de San Ildefonso. Corría en el siglo XIII, y llegó a manos del Tudense, que con su candidez habitual la insertó a la letra en el *Chronicon mundi*, que formó, por orden de la reina doña Berenguela, una continuación desatinada de la Crónica de San Isidoro, atribuída a nuestro egregio metropolitano de Toledo. Nárrabase allí, entre otras cosas, un fantástico viaje de Mahoma a España, y su lucha con San Isidoro a poder de prodigios, cual otro Simón Mago contra San Pedro.

En cuanto a los epigramas, no poco elegantes e ingeniosos, que con nombre de San Ildefonso andan al fin del *Chronicon* del seudo Juliano, redondamente deben tenerse por obra del P. Román de la Higuera (poeta nada infeliz), aunque Nicolás Antonio, con menos severidad que de costumbre, se inclina a reconocer por auténticos en su origen, si bien interpolados y falseados después tres de ellos. La misma limpieza clásica del estilo los denuncia como obra del siglo XVI.

La mejor edición de las obras de San Ildefonso es la que se lee en el primer tomo de la magnífica colección intitulada *SS. PP. Toletanorum quotquot extant opera..... Matriti*, 1782, *apud Ibarram* (páginas 94 a 451), monumento insigne de la esplendidez y docta munificencia del cardenal arzobispo de Toledo D. Francisco Antonio Lorenzana.

Las leyendas relativas a San Ildefonso se difundieron mucho, aun fuera de España. Constan en el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais (lib. VIII, cap. CXX: *De miraculis circa Sanctum Hildephonsum*), en Gautier de Coinci (*Fabliaux* de Barbazan y Méon, 1808, t. I, 270, y edición del abate Poquet, col. 77), en la *Scala Coeli*, y en otras muchas colecciones que sería impertinente citar, tratándose de una tradición nacida en nuestra casa, y que por nosotros se comunicó al resto de Europa.

De versiones españolas en lengua vulgar basta tener en cuenta tres: la de Gonzalo de Berceo (es el primero de los *Milagros de Nuestra Señora*), la segunda *Cantiga* de Alfonso *el Sabio*, y la *Vida de San Ildefonso*, poema del Beneficiado de Ubeda, conocido ya por Sánchez, pero no impreso hasta nuestros días (y ciertamente por pésima copia) en la colección de Janer (*Poetas anteriores al siglo* XV, páginas 323-330). Este *mester de clerezía*, que a Amador de los Ríos pareció de los primeros años del siglo XIV, y contemporáneo de la institución de la solemne fiesta del Santo para toda la diócesis toledana, hecha por el Concilio de Peñafiel en 1302, puede muy bien ser algo anterior a esta fecha, como ha mostrado, con buenas razones y mucha agudeza, Antonio Restori (1). La cuestión en el fondo no importa mucho, porque obra más infeliz y menos poética que la del tal *Beneficiado*, apenas puede encontrarse en toda la literatura de la Edad Media, tan abundante en fárrago rimado.

Posteriores al poema (llamémosle así) del Beneficiado, son una nueva biografía latina (*Vita S. Ildefonsi Toletani Episcopi*), conocida por la del seudo Juliano: paráfrasis verbosa de Cixila y del Cerratense; y la muy notable *Vida de San Ildefonso* en prosa castellana, comenzada a escribir en 1444 por el famoso archipreste de Ta-

(1) *Alcuni Appunti su la Chiesa di Toledo nel secolo* XIII. Turín, 1893. (En los *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 28.)

lavera, Alfonso Martínez de Toledo, autor del *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*. Esta *Vida* no se ha impreso nunca: además del manuscrito, sobre manera mutilado, de El Escorial, citado por Amador de los Ríos, hay otro muy completo, de linda escritura y al parecer lleno de variantes, que pára en mi poder. Le acompaña el tratado *De la perdurable virginidad de Sancta María*, puesto en lengua vulgar por el mismo archipreste.

Como no hay *Flos sanctorum* ni crónica de España en que la vida de San Ildefonso no se consigne más o menos extensamente, creo de todo punto imposible la averiguación de cuál fué el texto que Lope pudo tener a la vista, dado caso que necesitase alguno y no le bastase la memoria para tener presente una historia tan popular en España y que tantas veces habría rezado en las lecciones de su *Breviario*. Lo único que puede tenerse por seguro es que no acudió a las fuentes primitivas, sino que tomó la tradición en la forma en que corría en su tiempo, dándola un color más español que visigótico; conservándose, por lo demás, fiel al espíritu de la historia, en medio del anacronismo de las costumbres, que no son del siglo VII, sino del XVII. Además de la vida y milagros de San Ildefonso, contiene esta notable crónica dramática algunas tradiciones fabulosas relativas a San Isidoro (el enjambre de abejas que salió de su boca cuando niño, el apólogo de la piedra y la cuerda del pozo, el viaje portentoso a Roma.....), desconocidas de los antiguos biógrafos del Santo, pero consignadas en el *Santoral* del Cerratense y en otras compilaciones del siglo XIII, de donde pasaron a los *Flos sanctorum* posteriores. Un episodio muy romántico en esta comedia es también el de la cueva de Hércules, tradición de origen arábigo, como es sabido, si bien fundada en circunstancias topográficas (por lo cual no falta quien ingeniosamente quiera darla explicación histórica), transmitida por el arzobispo D. Rodrigo a los compiladores de la *Crónica general* y prodigiosamente amplificada en el siglo XV por el autor del libro de caballerías que lleva por título *Crónica de Don Rodrigo*, y que más comúnmente se designa con el título de *Crónica sarracina*. Como Lope explotó esta novela de Pedro del Corral para su comedia de *El postrer godo de España*, entonces será ocasión de estudiar las vicisitudes de esta leyenda, que aquí, por raro capricho,

retrae Lope a la era del rey Recesvinto o Recisundo, como él le llama.

Esta comedia de *El capellán de la Virgen*, si se prescinde de lo inconexo de los episodios y de la falta de unidad inherente al empeño de dramatizar la vida entera de un santo, puede considerarse como una de las mejores de su género, y parece escrita por Lope con especial cuidado y pulcritud de estilo. Entre otros fragmentos dignos de estimación, citaré las estancias puestas en boca de San Ildefonso:

Bienes del mundo leves.....

y la lindísima escena villanesca de los labradores de la Sagra, en el acto tercero, que rebosa de alegría y movimiento.

Son bastante numerosas las obras poéticas de nuestra literatura que en todo o en parte se refieren a los milagros de San Ildefonso Entre ellas sobresale el larguísimo poema del maestro Joseph de Valdivielso, poco anterior a la comedia de Lope *Sagrario de Toledo*, impreso por primera vez en 1616 (Madrid, por Luis Sánchez) y reimpreso en 1618 (Barcelona, por Esteban Liberós). En este poema (no menos que de mil octavas) descansa principalmente la grandiosa trilogía dramática *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, única obra que entre las del repertorio de Calderón conserva aquel género de inspiración épica que tanto abunda en el de Lope de Vega. El primer acto de *La Virgen del Sagrario* tiene exactamente el mismo asunto que *El capellán de la Virgen*, y es evidente que Calderón tuvo esta comedia a la vista, como lo prueba el nombre de *Recisundo* dado a Recesvinto y la similitud de las principales escenas, aunque tratadas por cada uno de los dos grandes poetas en su peculiar estilo.

En los Indices expurgatorios de fines del siglo XVII queda recuerdo de otra comedia de *El capellán de la Virgen*, publicada a nombre de D. Fernando de Zárate, si bien el Indice da a entender que no es suya, sino de Antonio Enríquez Gómez. La prohibición que el Santo Oficio hizo de esta comedia (quizá por algún error teológico que en ella vertiera el judaizante Enríquez Gómez) ha sido causa de

su pérdida, puesto que nadie dice haberla visto ni da más razón de ella que el párrafo del Indice. No podemos determinar, por consiguiente, si era una refundición adulterada de la de Lope o bien una pieza nueva sobre el mismo asunto.

XIV. *La niñez de San Isidro.*—XV. *La juventud de San Isidro.*—XVI. *San Isidro labrador de Madrid.*—Reuno aquí estas tres piezas por la comunidad de su asunto y porque juntas vienen a formar una especie de trilogía de la vida del Santo patrón de Madrid. Pero debo advertir que, aunque en esta edición van colocadas según el orden de los hechos que en ellas se dramatizan, no fué este el orden de su composición, puesto que el *San Isidro labrador de Madrid* estaba impreso cinco años antes que fuesen compuestas y representadas las otras dos comedias.

El *San Isidro labrador de Madrid* es la última de las comedias insertas en la *Séptima parte*, de Lope, publicada en 1617.

Las dos comedias de *La niñez* y *La juventud de San Isidro*, con sus respectivas *loas*, fueron escritas, representadas e impresas en 1622, y forman parte del libro que Lope publicó aquel año con el título de *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro, con las dos comedias que se representaron y los versos que en la Justa poetica se escribieron.* Ambas comedias fueron representadas al aire libre en la plaza de Palacio, con las circunstancias que Lope declara en su *Relación:*

«Lo que hubo móvil fué una tramoya sobre un theatro; era de quarenta pies de alto, su fundamento un fuerte, su extremo una nube, encima della la Fama con una bandera en la mano y quatro ángeles que volaban al rededor, sin verse su movimiento, como si fuera máquina semoviente o autómata, de las que escribe Herón Alejandrino, jamás vista en España.....

»Hubo asimismo quatro medios carros, de extremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias. La primera de *Las niñeces de San Isidro*, la segunda *La juventud.* Quiso la Villa que fuessen mías; representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño..... La víspera de este día fueron a Palacio, en alarde con música de trompetas y chirimías, todas las danzas que la Villa

tenía prevenidas y los carros referidos, como previniendo los ánimos a la esperanza de las fiestas y alegrando a Sus Majestades, que favorecieron este día con su real presencia.

»La primera parte representó Vallejo, la segunda Avendaño. La riqueza de los vestidos fué la mayor que hasta aquel día se vió en theatro, porque ahora representan las galas, como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones. Salieron sus Majestades y Altezas a los balcones bajos de Palacio, en el lienz o que confina con la torre nueva, donde estaban los carros, que con las casas que sirven de vestuarios, invenciones y apariencias, guarnecían el theatro que los divide, y en parte eminente al concurso del pueblo las chirimías y trompetas» (1).

No hay quien ignore (y en la biografía escrita por el docto La Barrera ha podido verse con extensión) cuánta importancia tiene en la vida y en las obras de Lope la devoción al Santo labrador, patrono de Madrid, y de qué modo contribuyó con el prestigio de su rica poesía a difundir y hacer popular, dentro y fuera de los muros de la villa, el culto del humilde y venturoso labriego, a quien amaba doblemente por razón de paisanaje y por aquel espíritu llano y democrático que en el alma de Lope reinaba (a despecho de afectaciones contrarias), y que en la sanísima y vigorosa poesía de su teatro histórico tantas veces se desborda. Si a esto se añade la ocasión que presentaba la vida de San Isidro para trazar aquellos cuadros idílicos, en que tanto se complacía la musa de Lope, ataviándolos, no con los falsos colores de la égloga, sino con los genuinos de la vida rústica de Castilla en los primeros tiempos de la Reconquista, tal como su alma de poeta épico la reconstituía o adivinaba, se comprenderá su especial predilección por este argumento, y el que tantas veces volviera a él, desde que muy joven publicó, en 1599, el *Isidro, poema castellano* (en que hay mucho fárrago y broza, pero del cual pueden entresacarse fragmentos admirables); hasta que en 1622, entusiasmado con la canonización del Santo, fué el alma

(1) *Obras sueltas de Lope de Vega*, edición de Sancha, t. XII, páginas 57, 63 y 74. En este tomo se reprodujeron las dos comedias, y la presente es, por tanto, tercera edición de ellas.

de las fiestas, el secretario del certamen, el autor de la relación oficial y de las dos comedias que entonces se representaron.

Siendo el poema de *San Isidro* la más extensa de las obras consagradas por Lope a su Santo predilecto, reservamos para cuando llegue el turno de aquel poema el estudiar comparativamente estas distintas versiones de un mismo tema e investigar sus fuentes. Lope nunca las declara de un modo explícito, si bien para el poema dice haberse valido de los procesos y probanzas que le comunicó fray Domingo de Mendoza.

Por ahora baste advertir que la fuente primordial de la leyenda de San Isidro es la *Vida y milagros* del Santo que compuso a fines del siglo XIII el diácono Juan; códice precioso, que existió en el Archivo parroquial de San Andrés, de Madrid, y se conserva hoy en el de la catedral. Tradújole al castellano fray Jaime Bleda, en 1622, con el título de *Vida y milagros del glorioso San Isidro el labrador, hijo, abogado y patrón de la Real Villa de Madrid, por Juan Diácono, arcediano de la misma Villa, con adiciones por el Padre presentado fray Jayme Bleda, predicador general de la Orden de Predicadores, calificador del Santo Oficio de la Inquisición de Valencia. En dos libros dirigidos a la noble, coronada y leal Villa de Madrid* (Madrid, por Tomás Junti, 1622). Pero no fué ésta la primera biografía del Santo, puesto que la había precedido en 1592 (Madrid, por Luis Sánchez) la *Vida de San Isidro labrador*, de Alonso de Villegas, extractada más brevemente de Juan Diácono, a quien también sigue el franciscano fray Juan Ortiz Lucio en su *Flos Sanctorum* o *Compendio de vidas de los Santos* (Madrid, 1597). El texto latino fué impreso por el P. Daniel Papebroquio en el tomo III de los *Santos de Mayo* (páginas 514-524, Amberes, 1680) y modernamente, con mucha más corrección, por el P. Fita en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (t. IX, páginas 97-157). Pero es cierto que en el texto de Juan Diácono no se encuentran muchas cosas que la piedad común tiene recibidas, y que en las comedias de Lope aparecen. Ya lo advirtió el P. Bleda: «No nos dice el nombre del hijo del Santo, ni de su mujer bendita; no cuenta cómo fueron casados; calla el milagro de passar ella por el río Jarama a pie enxuto, y los de las fuentes y pozos que sacó el Santo; la resurrección de la hija de su

amo, y cómo dió vida al caballo que se le murió» (1). Pero repito que la composición de la leyenda original, con la forma poética que la dió Lope, tiene su lugar indicado en la ilustración del *Isidro*, que precedió a las tres piezas dramáticas y fué el fondo común de todas ellas.

De la más antigua de las tres, del *San Isidro labrador de Madrid*, forma Ticknor un juicio bastante atinado: «Esta composición —dice— tiene toda la riqueza y variedad de acción y de carácter propias del drama español profano. Hay en ella escenas de grande interés entre guerreros recién llegados a Madrid de una incursión feliz en tierra de moros; otras de mucho regocijo y alegría, con danzas y cantares rústicos, para festejar el matrimonio de San Isidro y el nacimiento de su hijo; y las hay también propias de una farsa grotesca, como la del sacristán que se queja de que con el poder que Isidro tiene con el cielo no gana nada en los entierros, pues nadie se muere, y el Santo parece haber vencido y desterrado a la muerte. Pero en medio de esta variedad predomina el carácter amable y devoto del Santo, que da una especie de unidad y fuerza poética al conjunto. Los ángeles bajan a arar por él, para que no se le acuse de abandonar sus labores por oír misa; al toque de su aijada brota una fuente de agua purísima (hoy mismo contemplada con reverencia), que en medio de un cálido desierto apaga la sed de su injusto señor. Cantos y poesías populares, como el muy animado romance que principia:

Al villano se la dan
La cebolla con el pan,
Para que el tosco villano,
Cuando quiere alborear,
Salga con su par de bueyes
Y su arado, ¡otro que tal!
Le dan pan, le dan cebolla,
Y vino también le dan.....

una parodia del viejo romance fronterizo:

(1) Libro I, páginas 208 y 209. Tampoco el nombre de Iván de Vargas consta en Juan Diácono.

Río Verde, Río Verde,
Más negro vas que la tinta,
De sangre de los cristianos,
Que no de la morería.....

alusiones a la sagrada imagen de la Almudena y a la iglesia de San Andrés, prestan animación al diálogo, pinturas todas familiares y domésticas para el vecindario de Madrid, y cuya representación hería cuerdas que a la sazón vibraban aún en todos los corazones.....

»Sin duda que una comedia de esta especie, cuyo argumento dura de cuarenta a cincuenta años, con un sinnúmero de personajes; entre los cuales figuran ángeles y demonios, la Envidia, la Mentira y el río Manzanares, parecería hoy grotesca e irreverente. Pero en tiempo de Lope, el público no sólo acudía con fe a tales espectáculos, sino que recibía con agrado la representación de milagros, que hacían familiar la vida del Santo y sus benéficas virtudes, y le enlazaban con su propio tiempo, haciéndole mirar como su personal bienhechor. Si a esto se agregan las trabas impuestas al teatro (1) y la extraordinaria facilidad, gracia e ingenuidad del estilo de Lope, atento siempre a consultar y seguir el gusto popular, tendremos todos los elementos necesarios para explicar el gran número de dramas religiosos que compuso, ya en la forma de misterios o autos, ya de historias de la Sagrada Escritura o de vidas de santos» (2).

Las dos comedias de *La niñez* y *La juventud de San Isidro*, compuestas en 1622, me parecen por todo extremo inferiores a la primera en gracia y frescura, aunque mejor concertadas y escritas con más esmero, y aun con alarde de versificación y estilo, especialmente en las bellas octavas narrativas, que abundan mucho. Fue-

1) Esta es una de las muchas vulgaridades críticas que afean la obra de Ticknor. Nunca hubo para el teatro tales restricciones y trabas, como no fuese de un modo transitorio e ineficaz, pues siempre el gusto popular consiguió romperlas o eludirlas. No hay teatro que se haya desenvuelto con más libertad y franqueza, ni que menos se haya contagiado de escrúpulos puritanos

(2) Tomo II de la edición inglesa, páginas 247-249, y t. II de la traducción castellana, páginas 366-369.

Klein (t. IX, páginas 598-609) expone en caricatura, con su peculiar y extravagantísimo estilo, el argumento de las tres comedias. Grillparzer habla olamente del *San Isidro labrador de Madrid* (páginas 133 y 134).

ron obras de circunstancias y se resienten de su origen. Prefiero con mucho el brío, la espontaneidad, la candorosa sencillez de la comedia primitiva, cuyas deliciosas escenas villanescas son de lo mejor entre lo mucho bueno que Lope hizo en su género. Véanse, por ejemplo, algunos versos del baile rústico que hay en la primera jornada:

Ya camina, ya se acerca,
Ya llega, ya empieza a arar.
Los surcos lleva derechos;
¡Qué buena la tierra está!
«Por acá», dice al *Manchado*,
Y al *Tostado*: «Por allá».
Arada tiene la tierra:
El villano va a sembrar;
Saca el trigo del alforja,
La falda llenando va.
¡Oh, qué bien arroja el trigo!
¡Dios se lo deje gozar!
Las aves le están mirando:
Que se vaya aguardarán.
Junto a las hazas del trigo
No está bien el palomar;
Famosamente ha crecido:
Ya se le acerca San Juan.
Segarlo quiere el villano:
La hoz apercibe ya;
¡Qué de manadas derriba!
¡Qué buena priesa se da!
Quien bien ata, bien desata;
¡Oh, qué bien atadas van!
Llevándolas va a las eras;
¡Qué gentil parva tendrá!
Ya se aperciben los trillos,
Ya quiere también trillar.
¡Oh, qué contentos caminan!
Pero mucho sol les da.
La mano en la frente ponen,
Los pies en el trillo van;
¡Oh, qué gran sed les ha dado!
¿Quién duda qué beberán?
Ya beben, ya se recrean;

Brindis. ¡Qué caliente está!
Aventar quieren el trigo.
Ya comienzan a aventar.
¡Oh, qué buen aire les hace!
Volando las pajas van;
Extremado queda el trigo,
Dese limpio y candeal;
¡A Fernando, que Dios guarde,
Se pudiera hacer el pan!
Ya lo llevan al molino,
Ya el trigo en la tolva está.
Las ruedas andan las piedras,
Furiosa está la canal;
Ya van haciendo la harina,
¡Qué presto la cernerán!
¡Oh, qué bien cierne el villano!
El horno caliente está.
¡Qué bien masa! ¡Qué bien hiñe!
Ya pone en la tabla el pan.....

Esta comedia fué muy popular, y merecía serlo. Aun en la segunda mitad del siglo XVII, cuando Lope yacía injustamente postergado a la turbamulta de sus imitadores y plagiarios, fué el *San Isidro labrador* una de las pocas piezas suyas que lograron figurar en la colección ambiciosamente titulada *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, en cuyo tomo o parte *vigesimaoctava*, publicada en 1667, puede leerse *.

XVII. *La vida de San Pedro Nolasco.*—No consta en ninguna de las dos listas de *El Peregrino* y, por consiguiente, ha de haber

* Menéndez y Pelayo terminaba aquí la Introducción del tomo IV de la edición académica, con estas palabras:

«Las demás *comedias de santos* de Lope de Vega que no han podido entrar en el presente volumen, serán incluídas en el quinto, que ya está en prensa.»

El tomo V comenzaba del siguiente modo:

«Contiene este tomo diecinueve obras dramáticas de Lope de Vega, catorce de las cuales pertenecen al género de comedias de Santos, y las restantes al de comedias pastoriles, sección breve y, por tanto, adecuada para completar este tomo y abrir la serie de los dramas profanos del grande ingenio. De estas obras, cuatro eran inéditas hasta ahora. Brevemente expondremos algunas observaciones acerca de todas ellas.» (A. B.)

sido escrita después de 1618. Además, en los últimos versos se dice ofrecida a *Felipe IV el Magno*, lo cual restringe todavía más su fecha, que tiene que ser posterior a 1621. Salió a luz en la *Veintidós Parte perfeta de las Comedias del Fénix de España.....*, libro póstumo que sacó a luz en 1635 Luis de Usátegui, yerno de Lope.

No parece fácil determinar cuál de las biografías de San Pedro Nolasco y crónicas de la Orden de la Merced que en su tiempo existían sirvió principalmente de base a esta comedia de Lope. La más acreditada y copiosa obra de este género era sin duda la del sevillano fray Bernardo de Vargas, procurador general de su Orden en Roma, *Chronica sacri et militaris ordinis Deiparae Virginis Mariae de Mercede* (Palermo, 1619, dos tomos folio) a la cual sirve de complemento la *Additio ad opusculum de vita et gestis Sancti Petri Nolasci et quorundam venerabilium filiorum ejus* (Messina, 1629). Corría también con aprecio el breve y util compendio del palentino fray Francisco Zumel, famoso profesor de Teología, y general de la Merced: *De fundatione Ordinis..... ejusdemque viris illustribus* (Salamanca, 1588) (1). En lengua vulgar pudo consultar Lope, aparte de otras menos famosas, *La vida del Siervo de Dios fray Pedro Nolasco, el segundo deste nombre; sacerdote observantíssimo del Orden de la Merced* (Valencia, 1591), obra del obispo de Jaca, fray Felipe de Guimerán; y los diversos libros del entonces tan celebrado poeta dramático fray Alonso Ramón, *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos* (Madrid, por Luis Sánchez, 1618); *Geroglíficos de la vida de San Pedro Nolasco, con declaraciones morales; Vida de San Pedro Nolasca, fundador de la Merced; Fiestas de San Pedro Nolasco* (1630). Todo nos induce a creer, que la fuente principal de Lope fué la crónica del P. Ramón, a quien sucedió, como es sabido, en la plaza de historiógrafo de su Orden, el egregio fray Gabriel Téllez,

(1) Va acompañado de los escolios a la Regla de San Agustín, votos de la Merced, instrucción de oficios, manual de coro, etc.

El P. Zumel fué discípulo de otro famoso teólogo de la Orden de la Merced, y profesor salmantino: fray Gaspar de Torres, electo obispo de Canarias y titular de Madaura, a quien fray Pedro de San Cecilio, en su libro manuscrito *De Scriptoribus Mercenariorum*, atribuye una *breve historia de su Orden*, probablemente manuscrita.

de quien todavía permanece inédita una extensa obra sobre el mismo argumento.

Con ser tan famoso el Santo y tan insigne su Orden en nuestra historia eclesiástica, reina no poca obscuridad sobre los orígenes de este piadoso instituto. Zurita, con su habitual parsimonia y severidad de juicio, reduce a muy pocas líneas lo que puede tenerse por averiguado y exento de toda controversia (lib. II, cap. VII de sus *Anales*).

«En este año (1218), según algunos autores escriben, tuvo principio la Orden de Nuestra Señora de la Merced, que fué una muy sancta institución para la redempción de los cautivos christianos que están en poder de infieles; y afirman haber dado favor el Rey a vna tan santa obra como ésta por la devoción e industria de un notable varón natural de Francia, llamado Pedro Nolasco, al qual se dió el hábito que hoy traen los desta Orden, por fray Ramón de Peñafort, que fué religioso del convento de los frayles predicadores de Barcelona; cuya religión y santa vida fué muy venerada y celebrada en aquellos tiempos; lo qual se hizo con grande solemnidad en la iglesia de Santa Cruz de Barcelona, estando el Rey presente, a diez de agosto deste año. Dióseles el hábito blanco con el escudo de las devisas reales, que fueron las armas antiguas de los condes de Barcelona, con la cruz de plata en el campo rojo, por memoria de la Iglesia Catedral de Barcelona, que trae aquella insignia. Esta Orden, según se afirma por algunos autores, se confirmó después por el Papa Gregorio Nono, aunque no parece que sufra la razón de los tiempos que fray Ramón de Peñafort pudiese este año hazer este ministerio que dicen, teniendo consideración al año que falleció» (1).

A este sencillo relato añaden circunstancias maravillosas los cronistas de la Orden de la Merced y los dominicos biógrafos de San Raimundo de Peñafort. Véase, por ejemplo, lo que dice fray Francisco Diago:

«En agosto de 1223, estando a la noche orando en lugar secreto el Rey Don Jaime *el Conquistador* y pidiendo a Dios la libertad de

(1) *Anales de la Corona de Aragón* (segunda edición, 1669), folio 108.

muchos captivos christianos que había en tierras de moros y el destierro de los paganos de España, lo embistió a deshora una luz como de medio día, y en ella vió a la Reina del Cielo María que le dixo la estima que Dios hacía de su celo, y que por eso se había de instituír una Orden, que trataría de redimir captivos y se diría Nuestra Señora de la Redempción de captivos, de la qual él y los demás reyes serían protectores. La propia noche apareció la Virgen benditíssima al bienaventurado fray Raymundo de Peñafort y le descubrió la voluntad de Dios, que era la de la fundación de dicha Orden. Y, finalmente, la misma noche Pedro de Nolasco, gran siervo de Dios, que era ya afficionadísimo a rescatar captivos, se halló repentinamente cercado de luz muy clara, y en ella vió a Nuestra Señora que le mandó emplease toda su hazienda en rescatar captivos, significándole que la de redimirlos era obra muy agradable a su hijo y que por ello se había de fundar luego una Orden, cuyos frailes seguirían las pisadas de su hijo» (1).

Sobre el año de la fundación hay gran controversia. Unos la ponen en 1213, otros en 1223, otros en 1228, y los más (especialmente los mercenarios) en 1218. El P. Vargas se decide por la fecha de 1228, y con él la mayor parte de los escritores dominicos, atendiendo a que diez años antes San Raimundo de Peñafort no había tomado aún el hábito de la Orden de Predicadores y, por consiguiente, no podía dársele a San Pedro Nolasco. Es increíble el encarnizamiento con que se ha debatido y se debate todavía esta cuestión cronológica, y los mares de tinta que ha hecho derramar (2).

La vida de San Pedro Nolasco ofrecía muy exigua materia dramática, y de ahí que la comedia de Lope, aunque bien escrita, sea de las más insignificantes de su enorme repertorio. Con las dos apariciones de la Virgen y con algunas anécdotas de cautivos, repetidas hasta la saciedad en obras análogas, era difícil, o más bien imposi-

(1) *Historia del B. cathalán barcelonés San Raymundo de Peñafort, con la vida que del siervo de Dios compuso en latín el antiguo fray Pedro Marsilio* (Barcelona, 1601), folio 23.

(2) Véase para toda esta disputa el erudito libro del doctor D. Buenaventura Ribas y Quintana, *Estudios históricos y bibliográficos sobre San Ramón de Penyafort* (Barcelona, 1890), páginas 78-160.

ble, tejer una fábula interesante. La fortuna desamparó, pues, al gran poeta, y sólo en algunos rasgos del carácter de la mora valenciana Alifa (que puede suponerse que dió a Hartzenbusch la primera idea de la Zulima a quien hace intervenir en *Los amantes de Teruel*) mostró su genial habilidad para la expresión limpia y natural de los afectos apasionados, especialmente en boca de personajes femeninos. Léase, por ejemplo, el notable monólogo que comienza:

Para mi mal te trujeron
En esta cristiana presa,
Caballero catalán,
Mis desdichas a Valencia.....

Siguiendo Lope su costumbre de intercalar en sus dramas algún pedazo de las crónicas de España, puso en el tercer acto de éste la historia de doña Teresa Vidaurre y de sus amores con el Rey Don Jaime *el Conquistador*, haciéndosela relatar a la misma doña Teresa en un largo romance, estrictamente ajustado a la narración del Padre Mariana (lib. XIII, cap. VI de su *Historia)* (1). Lo que parece invención del poeta es el cautiverio de doña Teresa en Argel y su rescate por San Pedro Nolasco.

La vida de San Pedro Nolasco, como otras muchas comedias de santos, carece de toda unidad, no ya de acción, sino de interés. En esta parte es muy inferior a la comedia del canónigo Francisco de Tárrega, *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, inserta en el raro libro que lleva por título *Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias, que forman segunda parte, de laureados poetas valencianos* (Valencia, 1616). Su plan es enteramente distinto de la de Lope, y el verdadero protagonista no es San Pedro Nolasco, sino un personaje mucho más dramático, el bandolero convertido San Pedro Armengol. «En la jornada primera es capitán de bandoleros; roba en el camino de Barcelona a San Pedro Nolasco y a San Raimundo de Peñafort, y cae prisionero de su propio padre, jefe de los almogávares, a quien el Rey Don Jaime, des-

(1) Asunto en nuestros días de un drama de Zorrilla, *El excomulgado*. No recuerdo que en el Teatro antiguo haya comedia especial de este argumento.

pués de la toma de Sagunto, había encargado la persecución de los malhechores. En la jornada segunda, ya convertido, se presenta en Africa rescatando cautivos, y encuentra en poder del rey moro Audalla a su hermana Flora, que muchos años antes había sido cautivada por los corsarios en las costas de España. No alcanzando el dinero a redimir a todos los cautivos, quedóse Armengol en Africa hasta la vuelta de los Redentoristas. En la jornada tercera, no habiendo llegado éstos, es condenado a muerte y colgado en la horca; pero el escapulario de la Merced obra un milagro, y la Virgen y los ángeles salvan de la muerte a Armengol, que al fin es rescatado y vuelve a Cataluña con Flora, asistiendo en la última escena a la solemne procesión que va a visitar la tumba del almogávar Lamberto» (1).

Salvo el nombre de Audalla, que reaparece en la comedia de Lope, todo lo demás es diverso, y toda la ventaja está de parte del poeta valenciano, cuya simpática ingenuidad de sentimiento poético elogia con razón Schaeffer (2).

Sobre este asunto versa la última de las tres novelas *(El bandolero)* que insertó Tirso de Molina en su *Deleitar aprovechando* (1635).

XVIII. *San Diego de Alcalá.*—No mencionada en ninguna de las dos listas de *El peregrino.* Se publicó por primera vez en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España..... Año* 1653 (Madrid, por Melchor Sánchez), ocupando el último (*) lugar. Este tomo es de los más raros de la gran colección de *comedias escogidas*, en 48 volúmenes. El texto no es de los más correctos, y empeoró en las ediciones sueltas del siglo pasado. Hartzenbusch la reimprimió en el tomo IV de la colección selecta de Lope que forma parte de la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

Aunque existían biografías particulares de este bienaventurado lego franciscano, como la de fray Gabriel de Mata (Alcalá, 1589), en

(1) *El canónigo Francisco Agustín Tárrega, poeta dramático del siglo* XVI. *Estudio biográfico-bibliográfico.....*, por D. Joaquín Serrano Cañete (Valencia, 1889), pág 51.

(2) *Geschichte des Spanischen National Dramas* (I, 241).

(*) «El penúltimo», rectifica A. Restori, en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, de Gröber. (A. B.)

octavas reales (1), y la de fray Melchor de Cetina, *Discursos sobre la vida del glorioso P. San Diego* (Madrid, 1609), creemos que Lope, según costumbre, se atuvo al *Flos Sanctorum* del P. Rivadeneyra, cuyo texto conviene transcribir para mejor inteligencia de la comedia.

La vida de San Diego, de la Orden de los Menores, confessor (12 de noviembre).

«El humilde y bienaventurado padre fray Diego, religioso de la Orden del Seráfico Padre San Francisco, fué de un lugar pequeño de Andaluzía, llamado San Nicolás, entre Cazalla y Constantina. Vivió algún tiempo en su tierra, cerca de una iglesia antigua y solitaria, en compañía de un devoto sacerdote ermitaño, trayendo él el mismo santo hábito y ocupándose en santos exercicios de oración y meditación. Tenían los dos una huerta, la qual cultivaban, assí por huyr de la ociosidad, como por sustentar su pobre vida. También se ocupaban en hazer cucharas, escudillas y semejantes cosas de madera, las quales, o daban a los pobres, o vendían para hazer limosnas del precio dellas y exercitar la caridad. Tenía ya desde este tiempo muy encendido y tan gran desseo de ser verdaderamente pobre y frayle de San Francisco, que quando quería afirmar mucho una cosa, dezía: «Assí me cumpla Dios mis desseos, que son ser » frayle de San Francisco». Con ese espíritu, volviendo un día del pueblo a su recogimiento, halló cerca dél una bolsa con dineros y, teniéndola por tentación del demonio, no la quiso tocar ni llegarse a ella; antes buscó un hombre que se la quitase de allí como lazo de Satanás, que le quería por aquel camino desviar de su santo propósito. El qual, favorecido del Señor, llevó adelante; y para ponerle mejor en execución, y seguir las pisadas de Christo, secretamente, y sin dar cuenta a nadie, salió de su casa y dexó a sus padres y parientes, y se fué a recebir el hábito de los Menores en un monesterio recogido y devoto de la observancia, llamado San Francisco

(1) En el mismo metro y sobre el mismo asunto había compuesto un poema Juan de Castellanos, según se infiere de su testamento ológrafo, otorgado en Tunja en 1606: «un libro en octavas rimas de la vida, muerte y milagros de *San Diego de Alcalá*», para cuya estampación dejó «cien pesos de a veinte quilates».

de Arrizafa, media legua de Córdoba. Allí tomó el estado más humilde de los conversos o frayles legos, que no son del coro, mas sirven en oficios y trabajos corporales del convento. Hecha su profesión, fué con obediencia a las islas de Canaria en compañía de un sacerdote de la misma Orden, llamado fray Juan de Santorcaz, varón de gran zelo y virtud, que iba para plantar la Fe en aquella gente idólatra. Repararon en una de las islas, adonde el santo fray Diego edificó un monesterio y, aunque frayle lego, fué dél guardián. Excitábase en la mortificación de su carne, y de su propia voluntad, con oraciones, ayunos y penitencias, sacrificándose continuamente al Señor y aparejándose para aquel largo y continuo martirio, para derramar su sangre por la Fe Católica entre aquellos bárbaros, como él lo deseaba. Con este fervoroso deseo se embarcó en un navío para pasar a la Gran Canaria, que aun no era conquistada de christianos y era poblada de gentiles, para alumbrarlos con la luz del Evangelio y, si fuesse menester, morir en esta demanda. Mas los que gobernaban el navío no se atrevieron a saltar en tierra, por temor de aquella gente feroz y bárbara, guardando Dios al santo fray Diego para otras cosas de su servicio. Viendo que se le negaba la entrada, dexando en aquellas partes donde había estado muchos restos de su bondad y su virtud, y convertidos muchos idólatras a nuestra Fe con sus santas y fervorosas palabras, por obediencia de sus prelados volvió al Andaluzía y estuvo por morador en el convento de Nuestra Señora de Loreto, tres leguas de Sevilla, y después en Sanlúcar de Barrameda. De allí, el año de mil y quatrocientos y cinquenta (en que se celebraba jubileo en Roma y se hazía la canonización de San Bernardino de Sena, y para ello se juntaron tres mil y ochocientos frayles de San Francisco), fué enviado a Roma en compañía de un religioso de la misma Orden, llamado fray Alonso de Castro; y tuvo en esta romería muchos trabajos y padeció grande pobreza, hambre y necesidad; y aviendo caydo malo su compañero, le curó con grande caridad. Lo mismo hizo con otros muchos enfermos de su Orden, que habían concurrido a Roma de diversas provincias y naciones, todo el tiempo que estuvo en aquella santa ciudad, que fueron treze semanas, con tanto orden de espíritu y encendida caridad, que bien se echaba de ver que Dios le ayudaba y favorecía en aque-

llos trabajos que él tomaba por su amor. De Roma tornó el siervo de Dios a Sevilla, y de allí, en compañía de fray Rodrigo de Ocaña, vicario provincial de Castilla, vino al convento de Santa María de Jesús, de Alcalá de Henares, que a la sazón se edificaba de nuevo por el arzobispo de Toledo, D. Alonso Carrillo. En él moró después que vino de Roma treze años que vivió, fuera de unos días que estuvo en Nuestra Señora de la Salzeda, monasterio de la misma provincia de Castilla. Aquí en Alcalá resplandeció en obras admirables del servicio de Dios y en todo género de virtudes..... Porque no se contentaba de guardar perfectamente la regla de su seráfico padre San Francisco, sino, como buen hijo, procuraba con todas sus fuerzas imitarle y sacar un perfectíssimo retrato de su vida celestial. Era humildíssimo sobre manera y, como buen frayle Menor, teníase por menor y poníase debaxo de los pies de todos, y de aquí le nacía una paz y una serenidad tan admirable en su alma, que ninguno jamás le vió turbado, ni en trabajo alguno o pesadumbre que se le ofreciese oyó de su boca palabra airada o descompuesta, ni notó cosa que no oliese a perfeto varón..... Trataba su cuerpo con estremada aspereza: ayunaba, y muchas vezes a pan y agua, y su comer era una perpetua abstinencia. Sus disciplinas eran tan rigurosas, y sus vigilias tan continuas, que parecían exceder las fuerzas de un cuerpo de carne. Echábase algunas vezes en tiempo de invierno en agua muy fría o helada, para matar con aquel frío el fuego de la concupiscencia que el demonio pretendía encender. Su vestido era muy pobre y áspero, los pies siempre descalzos; y, en efeto, su hábito, trage y compostura exterior era una imagen de la mortificación interior y de la honestidad de su alma. Con esta penitencia se juntaba, como con su buena hermana, la continua oración y elevación de su espíritu. Porque oraba con tan fervoroso afecto, que muchas veces fué visto su cuerpo levantado en el ayre por la fuerza del alma, que estaba arrobada y absorta en Dios. La pasión del Señor era todo su entretenimiento y regalo, y, para meditarla, muchas vezes se ponía en cruz, y quedaba tan tierno y encendido con la memoria della, que muy a menudo hablaba palabras de maravillosa eficacia de los dolores y tormentos que por nosotros en el madero de la Santa Cruz había padecido el Señor. Traía en sus manos una cruz de palo, para que nunca se

apartase de su memoria la Cruz de Christo y despertarse a sí mismo, y a todos los otros con quien trataba, a la consideración de la Pasión de nuestro Redentor. Fué también devotísimo del Santísimo Sacramento del Altar, y se aparejaba para recebirle con singular cuidado, y ayudaba a las misas con grande reverencia y suavidad, sintiendo con la presencia del Señor admirables dulzuras y gustos espirituales en su alma. Lo mismo se echaba de ver en los oficios divinos, especialmente las fiestas y cuando incensaba: que era tan visitado y tan regalado de Dios este siervo suyo, que muchas vezes salía dél una fragancia y olor tan suave, que en gran manera recreaba y elevaba a los otros frayles. De la Sacratísima Virgen María Nuestra Señora fué devotísimo: ayunaba todos los sábados y las vigilias de sus fiestas a pan y agua, y con gran confianza recurría a ella en todos sus trabajos y en los de los prójimos. Acostumbraba con el aceite de su lámpara ungir los enfermos que venían a él, haciendo sobre ellos la señal de la Cruz, con la cual muchos quedaban sanos. Pues ¿qué diré de su caridad para con Dios, y de aquel tan abrasado deseo que tuvo del martirio, y del cuidado que puso en ir y entrar en la Gran Canaria para derramar su sangre por Él? ¿Qué de la compasión más que de madre con que curaba a los enfermos? A un mancebo que tenía el rostro leproso y el cuerpo cubierto de llagas, se las lamía con su lengua, y como lo viese un su compañero, él le dixo: «Hermano, así » se cura esta enfermedad.....» Fué de una simplicidad tan cándida y tan prudente en todas sus obras y palabras, que no se podía dudar ser enviado y guiado en todo lo que decía y hacía por el espíritu del Señor. El cual le dió una luz tan sobrenatural y tan soberana, que en algunas preguntas y dificultades de las ciencias humanas daba tan altas respuestas, que bien parecían derivadas del autor y maestro de toda sabiduría. Y no es maravilla, porque el alma humilde y sencilla es capaz para ser enseñada de Dios y levantada a cosas maravillosas y soberanas. Como se ve en algunas que hizo Dios con el santo fray Diego, aun en el tiempo que vivía, porque partiendo una vez para Sanlúcar de Barrameda con su compañero, y faltándoles la provisión necesaria para aquel camino, que era largo y despoblado, y hallándose el compañero muy flaco y descaecido, él le consoló, asegurándole que Dios los proveería en aquella necesidad. Y así fué,

porque yendo un poco más adelante, hallaron pan, y vino, y pescado, y una naranja, envuelto todo en un paño limpio, que por mano de ángeles había enviado el Señor, y, haziéndole gracias, comieron alegremente y quedaron muy confortados y consolados en sus almas por aquella bendición y regalo que les había enviado. Otra vez, estando en Sevilla, se encontró en una calle con una mujer que venía dando gritos, como loca y fuera de sí, porque un hijo suyo se había escondido en un horno de pan y, sin saberse que estaba allí, habían encendido el horno, y la pobre madre, viendo que no le podía remediar, plañía y se lamentaba y salía fuera de juicio. Compadecióse el santo fray Diego por las lágrimas y voces de la triste madre y, como él era tan devoto de Nuestra Señora, con gran confianza le dijo que se fuese luego a la iglesia Mayor a encomendarse a la Sacratísima Virgen, delante de su imagen, que allí estaba, y que esperase en Dios, que su hijo sería libre. Hízolo así aquella mujer, y Nuestra Señora socorrió a su hijo, sacándole sin lesión alguna del horno, en que toda la leña se había quemado. Divulgóse este milagro por la ciudad de Sevilla, y acrecentóse la devoción con aquella imagen que llaman de la Antigua, donde después se han hecho otros muchos milagros, tomando el Señor por instrumento, para gloria de su madre, la devoción que el santo fray Diego le tenía.....

»Habiendo, pues, vivido con el exemplo que habemos dicho, y siendo tenido de todos los que le conocían por santo, y acatado y reverenciado como gran siervo y amigo de Dios, cargado de años y rico en merecimientos, y deseando ya llegar al puerto, y verse con Dios, cayó en una grande enfermedad, de una postema mortal que le nació en un brazo. Entendió luego que Dios le llamaba, y le quería librar de la cárcel penosa y peligrosa desta vida: y aunque él estaba siempre aparejado para aquella jornada, se aparejó más: recibió con mucha devoción todos los Sacramentos, y llegada su hora, estando congregados los frayles, les pidió perdón con muchas lágrimas, y que le diesen su hábito y una cuerda de su religión, por amor de Jesu Christo: lo cual hizo por imitar a su padre San Francisco, y morir como él pobre y humilde. Tomó luego una cruz de palo que tenía a su cabecera, y la besó y llegó a sus ojos; y con gran ternura, siendo simple y sin letras, dixo en latín:

Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera, quae sola fuisti digna sustinere regem coelorum et dominum, no sin grande admiración de los circunstantes, porque ningún fraile del monesterio le había oído decir palabra semejante en latín. En acabando estas palabras, dió su espíritu al Señor que le había criado, sábado a doce días de noviembre, año de 1463. Enterráronle en una capilla del mismo monesterio de Santa María de Jesús; y después de su muerte hizo Dios por intercesión del santo fray Diego muchos milagros, que refiere el padre fray Marcos de Lisboa, en la corónica de San Francisco, donde el que quisiere los podrá ver. El postrero que allí pone es el del príncipe de España Don Carlos, hijo primogénito del Católico Rey Don Felipe II deste nombre. El cual, estando el año de mil y quinientos y sesenta y dos en Alcalá para morir, y desahuciado de los médicos, le apareció el santo fray Diego, y trayéndole después su cuerpo, y tocándole de la manera que pudo, alcanzó por sus merecimientos vida y salud; y luego que pudo, fué a visitar la capilla donde estaba el cuerpo del Santo, y a darle gracias por el beneficio que por su mano había recibido del Señor. Por este milagro tan notorio, y por otros muchos que el Santo obró, a instancia del Rey Don Felipe, la Santidad del Papa Sixto V canonizó al santo fray Diego, día de la Visitación de Nuestra Señora, a dos de julio del año del Señor de 1588. Escribió su vida fray Marcos de Lisboa, en la corónica de su Orden de San Francisco, y Pedro Galesino, Protonotario Apostólico, y Francisco Peña, auditor de Rota, por orden del Papa, escribieron tres libros de su vida y canonización» (1).

Del viaje de San Diego de Alcalá a Canarias, principal suceso de su vida, hablan largamente los historiadores de aquel archipiélago (2). Él fué uno de los siete franciscanos, hijos los más del convento del Abrojo, en la provincia de Castilla, que por primera vez implantaron su instituto religioso en aquellas islas, adonde aporta-

(1) *Flos Sanctorum* (Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1623), parte primera, páginas 782-785.

(2) Viera y Clavijo, *Noticias de la historia general de las islas Canarias* (segunda edición, aumentada; Santa Cruz de Tenerife, 1871), t. I, páginas 395-405.

ron en la armada del señor de ellas, Diego García de Herrera, el año 1446. Fray Diego fué el primer guardián del convento de Observantes de Fuerteventura, a pesar de no ser más que lego, e ir en compañía de un teólogo y predicador famoso, como era fray Juan de Santorcaz.

«Apenas desembarcaron (dice Viera y Clavijo), se echó a cuestas San Diego una pesada cruz que traía consigo, y caminó con ella hasta llegar a la puerta de la iglesia de su convento, donde la colocó. El padre fray Luis Quirós, que siendo provincial de Canarias escribía su tratado de los *Milagros del Santo Cristo de la Laguna* (en 1612), dice que todavía permanecía esta cruz en el mismo sitio, aunque disminuída por los trozos que la piedad del vulgo la robaba.

»Habiendo tomado de este modo el Santo Guardián la posesión de su prelacía, sin que los sacerdotes manifestasen repugnancia en someterse a un fraile lego, empezó a ser el bienhechor de la comunidad y del vecindario. El coro, que pudiera no parecer de su inspección, las rejas y un dormitorio entero, son piezas todavía venerables en aquella casa por haber sido obras de su desvelo. Pero tres cosas se respetan sobremanera: una palma, una cueva y un pozo que mandó abrir el Santo, del cual se refieren muchos prodigios y curaciones en los enfermos que bebieron de sus aguas..... Igualmente ha sido tradición que la pequeña gruta que está cerca de la clausura del convento, donde hay una capilla, era uno de los parajes a donde se retiraba el contemplativo Guardián para hacer oración, hasta arrebatarse en éxtasis y ponerse tan luminoso, que solía acudir el vecindario, aprehendiendo que se había incendiado la casa; y esta es la razón por qué el polvo de la referida cueva ha sido mirado siempre como bendito, sacándole los labradores para fertilizar sus campos.....»

Ni de estas tradiciones isleñas, ni de la aparición de la imagen de Nuestra Señora de Fuerteventura, que se coloca también en este tiempo (aunque sobre ella guarden profundo silencio todos los biógrafos del Santo y todos los cronistas de las Canarias, anteriores al siglo pasado), hizo Lope mención en su obra, a pesar de no serle desconocida la historia de aquellas islas, como lo prueba su curiosa comedia *Los Guanches de Tenerife*.

El *San Diego de Alcalá* es obra de monstruosa composición dramática, pero de muy real poesía, la cual principalmente nace de la evidencia inmediata y eficaz con que el autor nos representa las costumbres populares que describe: una junta de concejo en el siglo XV, rencillas entre labradores e hidalgos, pullas contra los cristianos nuevos enriquecidos, escenas villanescas de amor y celos, cantares, regocijos y procesiones, pendencias de ermitaños, cazadores y hortelanos moriscos, santas simplicidades de legos mendicantes; todo con tal viveza de color y ausencia de artificio, que la ilusión teatral se confunde con la realidad, y hasta los milagros, puestos en escena de un modo directo y grosero, parece que entran en el orden natural de las cosas humanas, borrándose las fronteras del mundo sobrenatural por virtud de la potencia plástica y naturalista del poeta. El carácter del Santo está lleno de rasgos delicadísimos y excede a todos los de su género que Lope trazó en obras análogas, como *El saber por no saber* y *El rústico del cielo*. Aun el mismo Sismondi (1), con toda su sequedad protestante, encuentra tierno y poético aquel monólogo en que el pobre ermitaño Diego pide perdón a las flores que está cortando para adornar su capilla, y aquel otro pasaje en que increpa al cazador que destruía los conejos. Este profundo respeto por la vida de los animales, por las plantas, por todas las obras del Creador, es la quinta esencia de la poética caridad franciscana, y Lope ha sabido interpretarla con la profunda penetración que él tenía de todas las cosas ingenuas y populares.

No negaremos que la familiaridad con que el poeta trata su argumento puede, en tiempos como éstos de más tibia y ceremoniosa devoción, tener visos de irreverencia; y apenas se concibe cómo en el teatro podía descender el Niño Jesús a posarse sobre el libro del Santo, sin que a nadie pareciese una profanación tal escena; pero no se ha de olvidar que Lope escribía para espectadores avezados a vivir en trato continuo y franco con lo maravilloso y a hacerle intervenir en todos los actos de su vida.

Esta comedia, que es de las más irregulares, pero también de

(1) *De la Littérature du midi de l'Europe* (Bruxelles, 1837), t. II, páginas 354-356.—Traducida al castellano la parte de España por D. J. Lorenzo Figueroa y D. J. Amador de los Ríos (Sevilla, 1842), t. II, páginas 70-72.

las más características de su género, ha llamado la atención de algunos criticos, especialmente de Grillparzer (1) y de Schaeffer (2). Éste observa, con razón, que el episodio del pan convertido en rosas se halla también en *San Nicolás de Tolentino*, y en la leyenda de Santa Isabel de Hungría, a las cuales puede añadirse la española de Santa Casilda.

Grillparzer conjetura con fundamento que esta comedia hubo de ser representada en alguna fiesta religiosa. Pudo serlo en las mismas fiestas de la canonización de San Diego, lograda en 1588 por Felipe II (3), devotísimo del Santo desde que a la aplicación de sus reliquias se atribuyó la curación del príncipe D. Carlos cuando en 1562 estuvo a punto de muerte, a consecuencia de la caída que dió en Alcalá; hecho de que largamente hablan sus biógrafos. El estilo de la comedia parece corresponder a los primeros tiempos de Lope, sin que sea obstáculo la omisión en las listas de *El Peregrino*, pues nada tiene de extraño que Lope hubiese olvidado los títulos de algunas de sus innumerables obras. Lo cierto es que los versos que pronuncia el ángel parecen escritos para esta ocasión más bien que para ninguna otra:

En tiempo del rey Felipe,
Que llamarán el Prudente,
Tendrá el príncipe don Carlos
Salud por Diego; que quiere
Hacer Dios este milagro,
Porque esta ocasión aliente
A su canonización
Prelados, ciudades, reyes.....

Por otra parte, el aspecto simpático con que se presentan las costumbres de los moriscos, y se remeda su media lengua, parece que obligan a colocar esta pieza en fecha anterior a la expulsión.

(1) Grillparzer's, *Sämtliche Werke* (t. XVII, *Studien zum spanischen Theater*), pág. 223.

(2) *Geschichte des spanischen national Dramas*, t. I, pág. 208.

(3) Gachard, *Don Carlos et Philippe II* (Bruxelles, 1863), t. I, páginas 85 y 55.—Moüy, *Don Carlos et Philippe II* (Paris, 1863).

XIX. *El Niño Inocente de La Guardia.*—Conocida también con los títulos de *El Santo Niño de La Guardia* y *El segundo Cristo.*

Es la última de las doce comedias insertas en el libro titulado *El Fénix de España, Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Officio. Octava parte de sus comedias, con Loas, Entremeses* y *Bailes* (Madrid, 1617, por Alfonso Martín, y Barcelona, 1617, por Sebastián de Cormellas). No está citada en la primera lista de *El Peregrino* y, por consiguiente, parece que hay que referir su composición a los años que mediaron entre 1604 y 1617.

Quien desee ver juntas todas las noticias conocidas sobre el terrible hecho histórico que sirve de fondo a este drama, acuda al tomo XI del *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1887), en que el P. Fidel Fita ha publicado por primera vez el *Processo de Jucé Franco, judío*, quemado en Ávila el 16 de noviembre de 1491, como uno de los culpados en el martirio del Santo Niño de La Guardia, adicionando este precioso documento con todas las demás referencias al mismo caso, que en libros o en impresos ha podido descubrir su erudita diligencia (1). De esta publicación nos valdremos principalmente para ilustrar los antecedentes de la comedia de Lope, si bien con la mayor sobriedad posible, tanto porque los documentos citados están al alcance de todos, cuanto por lo fatigoso que es siempre el extracto de un proceso, y más cuando en él concurren circunstancias tan horribles y repugnantes como en el presente, que se refiere a uno de los crímenes más bárbaros que ha podido engendrar el fanatismo sectario.

El proceso de Jucé Franco es original en folio, manuscrito por los notarios del Secreto de la Inquisición, Martín Pérez, Juan de León y Antón González. Con él debieron de formarse por lo menos otros veinte contra los demás cómplices del asesinato; pero todos ellos se han extraviado o perdido, si bien del contenido de algunos queda noticia indirecta.

(1) Esta publicación del P. Fita dió ocasión a un importante estudio del escritor norteamericano Henry Charles Lea *(Chapters from the religious history of Spain connected with the Inquisition*, Philadelphia, 1890, páginas 437-468), el cual, con ingenio y agudeza, pero a mi entender con espíritu preconcebido, se empeña en demostrar que el Santo Niño «*was a mere creature of the imagination, begotten by torture and despair*».

El viernes 17 de septiembre de 1490, el bachiller D. Alonso de Guevara, promotor fiscal del Santo Oficio, presentó demanda ante los inquisidores de Ávila contra Jucé Franco, judío vecino de Tembleque, a quien, juntamente con los conversos Alonso Franco, Lope Franco, García Franco, Juan Franco, Juan de Ocaña y Benito García, vecinos de La Guardia, y mosén Abenamias, judío habitante en la ciudad de Zamora, se acusaba de diversos actos, en unos de apostasía y en otros de proselitismo judaico, y principalmente del nefando crimen de haber crucificado un niño cristiano en día de Viernes Santo, «quasi de la forma e con aquella enemiga e crueldad que los judíos sus antepasados crucificaron a nuestro Redentor Jhesu Christo, escarnesciéndole e escupiéndole e dándole muchas bofetadas e otras feridas por vituperar e burlar de nuestra santa fe cathólica e de la pasión de nuestro Salvador Jhesu Cristo..... Item contrató e fizo contrato e monipodio, como principal, juntamente con otros, para aver una ostia consagrada por la ultrajar e escarnecer en vituperio e menosprecio de nuestra santa fe cathólica, e porque entre los otros judíos, consortes en el delicto e concierto susodicho, avía ciertos hechizeros, e en un día de su pascua de pan cenceño avía de comulgar con la dicha ostia e con un corazón de niño christiano, e así fecho en la forma e manera que dicho es, todos los christianos avían de morir rabiando. E la intención, que para haser esto al dicho yucé franco e a sus secaces e cómplices en el dicho monipodio los movió, fué porque la ley de Moysén más honrrada e guardada fuese, e sus ritos e preceptos e cirimonias por ellos más libremente fuesen solemnizados, e porque toda la Religión Christiana pereciese e fuese subvertida, e ellos poseyesen todos los bienes que los católicos e fieles christianos han e posehen, e no viniese quien contradixiese a sus maldades e perversos errores, e su generación creciese e multiplicase sobre la tierra, extirpada en todo la de los fieles christianos».

Negada la acusación por el procurador del reo, adicionó el fiscal su demanda en 21 de octubre, y pidió ser recibido a la prueba. El Jucé Franco hizo en 19 de julio de 1491 su confesión, que es documento capital en este proceso. Declaró, entre otras cosas, que «podría aver tres años que estando en una cueva, que está entre La

Guardia e dos barrios, que está apartada un poco del camino a la mano derecha....., este testigo e don Za Franco su padre e Mosé Franco su hermano defunto e Maestre Yuzá Tazarte defunto, vesinos de Tembleque, e David de Perejón defunto, e Alonso Franco, e Johan Franco, e Lope Franco, e Johan de Ocaña, e Benito o alias García cardador, vió este testigo quel dicho Alonso Franco mostró ende delante de todos los susodichos un corazón de niño, e dixo que era de niño christiano. Este qual corazón este testigo vió, e dise que parescía que non avía muchos días que lo avían avido. E dixo que eso mismo, luego allí delante de todos los otros susodichos, este dicho Alonso Franco mostró una hostia, la qual dixo que era consagrada. E la dicha hostia e el dicho corazón vió este testigo como la traía, puesto todo junto en una caxuela de madera, e lo vieron todos los susodichos, e delante de todos ellos los susodichos lo dió a Maestre Yuzá Tazarte suso nombrado, que ende estaba. E el dicho Maestre Yuzá lo tomó de su mano; e delante de los susodichos se apartó a un rincón de la dicha cueva; e dixo que avía de facer e faría allí cierto conjuro, con que non podiesen facer mal los inquisidores a ninguno de los susodichos, e que raviasen dentro de un año si mal les fesiesen. Repreguntado dónde avía avido la dicha hostia, dixo que non sabe, salvo en quanto ende la mostró el dicho Alonso Franco. Repreguntado dónde avía avido el dicho corazón, o si avían sacrificado algund mozo para lo sacar, dice este testigo que el dicho Alonso Franco le avía dicho a este testigo que él e algunos de sus hermanos avían crucificado un niño christiano, e de allí avían tomado el dicho corazón.

»E dixo más; que otra vez, podrá haber dos años poco más o menos, estando todos los susodichos juntos entre Tembleque e La Guardia, vió este testigo commo todos los susodichos acordaron de enviar una hostia consagrada, envuelta en un pergamino, e atada con un filo de seda colorada o morada: e la dieron a Benito García susodicho, e lo vió este testigo, para quel dicho Benito la llevase con una carta escripta en judiego; la qual carta supo este testigo commo después la avían trasladado en romance, porque caresciese de suspición. E disieron al dicho Benito García que la llevase a Zamora, e la diese a un judío que se dise Mosé Abenamias, e que en

la carta susodicha desía dónde avía de desir que le enviara la hostia, desía que le enviara una vara de paño. Repreguntado dónde se tomó la dicha hostia segunda, dixo que non sabe, pero que cree que la tomarían de La Guardia, porque ende tenían mando los dichos Francos.....»

Ampliando su confesión aquella misma tarde, fué mucho más explícito en sus declaraciones Jucé Franco: «Estando este testigo e los dichos..... en la cueva por él de suso declarada, vió este testigo commo los dichos christianos traxieron ende consigo un niño christiano, que sería de hedad de tres o cuatro años poco más o menos; e estando este testigo e todos los susodichos presentes en la dicha cueva, crucificaron los dichos christianos al dicho niño en unos palos cruzados; e allí le extendieron los brazos estando desnudo en cuero e la cabeza fazia arriba, e le pusieron un badal en la boca, e lo bofetearon, e mesaron, e azotaron, e escupieron, e le pusieron unas aulagas espinosas en las espaldas e en las plantas de los pies, e le ataron los brazos con unas sogas de esparto torcidas, e le fesieron otros muchos vituperios. E después de así puesto en los dichos palos e crucificado, el dicho Alonso Franco abrió las venas de los brazos amos a dos al dicho niño, e le dexó estar así un buen rato más de media hora desangrándose; e que cogía la sangre del un brazo en un caldero de alambre, e la sangre del otro brazo cogía en una *altamia* amarilla, de las que se fasen en Ocaña toscas. E que Johan Franco susodicho, estando así el dicho niño en los dichos palos puesto, le fincó un cochillo por el costado al dicho niño; e que era cochillo de un palmo destos *bohemios*. E el dicho Lope Franco le azotó, e el dicho Johan de Ocaña le puso las aulagas, e García Franco susodicho le sacó el corazón por debaxo de la ternilla, e le echó en el dicho corazón un poco de sal. E el dicho Benito García le daba al dicho niño bofetadas e repelones.

»E después de todo esto dise este testigo quél e todos los suso dichos nombrados desataron al dicho niño, e lo quitaron de los dichos palos, después que ya estaba muerto, e sacado el corazón, como de suso dicho es. E dise este testigo que le tomaron García Franco e Johan Franco, e lo sacaron de la dicha cueva: e el dicho Johan Franco lo levaba de la mano, e el dicho García Franco lo

levaba por el pie, e no vió este testigo entonces donde lo enterraron, pero que después vió e oyó este testigo commo el dicho Maestre Yuzá Tazarte preguntara dónde habían enterrado el cuerpo del dicho niño, e los susodichos, que lo avían levado, dixieron que en el valle de La Guardia lo avían enterrado; el qual valle viene por el arrolio de Escorchón. E dise este testigo que *mal siglo de Dios!* al dicho Maestre Yuzá Tazarte, que le posiera a este testigo e a su padre e hermano en este negocio. E que entonces el dicho corazón del dicho niño quedara en poder del dicho Alonso Franco, fasta que otra ves este testigo e todos los susodichos se bolvieron a ayuntar en la dicha cueva, commo de suso se ha dicho; e estonces dió el dicho corazón e la hostia consagrada al dicho Maestre Yuzá Tazarte para faser el dicho conjuro..... E el dicho Lope Franco levaba un azadón, quando salieron de la dicha cueva para enterrar al dicho niño; e más levaba la sangre del dicho niño que estava en la dicha caldera. Repreguntado si lo susodicho fué de día o de noche, dixo que de noche, e que tenían candelas de cera blanca ascondidas en la dicha cueva, e atapada la puerta de la dicha cueva con una capa, porque la lus non saliese fuera. Repreguntado en qué tiempo era esto, dise que cree que era en quaresma o antes de Pascua Florida; e que agora non se acuerda más, e que si más se lo acordare, lo dirá..... Repreguntado si en aquel tiempo ovo fama que se oviese perdido algund niño en aquella tierra e su comarca, dise que se sonó que en Lillo se había perdido uno, e otro en La Guardia avía ido con un tío suyo a las viñas, e después nunca avía parescido. E que los dichos Francos iban e venían a Murcia, e que podría ser que de allá o del camino podrían traer algund niño, e que ninguno lo supiese, porque iban e venían con carretas e traían botas de sardinas, e algunas dellas vasías.

»E dixo más este testigo (1), que quando crucificaron al dicho niño.... el dicho Benito García salió de la cueva..... e buscó unas yerbas espinosas, e bolvió a la cueva, e fizo dellas una guirnalda redonda a manera de *chapereta*, e la puso en la cabeza del dicho niño estando crucificado y aspado.»

(1) Es nueva declaración del 1.º de agosto de 1491.

Juan de Ocaña, otro de los cómplices de aquel sacrílego asesinato, declaró en 20 de octubre de 1491, que «quando crucificaron este testigo e el dicho Jucé Franco judío e los otros al dicho niño, que desían todos muchos vituperios al niño contra la fe de Jhesu Christo, así como si Jhesu Christo nuestro Señor estoviera allí; especialmente le desían quando le azotaban: «Á este traydor, engañador, que quando predicava, predicava mentiras contra la ley de Dios e contra la ley de Moysén; e agora pagarás aquí las cosas que desías en aquel tiempo.»

Este es el primer testigo que declara la patria y padres del niño. «Dixo que Mosé Franco judío, defunto, le traxo al dicho niño del Quintanar fasta Tembleque encima de un asno. El qual niño era fijo de Alonso Martín, del Quintanar, segund desía el dicho judío.»

Como supongo al lector abrumado con la relación de tantos horrores, hago caso omiso de las declaraciones de otros testigos, y del careo entre Benito García, Juan de Ocaña y los hermanos Francos, coincidiendo todos en la parte sustancial de sus confesiones. Prescindo también de la nueva publicación de testigos, de los reparos y defensa, del procedimiento de tortura que se aplicó a Jucé Franco en 2 de noviembre, y de la postrera confesión del reo, de la cual no resultan nuevas circunstancias, salvo que los conversos habían tenido escondido al niño un día entero, antes de crucificarle, en una dehesa de la ribera de Algodor, llamada *La Hoz*, que existe, con efecto, en el camino antiguo de Mora a Tembleque. «E que dixiera el dicho Johan Franco en presencia de todos los susodichos.... quél había ido a levar una carretada de trigo a vender a Toledo. E como lo ovo vendido, se fué a un bodegón, e falló el dicho niño a la tarde antes que se pusiese el sol, a una puerta (1), e que lo halagara, e le diera un *nuégado* (2), e así lo traxiera consigo en su carreta.»

Las llamas vengadoras del Santo Oficio dieron cuenta de Jucé Franco y sus cómplices, así judíos como conversos, en el auto de fe de Ávila de 16 de noviembre de 1491.

(1) Esta puerta era la llamada *del Perdón* en la catedral de Toledo, según declaración del mismo Juan Franco en 14 de noviembre.

(2) Especie de torta hecha con harina, miel y nueces.

Basta este sucinto extracto para comprender el carácter rigurosamente histórico de este bárbaro suceso. La acusación de profanar hostias consagradas y crucificar niños cristianos en remembranza y vituperio de la Pasión del Salvador, se ha repetido innumerables veces contra los judíos; y el *Fortalitium Fidei*, de fray Alonso de la Espina, está lleno de narraciones de este jaez, muchas de ellas inventadas sin duda o abultadas por el odio de los cristianos, que de casos particulares infirieron una costumbre general. Pero del crimen de La Guardia no puede humanamente dudarse; está judicialmente comprobado hasta en sus ápices; hay perfecta armonía entre las declaraciones de los culpables, y las primeras y más importantes no fueron arrancadas por la tortura (1). Fué, pues, un acto, aislado si se quiere, pero innegable, de abominación diabólica y supersticiosa: una especie de conjuro y hechizo con que aquellos desalmados pretendían conseguir (según declara uno de ellos) que «todos los cristianos rabiasen y que se acabase su ley.» Y ciertamente que la universal indignación que en Castilla produjo la noticia de este crimen feroz, debió de entrar por mucho en acelerar el edicto de expulsión de los judíos, dado en 31 de marzo de 1492 (2). El secreto que envolvía los procedimientos inquisitoriales,

(1) Así lo reconoce el mismo Lea, si bien, según su sistema, procura desvirtuar luego la consecuencia:

«*In all this there is no mention of torture.* It is impossible to tell whether it was employed or not, although there is every appearance of its use in the interval between the two confessions, and there is no reason why it should not have been applied if needed, as it had been at the first in the case of Benito García. But it may not have been needed. The infernal patience of the Inquisition knew how to reach its ends, not only by torture, but by the wearing delays of the dungeon, by hints or assertions as to what accomplices had revealed, by promises of mercy which were never intended to be fulfilled.»

(2) Indirectamente lo demuestra la carta de seguridad que en 16 de diciembre de 1491 dieron en Córdoba los Reyes Católicos a los judíos de Ávila, que estaban consternados por el peligro que corrían sus vidas y haciendas ante la ira popular excitada por el martirio del Santo Niño. (*Boletín de la Acad. de la Hist.*, t. XI, pág. 420.)

El suplicio de los reos antecedió sólo en cuatro meses y quince días al edicto de los Reyes Católicos.

hizo que del presente sólo se divulgase la sentencia (1), y que, poco conocidas las circunstancias del martirio, se alterasen prontamente en la tradición oral, como lo prueban las relaciones escritas desde mediados del siglo XVI, únicas que Lope de Vega pudo consultar.

Es la primera, y la fuente de todas, una cierta *Memoria muy verdadera de la pasión y martirio que el glorioso mártir, inocente niño, llamado Cristóbal, padesció en los palacios o cuevas que están e se dicen del Inocente en esta villa de La Guardia estramuros*, manuscrita en el códice Aa 105 de nuestra Biblioteca Nacional. Fué autor de esta relación, que tiene la fecha de 1544, el licenciado Damián de Vegas, notario apostólico de la villa de La Guardia, que no sabemos si será el apreciable poeta lírico y dramático del mismo nombre, autor de la *Comedia Jacobina* y del libro de *Poesía cristiana y moral*, impreso en Toledo en 1590. Damián de Vegas no vió ni cita más documento auténtico que la sentencia inquisitorial contra Benito García. Todo lo demás, o es de pura imaginación, o se funda en hablillas vulgares, o está tomado por inducción de casos análogos contenidos en el *Fortalitium Fidei*. Damián de Vegas fué el primero que cayó en el error de atribuír el hecho exclusivamente a los conversos, y el primero que, haciendo errar a otros muchos, cambió la fecha del acontecimiento, haciéndole posterior a la expulsión de los judíos. Equivocó también la edad del niño, atribuyéndole siete u ocho años, cuando del proceso se infiere que podría tener tres o cuatro a lo sumo. Y, finalmente, por espíritu de piedad poco ilustrada, llenó su narración de portentos y milagrerías, que, habiendo pasado luego a otros muchos libros, han perjudicado al crédito de un hecho que con tan absurdas circunstancias se presentaba aderezado.

Lo más importante que para nuestro objeto contiene la *Memoria* de Damián de Vegas, es la novela que forja para explicar el criminal proyecto de los conversos, porque en ella basó Lope algunas escenas de su comedia: «Y el principio de su dañada intención, sabido y

(1) Comunicada por Torquemada a la Inquisición de Barcelona (como a las demás de España), se hizo de ella una traducción catalana, que puede verse en el tomo II de los *Opúsculos* de Carbonell, publicados por D. Manuel de Bofarull (tomo XXVIII de la *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, páginas 68-75).

averiguado por verdadera información, que fué que estavan en el reino de Francia ciertos judíos, algunos de los que fueron en crucificar a este niño bendito y otros que no se devieron hallar en ello. Estos judíos se cree que serían de los que fueron huyendo de Castilla quando el Rey Don Fernando y la Reyna Doña Isabel, católicos reyes de gloriosa memoria, constituyeron y hordenaron la santa inquisición, pregonando que todos los judíos que estavan en sus reynos se baptizasen y tornasen christianos, o se saliesen de ellos dentro de cierto término.

»Juntáronse en Francia muchos judíos dañados, con mal corazón, buscando qué manera ternían para vengarse de los christianos y que todos pereciesen y la inquisición con ellos, para que ellos quedasen absolutos señores de la tierra para hacer cumplir y guardar su ley judaica o mosaica. Por revelación diabólica fué a ellos revelado, o por consejo de algún judío sabio o, por mejor dezir, hechizero, el qual dió industria, horden y consejo para el maleficio que tenían pensado hazer en la manera siguiente. Que tomasen el corazón de un niño inocente, sin pecado, y el Santísimo Sacramento del altar, todo quemado y hecho polvos y echado en las aguas que oviesen de beber los christianos; que luego, en bebiendo las dichas aguas, rabiarían todos y reventarían, y de esta manera serían los judíos vengados. Prosupuesto esto, y muy determinados de hazello, creyendo que vendrían en efecto su diabólica voluntad, procuraron de intentarlo de esta manera, que estando, como estaban, en cierta cibdad, villa o lugar de Francia, el qual buscaban que fuese muy semejante a Jerusalén, estaba allí un hombre hidalgo y pobre, el qual tenía muchos hijos; y ellos, viendo su necesidad, parecióles que sería bien llamar a aquel hidalgo pobre, y muy secretamente descubrirle, debaxo de juramento o palabra, que les tubiese secreto lo que le querían dezir; y que le harían bienaventurado en dalle gran cantidad de dineros, con que saliesse de miseria y con que remediasse sus hijos, y no se viese en tanto trabajo de pobreza y necessidad. El pobre hidalgo prometióles de les tener mucho secreto, y dixo que le dixessen lo que querían, y no temiesen. Los judíos viéndolo, y paresciéndoles la voluntad del hidalgo ser muy determinada, dízenle así: «Sábete que » tenemos mucha necessidad, y nos va en ello la vida, en que uno

» de todos tus hijos mates y le saques el corazón, y nos le dés; y si » lo hizieres, darte hemos todo lo que quisieres para que no bivas en » tanta miseria y pobreza; y más valdrá que muera uno que no pe- » rezcan todos de hambre, y tú, como ellos, viéndote, como te vees, » tan afligido. Por tanto, mira si lo puedes hacer». El pobre hidalgo respondió como hombre de buena sangre y como cathólico christiano, y dixo: «Nunca Dios quiera que yo mate hijo ninguno de cuan- » tos yo tengo ni tal crueldad cometa, que, aunque soy pobre, yo » determino de pasar mi miseria, pues Dios es de ello servido». Despidiéndose de ellos, parece ser que este buen hombre dió quenta de todo esto a su mujer, contándole el caso y diziéndole de *¿qué le parescía?* La mujer, como astuta, y también porque las mujeres, según se ve por experiencia o por su natural, suelen dar consejos muy determinados, de presto y casi sin pensar respondió: «Señor, no tengáis » pena, que yo os diré cómo engañemos a esos judíos sin que ma- » téis a nuestro hijo y sin que lo sientan, y darnos han ese dinero que » dezis que darán». El pobre hidalgo alegróse mucho creyendo que la mujer le daría algún tal consuelo como se hiziese, y díxole: «Pues » ¿cómo os pareze que se podría hazer?» Respondióle la mujer, y díxole: «Dad acá, ahí tenemos esa puerca y es pequeña; tomalda y » matémosla, y sacarémosle el corazón, y diremos que es de nuestro » hijo; y a nuestro hijo esconderle hemos donde no parezca, y dire- » mos que le enterramos y así los engañaremos; y, por tanto, tened » maña como tornéis a hablarles». Paresciéndole buen consejo el de su mujer, procura de hacerse encontradizo con los judíos, y pregun- tóles que para qué querían el corazón de su hijo? Ellos respondieron que era para hacer cierta cosa o sacrificio, que se requería hacer; y que si le parescía que lo podía hazer, que por dineros no lo dexasse. El buen hidalgo comenzóles a decir: «Por Dios! que es tanta la ne- » cesidad que tengo, que no sé qué me hiziesse para salir della; mas » si como, señores, dezís, lo pensáis hazer, todavía me disporné a » matar mi hijo, aunque Dios sabe el dolor que siento en ello». Viendo su intención los judíos, dixéronle: «Pues vé luego, y procu- » ra de traernos aquí el corazón». Va este hombre a su casa, y como la mujer le había aconsejado, mata su puerca y sácale el corazón y llévasele a los judíos. Ellos, como vieron el corazón, creyendo

realmente que era del niño, tomáronle muy gozosos. y pagáronselo muy largo al dicho hidalgo pobre, con que largamente pudo salir de miseria.

»Haviendo ya avido el corazón, quedávales de buscar manera cómo pudiessen aver el santíssimo sacramento. Y no hallando aderezo como a su propósito viniese, conviene a saber, que le quisieran aver todo entero como está en la custodia, procuraron a lo menos de averlo como pudieren; y tuvieron esta astucia. Cerca de ellos bivía una mujer vieja y muy pobre, mucho más que el hidalgo; a la que fueron y le dixeron: «Hermana, a ti conviene hacer lo que » te queremos rogar; y si lo haces, darte hemos una saya, y pué- » deslo hazer muy bien». Dixo la pobrecilla que si ella lo pudiese hacer, que de buena gana lo haría; y dixéronle: «Sábete que es me- » nester que vayas a comulgar; y quando te den aquella hostia, ten » manera como no la comas ni la tragues, sino haz que se te quede » pegada en los paladares, o haz como que te vas a limpiar con la » mano, y tómala, y sácala de la boca, y tómala y tráenosla; y darte » hemos la saya, y aun más que tú quisieres....» La mala mujer, mirando al interés de la saya, o lo que le prometieron, por ventura creyendo que no era cosa que importara mucho, o pensando que fuera para hazer alguna devoción, o para guardar para reliquia, díxoles que ella lo procuraría de hazer; y que si lo pudiese traer, que ella lo traería y se lo daría sin falta. Yendo, pues, otro día la maldita vieja a comulgar, tuvo manera como pudo traerles el santíssimo sacramento a los judíos, los quales le tomaron y guardaron para hazer los hechizos con él, como lo tenían concertado y creído; y pagaron a la vieja diabólica lo que habían prometido y muy más largo, porque juntamente con esto les tuviese secreto.

»Aviendo ya los herejes buscado lo que deseaban para hacer su hechizo; quemándolo y haciéndolo todo polvos, así el corazón de la puerca que ellos creían ser del niño, como el santísimo sacramento, van y échanlo en el río que por aquella parte iba para inficionar o hechizar toda el agua o aguas de que se proveían para beber la gente christiana; para que en bebiendo, luego reventasen todos. Viendo Dios su dañada intención, dió lugar a todo esto, aunque mostró milagro para que esta maldad fuese descubierta; y fué

que todos los puercos y puercas que de las aguas bebieron, reventaban y morían. Viendo esta maravilla, no pensando ni sabiendo qué cosa fuese aquélla tal, estando la gente escandalizada, vino aquel hidalgo pobre a quien habían pedido los judíos el corazón, y descubrió lo que había pasado con los dichos judíos, y así vinieron en conocimiento de la maldad..... (1).

»Volviendo, pues, estos judios, o algunos dellos a Castilla, y *siendo ya christianos a lo menos en el nombre*, procuraron de volver a acabar de hacer su maldad, sabiendo como supieron de cierto que el corazón que en Francia se les había dado y vendido, que no era de niño sino de puerca, y que por eso avían reventado los puercos. Creyendo que si fuera de niño que así murieran mala muerte los christianos, procuraron con mayor diligencia hacerlo muy de veras y muy conforme a la pasión de Christo; y buscan por Castilla lugar convenible y que en el asiento o aparejo representare a Jerusalén. Y paresce ser que no hallaron lugar más a su propósito, que fué esta villa de La Guardia, y en aquel montecico, donde están agora los palacios o cuevas que se dizen del inocente; y estando ya de asiento en esta villa de La Guardia, como vezinos cuatro o cinco años avía, comenzaron a entender en su negocio. Y para ello en Ávila, o de aquella parte de Ávila, estaba un judío rabí, gran letrado, o por mejor decir gran hechizero, al qual iban estos malos christianos y herejes, llamados los Francos, que eran cuatro hermanos o parientes, con otros acompañados, que todos eran onze, y con ellos un contador del prior de Sant Juan, vezino de Tembleque, persona de mucha manera e autoridad: el qual fué Pilato para aver de dar la sentencia como la dió, y éste libróse que no le quemasen por entonces mientras vivió el prior; mas después de muerto, pagó su pecado; que después fué quemado en Toledo.»

También la intervención de este personaje parece, si no inventada, a lo menos exagerada por Damián de Vegas, porque del tal Pilatos, a quien el P. Yepes llama Hernando de Rivera, no hay

(1) Todo este cuento, teñido de la más grosera superstición, procede del *Fortalitium Fidei*, lib. III, consideración 7, punto 3, números 4, 6 y 7, como ya advirtió el P. Fita. Fray Alonso de la Espina pone el suceso del hidalgo en 1345, y el de la vieja en 1420.

rastro en el proceso, aunque sí en las tradiciones populares (1).

No creemos que Lope conociese directamente la *Memoria* del protonotario Damián de Vegas, que no llegó a imprimirse. Lo que indudablemente tuvo a la vista, y sigue con mucho rigor, fué la *Historia de la muerte y glorioso martirio del Sancto Innocente que llaman de La Guardia*, publicada en Madrid, 1583, por el elegante prosista fray Rodrigo de Yepes, monje de San Jerónimo el Real de Madrid. El fondo principal de esta historia fué la *Memoria* de Damián de Vegas, a la cual manifiestamente alude el P. Yepes cuando dice que su padre le envió desde La Guardia «una larga relación y discurso de lo tocante al Sancto Innocente y su martyrio y dos sentencias contra los culpados; escripto a lo antiguo y con mucha simplicidad». Pero es cierto que el cronista Jerónimo tuvo acceso a otras fuentes más seguras, puesto que se refiere a un testimonio de tres secretarios de la Suprema Inquisición, y con su auxilio rectifica algunos errores de Vegas, especialmente el relativo a la edad del niño, cuyo nombre y padres fija además, llamándole «Juan, hijo de Alonso de Passamontes y de Juana *la Guindera*».

Anterior a la comedia de Lope, y sacado también del libro del P. Yepes, es el clásico poema latino de Jerónimo Ramírez, *De raptu*

(1) Como este Hernando de Rivera figura en la comedia de Lope, conviene advertir que se encuentran noticias de su persona en la *Relación de la villa de Tembleque* (t. III de las *Relaciones topográficas* hechas en tiempo de Felipe II):

«A los treinta y siete capítulos se responde que en esta villa vivió un hombre que fué llamado Fernando de la Rivera, y fué contador del prior de San Juan, que a la sazón era; el qual se dice que fué natural de Almagro, y se intituló y puso nombre de Pilatos; y entre él y sus secuaces, forasteros de esta villa, hurtaron un niño, y en él ejecutaron la pasión que en nuestro Señor Jesuchristo executaron los Judíos, azotándole; y éste dió sentencia contra él en que fuese crucificado, y se lavó las manos para ello, según siempre se ha dicho: y lo crucificaron en una cueva en la villa de La Guardia, extramuros de ella, que está dos leguas de esta villa; donde al presente hay una devota hermita y tiene la advocación del Santo Inocente. Dicen que habrá que esto acaeció más de setenta años; y a éste quemaron en Toledo; y hoy hay en esta villa, en la iglesia della, un sambenito de él.»

De la existencia del personaje y de haber sido quemado por el Santo Oficio, no puede dudarse; pero la sentencia que llegó a manos del P. Yepes tiene visos de apócrifa, o a lo menos de interpolada.

Innocentis Martyris Guardiensis libri sex (*Matritri, apud Petrum Madrigal*, 1592) (1). Algunas alteraciones felices que hizo en el relato del P. Yepes, inducen a creer que también consultó documentos originales.

El asunto de *El Niño Inocente de La Guardia* no es dramático: produce efectos de horror, no de terror trágico. La crucifixión del niño en escena, los atroces martirios que la acompañan, todo aquel cúmulo de sacrilegios repulsivos, la vileza antipática de casi todos los personajes, impresionan el ánimo de tal suerte, que cuesta trabajo acabar la lectura, y parece que la representación había de ser intolerable aun para los nervios de espectadores acostumbrados a presenciar los autos de fe en la plaza pública y no en el teatro. Y

(1) Reimpreso por Cerdá y Rico en el tomo I (único publicado) de su colección *Clarorum Hispanorum opuscula selecta et rariora* (1781).
Comienza:

Flagra cano, saevamque necem renovataque Christi
Vulnera, et invisae scelus execrable gentis,
Quae truci indomitas effundens pectoris iras
Insontem puerum praerupti in vertici montis
Compulit exiguo majorem corpore molem
Ferre humeris, tensosque cruci praebere lacertos.....

Posteriores a la comedia de Lope hay otros libros sobre el mismo argumento; por ejemplo:

El Niño Inocente, hijo de Toledo y mártir de La Guardia, por el licenciado Sebastián de Nieva Calvo, notario y comisario del Santo Oficio de la Inquisición y natural de la villa de Tembleque. Toledo, 1628.

Historia del Inocente Trinitario, el Sancto Niño de La Guardia, natural de la ciudad de Toledo y oriundo del Reyno de Aragón. Escrívela el P. Antonio de Guzmán (Trinitario calzado). Madrid, 1720. (Publicó íntegro el testimonio de los tres secretarios.)

Historia del martirio del Santo Niño de La Guardia, sacada principalmente de los procesos contra los reos y otros testimonios existentes en el Archivo parroquial de dicha villa, por el doctor D. Martín Martínez Moreno. Madrid, 1866.

La Guardia es villa importante del partido de Lillo, provincia de Toledo. Datos para su historia se encuentran recogidos por el P. Fita en el tomo XI del *Boletín de la Real Academia de la Historia* (373-431).

con todo, este drama, que tan penosamente nos aflige, está lleno de originalidad y de fuerza, y hay en todo él una siniestra y terrible poesía, cuya misteriosa eficacia se apodera del ánimo más prevenido, y le hace admirar mal de su grado al poeta, aun revestido con el hábito y la venera de familiar del Santo Tribunal. Será, si se quiere, la obra de un fanático, rebosará en todas sus cláusulas odio de sangre contra los judíos; pero este mismo sentimiento, cuando llega a tal grado de sincera exaltación y sombrío entusiasmo, puede ser fuente de interés poético, y en Lope lo es seguramente. El plan es desconcertado y mal compuesto: el autor sigue paso a paso el libro del P. Yepes, y por frecuentes e intolerables mutaciones de escena nos transporta alternativamente de Toledo, donde pasa la infancia del Santo Niño, a las orillas del Ródano, donde los fugitivos judíos preparan el sacrilegio de la hostia y son víctimas de la estratagema de la vieja. Todo este primer acto más bien pertenece a lo cómico que a lo trágico, y contra lo que suele acontecer en el teatro de Lope, es notoriamente inferior a los dos que siguen. Pero en el segundo ¡qué felices rasgos de costumbres! ¡Qué linda descripción de las huertas de La Guardia! ¡Qué tierna poesía en el encuentro de la madre del niño con la ciega que cantaba la oración del niño perdido! Y en toda la comedia, ¡qué apacible y natural el diálogo, contrastando con la lobreguez del argumento, y atenuando en parte sus depresivos efectos! Pero a pesar de sus muchas bellezas parciales, este drama, diga lo que quiera Schack, no puede contarse entre los mejores de Lope, no sólo por lo imperfecto y tosco de su estructura, sino principalmente porque la impresión que de él se recibe no es la pura emoción estética, sino otra emoción de inquietud y desasosiego que se para en los nervios y no llega al espíritu, o sólo acierta a conmoverle con el fiero y brutal espectáculo del dolor físico. Es verdad que se trata de un martirio, y que la consideración religiosa y la intervención visible de lo sobrenatural, templan algo la dureza del cuadro; pero Lope, que no era poeta místico, sino poeta francamente realista, insiste de tal modo en los pormenores de la tortura, que casi nos hace sentir sus angustias.

La comedia de D José de Cañizares, que corre suelta con el título de *La viva imagen de Cristo: El Santo Niño de la villa de La*

Guardia es, como otras muchas suyas, mera refundición, o más bien plagio de la de Lope (1).

XX. *Los mártires de Madrid.*—Esta comedia, no mencionada en ninguna de las dos listas de *El peregrino*, fué impresa como de Lope de Vega en el rarísimo tomo (de los llamados *extravagantes* o de fuera de Madrid) que lleva por título *Doce comedias de Lope de Vega Carpio: Parte veinte y nueve. En Huesca, por Pedro Blusón. Año* 1634. Sólo pertenecen a Lope cuatro de las comedias contenidas en este volumen; las restantes son de Mira de Amescua, Claramonte, Luis Vélez de Guevara, Francisco Barrientos y Montalbán, y llevan los nombres de sus autores respectivos.

En cuanto a la legitimidad de la atribución de esta comedia a Lope, no cabe duda alguna, porque el estilo está diciendo a voces ser suyo y, además, muchas escenas parecen arrancadas de otros poemas de su pluma, especialmente de *La prueba de los amigos*. Pero debo advertir que esta comedia de *Los mártires de Madrid* es enteramente diversa de *El mártir de Madrid*, comedia de Mira de Amescua, escrita en 1619, de la cual existe en la Biblioteca Nacional un manuscrito procedente de la de Osuna; y es diversa también, hasta en su argumento, de la comedia de tres ingenios (Cáncer, Villaviciosa y Moreto) titulada *Dejar un reino por otro y Mártires de Madrid*, inserta en la *Parte quarenta y quatro de comedias nuevas. Año* 1678. La que reimprimimos no sólo es genuina de Lope, sino muy digna de estimación, aunque no pueda contarse entre lo más selecto de su repertorio. El primer acto anuncia una buena comedia de costumbres, y está escrito con primor y gallardía; en el segundo hay escenas soldadescas dignas de aprecio y copiadas del

(1) En Schack (t. II del original, 391-393; III de traducción castellana, 174-176); Grillparzer (147-148); Klein (t. X, 505-507), y Schaeffer (I, 103-104), pueden encontrarse diversos análisis y juicios de esta comedia. Schack la admiraba mucho, aunque con restricciones: «*Die alles bildet ein wunderbares und tief ergreifendes Gemälde, von dem man nich weiss, ob man es wegen seiner hohen dichterisches Schönheit bewundern, oder wegen seiner Wildheit und Seltsamkeit tadeln soll*». Por el contrario, Klein (que era udío, si no me equivoco) se desata en invectivas contra Lope y sus panegiristas, y condena el espíritu de su comedia, llamando a su autor *poeta de Belial*, y a su arte, en esta ocasion, arte de prestigios diabólicos y de ascinación engañosa: «*Ein dichter Belial's und seine Kunst Teufelsblenwerk und Gaukelspiel*».

natural; en el resto de la obra la acción es embrollada e inverisímil, y el reconocimiento del padre y los hijos, con que termina la jornada segunda, está preparado y traído con poca habilidad, aunque muy teatralmente presentado. El diálogo es muy bizarro y conciso en las situaciones culminantes, y hay buenos trozos líricos en todo el drama, lo cual hace sentir que se halle tan estragado el texto en el único ejemplar que poseemos. El tercer acto cae mucho en los lugares comunes propios de nuestras comedias y novelas de cautivos y renegados.

No he podido averiguar el fundamento histórico de la presente obra, pero no la creo invención de Lope, sino tomada de alguna anécdota contemporánea de martirio entre infieles, algo semejante a la que sirvió a D. Gonzalo de Céspedes y Meneses para el episodio del mártir Fernando Palomeque, que intercaló en su novela de *El español Gerardo* y fué convertido en comedia a principios del siglo XVIII por Gerardo Lobo, con el título de *Los mártires de Toledo y tejedor Palomeque.*

XXI. *Juan de Dios y Antón Martín.*—Con el título de *San Juan de Dios* está citada en la segunda lista de *El peregrino* y, por consiguiente, es anterior a 1618. Aquel mismo año fué impresa en la *Décima parte de las comedias de Lope* (Madrid, por Alonso Martín, 1618).

Esta comedia de Lope es una de tantas y está escrita con notable desaliño. El autor presenta uno tras otro, sin artificio alguno, los principales hechos de la vida del portentoso fundador de la Orden de los Hospitalarios y de su venerable compañero y discípulo el fundador del hospital que en Madrid lleva su nombre. Las escenas apenas tienen trabazón, ni puede decirse que exista fábula dramática. En realidad, hay dos acciones mal combinadas entre sí: la fundación del hospital de Granada por el Santo portugués, antiguo pastor, soldado y vendedor ambulante de libros y estampas, convertido por la evangélica voz del apostol de Andalucía, Juan de Avila, y el heroísmo con que Antón Martín supo vencerse a sí mismo, ahogando los ímpetus de la venganza y perdonando al matador de su hermano. Estas dos acciones caminan paralelas, y más bien se dañan que se favorecen, sin que de las dos resulte una verdadera

comedia, pero sí escenas de gran color histórico, como las del campamento y el hospital, y lo que nunca falta en las obras más inferiores de Lope, pedazos de la vida humana llevados a las tablas con asombroso poder de realidad.

Hubo de servir de fondo principal a esta comedia de Lope, la primitiva y muy estimable biografía, compuesta por el sacerdote granadino Francisco de Castro, capellán del hospital fundado por el Santo, *Miraculosa vida y santas obras del beato Juan de Dios, fundador de la religión que cura enfermos* (Granada, 1588, 8.°; Granada, 1613, 8.°; Burgos, 1621, 4.°), traducida al italiano por Juan Francisco Bordini (Florencia, 1589, y Turín, 1611). La biografía, mucho más extensa, del portugués fray Antonio de Govea, de la Orden de San Agustín, obispo de Cirene, *Historia de la vida y muerte y milagros del glorioso Patriarcha y Padre de los pobres San Juan de Dios, fundador de la Orden de la Hospitalidad* (Madrid, 1624), es posterior a la comedia de Lope y también a la beatificación del Santo. Todavía lo es más la *Vida de San Juan de Dios*, de fray Antonio de Moura (Madrid, 1632). De lo que no queda más noticia que la que da Lope en los últimos versos de esta comedia, es del *discurso* poético de Gabriel Lobo y Laso de la Vega:

> Y todas en un discurso
> Que en versos heroicos hace
> Gabriel Lasso de la Vega,
> Vega fértil y admirable.

Prometió Lope una segunda parte de esta comedia, pero no consta que llegara a escribirla.

XXII. *El saber por no saber y vida de San Julián de Alcalá de Henares.*—Esta comedia, no citada en las listas de *El peregrino*, es la última que figura en la *Parte veinte y tres de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1638), libro póstumo publicado por su yerno Luis de Usátegui, con un prólogo de Faria y Sousa.

Nada de particular ofrece esta comedia que no hayamos visto en otras muchas de su género. Es la historia de las santas candideces de un bienaventurado lego de la Orden de San Francisco, sabio para Dios y simple para el mundo, a quien Lope conoció segura-

mente en Alcalá siendo estudiante. La viveza de expresión y la pintura de costumbres merecen aplauso, como siempre. El carácter del Santo está presentado con muy poca novedad; lo que más vale son los episodios de amores y desafueros estudiantiles.

XXIII. *El rústico del cielo.*—Lope la llamó *tragicomedia* y la publicó en la *Décimaoctava parte* de su colección (Madrid, 1623), con dedicatoria a su amigo Francisco Quadros de Salazar, en que se leen estas curiosas especies: «Me pareció dedicaros esta comedia, historia verdadera del hermano Francisco, por lo mucho que en Alcalá particularmente le conocistes y tratastes viviendo en el hospital del Altozano, donde, como sabéis, sucedieron las más de las cosas que aquí refiero, reducidas a una representación, que fué tan bien recibida, no sólo donde le conocieron, pero donde apenas había llegado su nombre. Honráronla con su real aplauso los señores Reyes, de venerable memoria, Don Felipe III y Doña Margarita de Austria, que Dios tiene; como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones, estimando aquella *santa simplicidad* con que los llamaba el *hermano Felipe* y *la hermana Margarita*, abrazándoles y llegándoles su rostro y ropa, que, siendo tan pobre y rota, exhalaba un divino olor, no conocido de los cuadros de sus jardines de las Reales casas, porque debía de ser de los del cielo..... Sucedió una cosa rara: que un famoso representante a quien cupo su figura se transformó en él, de suerte que, siendo de los más galanes y gentiles-hombres que habemos conocido, le imitó de manera que a todos parecía el verdadero y no el fingido, no sólo en el habla y en los donaires, pero en el mismo rostro; y yo soy testigo que, saliendo de representar un día, ya en su traje, y vestido de seda y oro, le dijo un pobre a la puerta: «*Her-*» *mano Francisco, deme una camisa*», y mostróle desnudo el pecho. Admirado *Salvador* (que así se llamaba), le llevó sin réplica a una tienda y le compró dos camisas; sin esto se juntaban en el vestuario de la comedia muchos niños de gente principal, y salían a cantar con él al teatro y a recibir aquel pan que les daba, sin enfado de sus padres; gran prueba de la santidad de este rústico celestial, pues así lo fingido se respetaba, y en la imitación hallaba la veneración que merecía..... Hallaréis cosas a que estuvistes presente y traeréis a la memoria las escuelas de Alcalá».

Estas noticias, necesarias para completar la historia del drama, nos dan razón, no sólo de sus orígenes, sino del actor que por primera vez hizo el papel del protagonista, del éxito popular y aun piadoso que la obra obtuvo y, finalmente, del inusitado obsequio con que reyes tan poco favorecedores del teatro como Felipe III y su mujer Doña Margarita de Austria, honraron esta representación como habían honrado en vida al humilde sujeto de ella. La fecha del estreno puede fijarse aproximadamente por algunos conceptos de la tercera jornada, en que el mismo Lope de Vega se introduce bajo el nombre poético de Belardo y habla como de cosa reciente, con prolijas y minuciosas alusiones, de las fiestas de Valencia en las bodas de los reyes, en 1599.

Esta comedia es del mismo género que la de *El saber por no saber;* pero, como escrita mucho antes, parece menos floja y amanerada. La santa simplicidad del protagonista raya en lo cómico y produce escenas agradables, si bien más propias del entremés que del drama religioso. Hay en todo el poema mucho movimiento y alegría, pero el género de devoción a que pertenece tiene algo de pueril y chocarrero. En el teatro no se puede abusar de nada, y menos que de nada del tipo de un siervo de Dios, pero tonto de nacimiento, como se pinta al hermano Francisco, que en edad madura mata a un hombre sin darse cuenta de su acción, y llama *tiñoso* al diablo, y *hermanos* a los rábanos, a las berenjenas, a las zanahorias y al perejil, como si quisiera parodiar la sublime ingenuidad con que el Patriarca de Asís llamaba *frate* al sol y a todas las obras del Creador, incluso las bestias mortíferas. Lo que es sublime en la leyenda franciscana, parece aquí una interpretación grotesca. Pero de esto no tiene la mayor culpa Lope, cuyo teatro era espejo fiel de cuanto creía y pensaba su siglo, sino el malo y torcido rumbo que comenzaba a tomar ya, por exceso de democracia frailuna, la devoción española, inclinándose a la apoteosis de lo vulgar y de lo sórdido, que pueden ser compatibles con la mayor elevación espiritual, pero que no son elementos indispensables de ella.

Los chistes y simplicidades a lo divino del *Hermano Francisco del Niño Jesús*, figuran en muchos libros de ejemplos devotos, por ejemplo, en el tan conocido del P. Boneta, *Gracias de la Gracia:*

Saladas agudezas de los Santos y milagros de su entrapelia. Además hay biografías particulares de este ejemplar varón, entre las cuales merece la palma la *Historia de la vida y virtudes del venerable hermano fray Francisco del Niño Jesús, de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, obra del elegante prosista fray José de Jesús María, impresa en Uclés, 1624; reimpresa en Madrid, 1670; traducida al latín en Colonia, 1618, y al italiano en Brescia, 1619. Pero quizá en esta historia, con ser tan esmerada, no se forma tan cabal y gráfica idea del personaje, como en la comedia de Lope, que trabajó sobre recuerdos personales y logró poetizar ingeniosamente hasta el desaseo y el penetrante olor del beato enfermero.

XXIV. *La niñez del Padre Rojas.*—Inédita hasta ahora. El manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional (procedente de la de Osuna) lleva la fecha de 4 de enero de 1625 y la aprobación de Pedro de Vargas Machuca.

Esta comedia, bien escrita y decorosa y devota, pero muy fría por el escaso interés de los lances y por la intervención de personajes alegóricos, tales como *La Virtud, El Vicio, Los siete pecados capitales, La Ociosidad* y *La Música*, no comprende más que tradiciones de muy incierto origen (1) y acaso meras ficciones poéticas (bien sobrias, por lo demás), acerca de las niñeces de aquel beato trinitario calzado, que fué confesor de Felipe III y de la Reina Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV.

Lope, según su costumbre, anunció, pero dejó sin escribir, la segunda parte de esta comedia:

> Esta es la primera parte,
> Madrid, desta dulce historia.....

Para conocer lo restante de la vida del P. Rojas, o más bien lo verdaderamente histórico de ella, hay que acudir al libro del trinitario toledano fray Francisco de Arcos, *Primera y segunda parte de la vida y muerte del venerable P. M. fray Simón de Roxas, con doce*

(1) «*Piamente se cree algo de lo que aquí escribe Lope de Vega*», dice el mismo aprobante de la comedia, Pedro de Vargas Machuca.

Sermones que predicaron las religiones, Villa y Clero (Madrid, 1670, por Julián de Paredes).

XXV. *La buena guarda o La encomienda bien guardada.*—Con el segundo título está en el manuscrito autógrafo que posee el marqués de Pidal (fecha de 16 de abril de 1610). El primero es el que definitivamente adoptó Lope al publicar esta comedia en la parte décimaquinta de las suyas (Madrid, 1621). Hartzenbusch la imprimió, siguiendo la lección del manuscrito original, en el tomo III de las *Comedias escogidas* de Lope, que compiló para la *Biblioteca* de Rivadeneyra; pero sin notar las variantes que presenta, respecto del texto impreso. Aquí se ponen a la vista del lector ambos textos, pero por excepción va a la cabeza, y en sitio de preferencia, el manuscrito, porque cotejándole con la edición, resulta evidente que no nacieron de libre voluntad del poeta las muchas alteraciones que se advierten en la parte décimaquinta. Todas ellas tienen un solo objeto: evitar que la acción pase en un convento de monjas y en un pueblo determinado. Sin duda, exigencias de los censores después de la representación (y no antes, porque no se dice palabra de esto en las aprobaciones y licencias del drama) hicieron a Lope borrar el nombre de Ciudad-Rodrigo, que al principio había puesto, y convertir el convento en un *oratorio de doncellas*, con lo cual evitó también que la heroína fuese monja profesa. Para todo esto tuvo que modificar muchos versos y estropear su obra bajo el aspecto dramático, apartándose de los datos fundamentales de la leyenda que seguía. Por fortuna, el manuscrito original nos ha conservado el texto íntegro de esta pieza, que es, sin duda, la joya del Teatro religioso de Lope y una de las obras más bellas de su repertorio.

No es propiamente comedia de santos, sino leyenda piadosa, de las más antiguas y vulgarizadas en todas las literaturas de Europa. Es la historia de la monja infiel a sus votos, que abandona el convento para seguir a su amante, pero que, en medio de todos los extravíos de su vida, conserva la devoción a Nuestra Señora y obtiene de ella el extraordinario favor de que, revistiéndose de su propia figura, ocupe su lugar en el monasterio durante su ausencia, hasta que vuelve arrepentida y penitente y se halla con esta maravillosa duplicación de su personalidad. Esta leyenda, que a unos parecerá cándida

y a otros irreverente, y que tiene quizá, como todas las de su clase, el peligro de exagerar hasta un extremo temerario la confianza en la misericordia divina aun respecto de los más grandes criminales, es de todas suertes admirablemente poética y ha sido desenvuelta infinitas veces, con más o menos tacto y habilidad, por muchos autores, entre los cuales, a mi juicio, el gran poeta castellano merece la palma.

No es del caso amontonar fácil erudición sobre este punto. Quien esté versado en los libros de ejemplos y leyendas piadosas, y también en la moderna literatura romántica, encontrará en su memoria, sin gran esfuerzo, muchas variantes de este tema. Pero de algunas conviene hacer mérito, ya por muy primitivas, ya por españolas, ya, finalmente, por su celebridad y raro mérito. No se cita texto anterior al de Cesáreo de Heisterbach, monje cisterciense fallecido en 1245 (1), en la distinción VII, ejemplo 34 de sus *Libri duodecim dialogorum de miraculis, visionibus et exemplis* (Colonia, 1591). Hállase también, con el núm. 106, entre las *Latin Stories*, que compiló Tomás Wright (Londres, 1842), y en varios repertorios para uso de los predicadores, especialmente en el de Juan Hervet, autor del siglo XV, más generalmente conocido por el nombre de *el Discípulo*, que tituló su obra *Promptuarium exemplorum per ordinem alphabeticum* (Nuremberg, 1486). Es el milagro 25 de esta colección.

Pronto fué puesto en verso, y entró en las principales colecciones de milagros de la Virgen en lengua vulgar. Lleva el núm. 19 en la francesa de Gautier de Coincy (códice de Soissons), con esta rú-

(1) «Este fué monje de Císter, del monasterio del valle de San Pedro o *Heisterbace*, y muy docto para en aquellos tiempos. Floreció en los años de mil y doscientos y veinticinco, siendo Sumo Pontífice Honorio III y Emperador Federico II. Escribió unos diálogos de mucha erudición y la *Vida de San Engelberto, arzobispo de Colonia*, y la dirigió a Henrico, su sucesor en el Arzobispado, y un libro de exemplos. Todo lo que escribe es dulce y propio para convertir a Dios a cualquier pecador, y hazer al perfeto más perfeto; y por esto entre los de su religión ha sido y es en mucho tenido y alabado.»

Así el doctor Juan Basilio Santoro, en el proemio de la segunda parte de su *Prado espiritual* (Lérida, 1619), que es una de las colecciones de ejemplos más copiosas que tenemos. Entre los que traduce del abad Cesáreo, con el título de *Flores*, no está el de la monja.

brica: *De la nonnain que Nostre Dame delivra de grand blasme et de gran poine* (1).

No está en Berceo; pero sí en las *Cantigas* del Rey Sabio, con el núm. 93, y como esta es la más antigua versión conocida en nuestra Península, conviene ponerla a la letra:

«*Esta é como Santa María serviu en logar de la monia que sse foi do moesterio.*

E guárda-nos de falir,
Et ar quer-nos encobrir
Quando en erro caemos;
Des'í faz-nos repentir
Et a emenda vijr
Dos pecados que fazemos.
D'este un miragre mostrar
En un abadía,
Quis a Reynna sen par
Santa que nos guía.
De vergonna nos guardar.....
Hva dona ouv' alí
Que, per quant' eu aprendí,
Era menynna fremosa;
Demáis sabía assí
Teer sa orden, que ni
Hūa atan aguçosa
Era d'í aproveytar
Quanto máis podía;
Et porén lle foran dar
A tesourería.....
De vergonna nos guardar.....
Mail-o demo, que prazer
Non ouv' én, fez-lle querer
Tal ben a un cavaleiro,
Que lle non dava lezer,
Tra en que a foi fazer
Que sayú do mōesteiro;
Mais ánt'ela foi leixar

(1) Edición del abate Poquet, 1857. Este y otros *milagros* de Gautier de Coincy habían sido publicados ya en las colecciones de *Fabliaux*, de Barbazan y Méon.

Chaves que tragía
Na cinta, ant' o altar
Da en que criya.
De vergonna nos guardar.....
—¡Ay, Madre de Deus (enton
Dise ela en ssa razon)
Léixo-vos ést' en comenda,
Et a vós de coraçon
M' acomend'—E foi-ss' e non
Por ben fazer sa fazenda,
Con aquel que muit' amar
Mais ca si' sabía,
Et foi gran tempo durar
Con él en folía.
De vergonna nos guardar.....
E o cavaleyro fez,
Poil' a levou d' essa vez,
En ela filhos et filhas;
Mais la Virgen de bon prez
Que nunca amou sandez,
Emostrou y maravillas;
Que a vida estrannar
Lle fez que fazía,
Por en sa claustra tornar
U ante vivía.
De vergonna nos guardar.....
Mais en quant' ela andou
Con mal sen, quanto leixou
A a Virgen comendado
Ela mui ben o guardou;
Ca en seu logar entrou
Et deu a todo recado
De quant' ouv' a recader,
Que ren non falía,
Segundo no semellar
De quen a viía.....
De vergonna nos guardar.....
Mais pois que ss'arrepentiú
A monia et se partiú
Do cavaleiro mui cedo,
Nunca comeu nen dormiú
Tro o mōesteyro viú.

Et entrou en éi a medo,
Et fillou' ss' a preguntar
Os que conocía
Do estado do logar
Que saber quería.
De vergonna nos guardar.....
Disséron—ll' enton sen ál:
—Abadess' avemos tal
Et priol' e tesoureira;
Cada hūa d' elas val
Muito, et de ben sen mal
Nos fazen de gran maneira.
Quand' est' oyú, a sinar
Lógo se prendía
Porque ss' assi nomear
Con elas oía.
De vergonna nos guardar.....
E ela con gran pavor
Tremendo et sen coor,
Foi-sse pera a eigreia;
Mais la Madre do sennor
Lle mostrou tan grand' amor
(Et porén bēeita seia)
Que as chaves foi achar
U postas avía,
Et seus panos foi fillar
Que ante vestía.
De vergonna nos guardar.....
E tan toste, sen desden
Et sen vergonna de ren
Aver, iuntou o convento,
Et contou-lles o gran ben
Que lle fezo a que ten
O mund' en seu mandamento;
Et por lles todo provar
Quanto lles dizía
Fez seu amigo chamar
Que ll' o contar-ía.
De vergonna nos guardar.....
O convento por mui gran
Maravilla teu' a pran,
Pois que a cousa provada

Viron, diziendo que tan
Fremosa, par San Johan,
Nunca lles fora contada
Et fillaron-ss' a cantar
Con grand' alegría:
«Sálve-te, strela do amor,
» Deus, lume do día».
De vergonna nos guardar.....» (1).

Con esta *Cantiga* tienen analogía otras varias; pero ninguna tan directamente como la 55, cuya acción está localizada en España y puede considerarse como una mera variante. La monja se fuga del convento con un abad, vive con él mucho tiempo en Lisboa, hasta que, viéndose en cinta, la abandona el impúdico sacerdote. Vuelve al monasterio muy arrepentida, y queda maravillada de ver que nadie había notado su ausencia. La Virgen había ocupado su lugar, y la candorosa irreverencia del narrador llega a añadir que un ángel asistió a la monja en el parto y se encargó de la crianza del niño.

En un *libro de devoción*, que no parece fácil determinar cuál fuese, siendo tantos los que contienen la historia de la monja tesorera, hubo de leerla *una señora destos reinos*, la cual quiso que Lope escribiese una comedia sobre este asunto, *dilatándole con lo verosímil a tres actos*. El gran ingenio aceptó el encargo, y de él resultó esta obra deliciosa, llena de interés y poesía, y en la cual están salvados con gran destreza todos los escollos del argumento. El seductor es el mayordomo del convento, lo cual hace más verisímiles sus entradas y salidas en aquella santa casa y el desarrollo de tan extraña pasión en su pecho. Las escenas de amor están tratadas con suma delicadeza, y la resistencia de la monja (que aquí no es tesorera, sino abadesa) se prolonga lo bastante para hacer simpática su figura, en vez de la brutal franqueza con que en otras versiones se entrega sin lucha interior de ningún género. Hay mucha fuerza cómica en el tipo del hipócrita demandadero Carrizo, personaje digno de Molière. Pero las mayores bellezas están en los actos segundo y tercero. Lope, con su admirable talento dramático, comprendió que era pe-

(1) Tomo I, pág. 146 de la edición académica de las *Cantigas*.

ligrosa e inconveniente la presentación de la Virgen en escena. Sólo se oye su voz, que manda al ángel de la Guarda de la descarriada monja revestirse de su rostro y de sus hábitos y sustituírla en el coro. Lo que no parece bien es que la transformación alcance al mayordomo, ni menos al bellaco del demandadero. Las escenas entre el falso Sosia y el verdadero hacen reír en el *Anfitrión*, de Plauto, de donde Lope manifiestamente las ha imitado; pero el Carrizo fingido desentona en *La buena guarda*, como si fuese una parodia del caso milagroso que el poeta quiere enaltecer. Pero este lunar, que lo es y no leve, por lo que daña a la pureza y simplicidad del efecto estético, no basta para obscurecer los rasgos de sublime poesía de que está cuajada la parte seria de esta pieza: el suavísimo idilio del prado en que sestean los fugitivos amantes, las dos apariciones del pastorcillo que busca la oveja perdida.

Ya D. Juan Eugenio Hartzenbusch indicó, aunque de pasada, al extraña y casi literal analogía que presentan estas dos bellísimas escenas de alegoría mística con otras dos que en situación parecida y con el mismo fin de preparar la conversión del pecador, hallamos en *El Condenado por desconfiado*, admirable pieza que generalmente pasa por obra del maestro Tirso de Molina. Insistiendo en esta coincidencia, y esforzándola con su habitual ingenio y agudeza, el malogrado crítico D. Manuel de la Revilla (1) llegó a negar a Tirso la paternidad de *El Condenado* y adjudicársela a Lope. No he de repetir aquí las razones que recientemente he expuesto contra esta atribución, y que me mueven a mantener a Tirso en quieta y pacífica posesión de esta obra maestra del drama religioso español (2). Nuestros dramáticos del siglo XVII se imitaban, copiaban y refundían unos a otros sin escrúpulo. Sabemos la fecha en que fué compuesta *La Buena Guarda* (1610). Ignoramos la de *El Condenado*, pero el hecho de no haber sido impreso hasta 1635, es ya indicio de ser muy posterior. Todas las probabilidades de la invención original están a favor de Lope, poeta de más edad que Tirso, y que era ya maestro universal de la escena española cuando éste comenzó a escribir. Pero tampoco Lope,

(1) Vid. *Obras de D. Manuel de la Revilla* (Madrid, 1883), páginas 349 a 354.

(2) Vid. mis *Estudios de Crítica Literaria* (segunda serie), pág. 179.

según indica su contemporáneo Ricardo del Turia, y puede comprobarse en varios casos, se desdeñaba de aplicar a sus propias invenciones aquellos lances y pasos que más le agradaban, o que mejor habían parecido en las ajenas (1). De todos modos la imitación (que en nuestros tiempos pasaría por plagio) es aquí accidental, y no recae sobre el fondo del argumento, que es enteramente diverso en *La Buena Guarda* y en *El Condenado*, aunque ambos dramas se encaminen, si bien por distinto sendero y con muy desigual fuerza teológica, a inculcar la confianza en la misericordia divina. *La Buena Guarda* es una encantadora leyenda dramática, pero *El Condenado por desconfiado* es quizá el más vigoroso y triunfante esfuerzo del ingenio humano para dar viva y eficaz representación a los conceptos más radicales de la Ética cristiana; y Lope no era bastante teólogo para escribir este drama. ¿Y a quién de nuestros grandes dramaturgos podemos atribuír tal preparación escolástica, sino al que fué toda su vida *Lector* y Maestro de Teología, y dejó *esculpidas sus glorias* en el *teatro* o paraninfo de la Universidad de Alcalá, según el dicho de Cervantes? Sólo de la rara conjunción de un gran teólogo y de un gran poeta en la misma persona, pudo nacer este drama único, en que ni la libertad poética empece a la severa precisión dogmática, ni el rigor de la doctrina produce aridez, y corta las alas a la inspiración, sino que el concepto dramático y el concepto trascendental parece que se funden en uno solo; de tal modo, que ni queda nada en la doctrina que no se transforme en poesía, ni queda nada en la poesía que no esté orgánicamente informado por la doctrina.

No llega a tales alturas *La Buena Guarda*, pero entre las innumerables obras de su género que posee nuestro antiguo Teatro, hay

(1) En su *Apologético de las comedias españolas* que precede al *Norte de la poesía española* (1616), dice el fingido *Ricardo del Turia:* «Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada dia; tanto, que el príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla, y granjean aplauso, y aquéllos, aunque sea impropios, imita en todo, buscando ocasiones en nuevas comedias, que, como de fuente perenne, nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio».

pocas tan simpáticas y agradables como esta, tan bien escritas y versificadas. Tiene defectos, sin duda, y ya se han indicado algunos, a los cuales puede añadirse el de una intriga de amor subalterna y nada interesante; pero en lo que toca al hábil y decoroso empleo de lo sobrenatural (salvo la malhadada duplicación de Carrizo) y al desarrollo poético de la leyenda, creemos que Lope ha vencido a todos los que antes o después de él trataron este mismo argumento.

En 1614, tres años después de la composición de *La Buena Guarda*, pero al parecer sin tener noticia de ella (a pesar de la amistad que se le supone con Lope), el fingido autor del *Quijote* de Avellaneda, que yo (por indicios que expondré en otra parte) me inclino a creer que se llamaba *Alfonso Lamberto*, intercaló en cuatro capítulos (desde el XVII al XX inclusive), una que llama novela de *Los Felices Amantes*, y es esta misma historia, bastante bien contada, con el talento y amenidad nada vulgares de que dió hartas pruebas en su libro, pero también con aquella falta de delicadeza moral, y aquel gusto soez y estragado que empañan sus mejores páginas. Tomó la leyenda del libro de ejemplos de Herolt, según él mismo dice, «en el milagro veinticinco, de los noventa y nueve que de la Virgen Sacratísima recogió en su tomo de sermones el grave autor y maestro que por humildad quiso llamarse *el discípulo;* libro bien conocido y aprobado, por cuyo testimonio a nadie parecerá apócrifo el referido milagro». Pero le amplificó a su modo, le españolizó enteramente en las costumbres y le exornó con muchos detalles de la vida claustral, tan nimios y bien observados, que han inducido a algunos a suponer que el encubierto rival de Cervantes era fraile y quizá confesor de monjas, así como la particular devoción que manifiesta al Santo Rosario ha movido a otros a tenerle por dominico. El cuento de Avellaneda divierte e interesa, pero le estropean algunos detalles groseros y de todo punto inútiles. Ya algún bárbaro narrador de la Edad Media se había complacido en hacer parir a la monja. Avellaneda tuvo otra ocurrencia todavía más bestial: cuando los dos *felices amantes* se encuentran en Badajoz apurados de recursos, la monja abre tienda de prostitución, y el caballero se convierte en rufián y cobra el barato. Lesage, al tradu-

cir libremente al francés el *Quijote* de Avellaneda, templó algo la crudeza de este pasaje, como de otros muchos.

No podemos determinar en qué libro encontró Zorrilla el asunto de *Margarita la Tornera,* si es que le aprendió de los libros y no de la tradición oral, transmitida en algún sermón o plática que hubiese oído en su niñez. Él mismo no lo recordaba a punto fijo. Cuando se le preguntaba sobre los orígenes de sus leyendas, solía dar indicaciones vagas y aun positivamente equivocadas. No era su fuerte la erudición, ni aun aplicada a sus obras propias, que, además, afectaba mirar con cierto desdén y enfado. De todos modos, esta narración poética, que es de las más célebres, aunque para mi gusto no de las mejores, de su autor, recuerda la versión del *Quijote* de Avellaneda, más bien que ninguna otra de las que conocemos. No es, por consiguiente, la más mística e ideal, y aunque Zorrilla la haya expurgado de todo pormenor poco limpio, el cuento resulta mucho más profano que en la comedia de Lope y que en la suave y exquisita *Légende de Sœur Béatrix*, que en 1837 publicó el delicioso cuentista Carlos Nodier, tomando el asunto, según dice, del dominico polaco Bzovio, continuador de Baronio.

No intento contradecir la opinión general, que pone a *Margarita la Tornera* entre lo más selecto de las obras de Zorrilla, ni quiero que se dude de mi admiración por este último cantor de nuestras tradiciones; pero sí he de decir lo que siento, esta leyenda me parece inferior a su fama e inferior a otras muchas de las que aquel gran poeta nos ha dejado. La ejecución es desigual, y a ratos muy prosaica y desaliñada; el cuento se dilata con impertinentes adiciones, que le quitan unidad y sentido; el tipo del galán pendenciero, jugador y escalador de conventos está mejor presentado en otras innumerables producciones del mismo Zorrilla, y el D. Juan de Alarcón, vecino de Palencia, resulta un D. Juan Tenorio muy en pequeño. Sus más enormes calaveradas parecen pueriles por el modo de contarlas. Peor es la degeneración que se observa en el carácter de la monja. La Doña Clara vehemente, sincera y apasionada de Lope; la sor Beatriz, místico lirio tronchado, en la leyenda de Carlos Nodier, son mujeres de verdad; no así Margarita la Tornera, *mema* de nacimiento a pesar de su poético nombre. Zorrilla se evita el trabajo de

preparar su caída con el cómodo artificio de hacerla tonta. Lo que salva la leyenda en algunas de sus partes, es la maravillosa espontaneidad de la dicción poética, la opulenta y generosa vena de su autor, unida a los prestigios propios del argumento, que contado de cualquier modo, siempre deleita.

Apenas puede citarse más que como curiosidad literaria la leyenda de Arolas, *Beatriz la portera* (1), compuesta toda ella en décimas. Declara al comenzar que la tomó de Cesáreo de Heisterbach:

> Cesáreo nos da una historia
> Con vislumbres de misterio,
> Que en un santo monasterio
> Dejó célebre memoria;
> Por su autoridad notoria
> Referirla es conveniente,
> Para que el lector aumente
> Su devoción a María,
> Iris de amor, luz y guía
> Del corazón penitente.

A pesar de tal anuncio, y a pesar del gran talento poético de su autor, la leyenda está tratada del modo más vulgar e indecoroso, y con cierto género de humorismo de baja ley, que repugnaría en un escritor profano, cuanto más en un religioso como el P. Arolas.

XXVI. *La fianza satisfecha.*—No se encuentra más que en ejemplares sueltos del siglo pasado, lastimosamente estragados con intercalaciones que, por su estilo hinchado y crespo, no pueden ser de Lope, y al mismo tiempo con notoria falta de muchos versos que será imposible restablecer mientras la fortuna no nos depare alguna edición del siglo XVII. Quizá ninguna de las comedias de Lope padeció tanto como ésta en manos de bárbaros impresores y comediantes famélicos. El texto que leemos parece una refundición groseramente estropeada, pero a través de la cual se descubren los lineamentos de la obra primitiva, que todos los chafarrinazos del refundidor no alcanzan a encubrir.

1) *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales de D. Juan Arolas*, t. II, pág. 244 (Valencia, 1860).

El valiente pensamiento de la obra, el bárbaro y original carácter del protagonista y la remota semejanza que presenta, según unos, con *El burlador de Sevilla*, según otros con el bandolero Enrico de *El condenado por desconfiado*, han atraído sobre este drama la atención de varios críticos, que le han ensalzado o condenado, según sus distintos puntos de vista estéticos y religiosos. Schack, que le analizó el primero (1), le califica de obra notabilísima, en que la fantasía poética se desborda sin trabas, produciendo a veces escenas monstruosas y extravagantes, pero compensadas con tales relámpagos de genio, que nos obligan a rendir homenaje al poeta, aun en sus mayores extravíos. Contra este juicio protesta Klein con su habitual intemperancia de libre pensador; pero sólo alega razones morales, sin entrar en el análisis artístico de la obra (2) y probablemente sin haberla visto. Nuestro D. Manuel Cañete, en el notable discurso que leyó en junta pública de la Academia Española el 28 de septiembre de 1862, *Sobre el drama religioso español antes y despues de Lope de Vega* (3), corrobora el juicio de Schack con nuevas observaciones: «El primer acto de *La fianza satisfecha* (dice) es de lo más enérgico, dramático y terrible que se puede concebir. La maldad e impía soberbia de Leonido está representada con pincel digno de Shakespeare y con una verdad que aterra. En la segunda mitad del acto tercero se ofrecen delicados rasgos de ternura y una enseñanza por extremo ejemplar y consoladora. El resto paga tributo a los defectos propios del drama novelesco de aquella época.»

Conforme yo en lo sustancial con este juicio, no puedo menos de advertir que el exceso de barbarie y fiereza en el carácter de Leonido, no sólo produce escenas increíbles y repugnantes, que ningún público del mundo toleraría hoy; y no sólo compromete en cierto modo la Majestad Divina, haciéndola fiadora de tan execrable malvado, sino que toca muchas veces en la caricatura, porque sabido es que los lindes de lo terrorífico suelen confinar con los de lo grotes-

(1) Tomo II del original, pág. 388; tomo III de la traducción castellana, pág. 170.

(2) *Geschichte des Drama's*, X, 505.

(3) *Memorias de la Academia Española* (Madrid, 1870), pág. 398.

co, y tal es el mayor peligro de este género de representaciones. *Est modus in rebus;* y Lope, contra su costumbre, llega aquí a los más violentos extremos del furor melodramático y del delirio sanguinario. Para encontrar algo semejante a las enfáticas atrocidades de esta pieza, hay que acordarse, no de Shakespeare (como no sea en el *Tito Andrónico*, que no es seguro que le pertenezca), sino del arte brutal, aunque poderoso, de los dramaturgos ingleses contemporáneos de Shakespeare o poco anteriores a él, especialmente de Cristóbal Marlowe. *Leonido* es de la misma familia que los bárbaros héroes del *Tamberlain* y del *Judío de Malta;* es el hombre que se confunde casi con la animalidad y no obedece a otro impulso que el de sus apetitos ciegos y brutales. De él puede repetirse con entera exactitud lo que Taine dijo de algún personaje de Marlowe: «Las súbitas y extremas decisiones se confunden en él con el deseo: apenas imagina las cosas, las hace; el gran intervalo que para nosotros media entre la idea de una acción y la acción misma, no existe para él». Este personaje, enteramente fisiológico, ebrio de sangre y de lujuria, abunda en el primitivo Teatro inglés, pero es figura solitaria en el nuestro. Sólo Lope de Vega se atrevió a presentarle, para que nada faltase en su repertorio, tan vasto como el mundo. Los más atroces desafueros de Don Juan Tenorio, de Enrico, del Eusebio de *La devoción de la Cruz*, del Ludovico Enio de *El Purgatorio de San Patricio*, y de todos los grandes criminales que han cruzado por nuestra escena, parecen travesuras de poco momento al lado del rabioso furor y las satánicas pasiones de Leonido, que, a vista y paciencia de los espectadores, intenta violar a su hermana, la hiere feamente el rostro en venganza de su resistencia, da de palos a su cuñado, abofetea a su padre en el acto primero y en el segundo le saca los ojos, reniega de la fe cristiana en Túnez y cuenta al rey moro, entre otras hazañas de su vida, que había forzado más de 30 doncellas y había querido afrentar con lascivos pensamientos a su propia madre.

Sería manifiesta calumnia contra Don Juan Tenorio confundirle con semejante monstruo; y, además, la obra de Tirso y la de Lope difieren radicalmente en su fin y, lo que es muy de notar, la justicia dramática del desenlace está en razón inversa del grado de perver-

sidad de los protagonistas. Tirso condena al burlador de Sevilla a las penas eternas:

Esta es justicia de Dios:
Quien tal hizo, que tal pague;

Lope, por el contrario, no sólo convierte y salva a Leonido, sino que le hace obtener la corona del martirio, crucificado y coronado de espinas, a imitación de Cristo. Ambas soluciones caben y son igualmente legítimas dentro del dogma católico; y tan cristiano será el poeta que se incline a la parte de la justicia, como el que esfuerce la de la misericordia. El diverso pensamiento de ambas obras parece como que va envuelto en las dos frases, a modo de muletillas, que continuamente repiten los dos personajes: «*¡Tan largo me lo fiáis!*», exclama a cada momento Don Juan, y se deja ir a la perdición por esta temeraria confianza en el arrepentimiento de última hora; «*Dios ha de ser mi fiador*», dice a cada paso Leonido:

Que lo pague Dios por mí,
Y pídamelo después.

Y Cristo paga la fianza, hasta que llega la hora de cobrar la deuda a Leonido. Y entonces, en una suavísima égloga mística, análoga a otras que hemos visto en *La Buena Guarda* y en *El Condenado por desconfiado*, el Buen Pastor, descalzo, ensangrentados los pies, sobreviene buscando la oveja perdida. «Las escenas en que se presenta (dice Schack), procurando ablandar el duro corazón del delincuente, respiran tan tierno sentimiento religioso, son tan profundas y llenas de evangélica unción, y contrastan tan admirablemente con el horror de las escenas más próximas, para aumentar el efecto poético, que quizá haya pocas comparables a ellas en el vasto imperio de la Poesía.» Una voz secreta comienza a hacerse oír en el pecho de Leonido para responder a la vocación divina; habla entonces el Pastor, y dice:

En este zurrón pobre
Está lo que me debes; considera
Si es justo que lo cobre,
Pues lo pagué por ti.

Leonido abre el zurrón que el Pastor le presenta, y halla en él la corona de espinas, la lanza y los clavos; cuando levanta la cabeza para mirar al Pastor, después de contemplar aquellos objetos, ve delante de sí a Jesucristo en la cruz, y oye estas palabras:

Ya, Leonido, llegó el tiempo
En que al justo satisfagas
Lo mucho que has mal llevado,
Haciéndome tu fianza.

El pecador cae en tierra anonadado, y cuando vuelve en su sentido, arroja lejos de sí el turbante y el capellar, cúbrese con un saco de cerda, vuelve a profesar en altas voces la fe cristiana, y emprende con planta segura el camino de la penitencia y del martirio, y, al fin, muere en la cruz, bendiciendo a los infieles, que con tal muerte le abren las puertas de la gloria, y bendecido de su padre, que recobra la vista en el momento en que él expira. Diga lo que quiera nuestra desdeñosa indiferencia, todo esto es grande y deja en el ánimo (según expresión de Schack) una *dolorosa alegría.*

XXVII. *La Limpieza no manchada.*—Texto de la *Parte dezinueve y la meior parte de las comedias de Lope* (Madrid, 1632).

La fecha de esta comedia y las circunstancias de su representación, constan en el curioso libro titulado *Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de octubre del año de 1618, al juramento del nuevo estatuto, hecho en 2 de mayo del dicho año, de que todos los graduados defenderán la pura y limpia Concepción de la Virgen Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original. Ordenada por mandado y comisión de la misma Universidad en su claustro pleno. on licencia del Cordinario. En Salamanca, en la imprenta de Antonia Ramírez, viuda, año 1618.*

«Lunes 29 de octubre se representó en el patio de escuelas mayores una comedia de la Concepción, escrita por Lope de Vega Carpio, clérigo, presbítero y familiar del Santo Oficio, a quien la Universidad lo encomendó, fiando el desempeño de la expectación general de la dulzura de su pluma. El suceso respondió al deseo, porque la obra salió tan dulce, devota y regocijada, cuanto mostró la satisfacción del pueblo, que no habiendo faltado a verla

persona de cuenta de él, la pidió otras tres veces en el teatro dentro de seis días; cosa de tan pocos exemplos, y por ventura vista en Salamanca. Representóla la compañía de Baltasar de Pinedo.»

Parece extraño que Barrera diese esta comedia por perdida, y no cayese en la cuenta de que no podía ser otra que *La Limpieza no manchada*, en cuya dedicatoria a la marquesa de Toral se lee lo que sigue:

«Mandáronme las Escuelas de Salamanca escribir esta comedia con título de *La Limpieza no manchada*, para el juramento que hicieron de defenderla, que fué la acción más heroica y de mayor majestad y grandeza que desde su fundación se ha visto..... Representóse en ellas con tanto aplauso de sus doctores y maestros, que pudiera desvanecer la humildad que no fuera mía.»

Creemos también que debe identificarse esta comedia con el *Asombro de la limpia Concepción*, que elogia Tirso de Molina al principio de *La Villana de Vallecas:*

¿Qué hay en Madrid de comedias?
....
—La corte había alborotado
Con el *Asombro*, Pinedo,
De la limpia Concepción,
Y fuera la devoción
Del nombre, afirmaros puedo
Que en este género llega
A ser la prima.—¿Y de quién?
—De Lope: que no están bien
Tales musas sin tal Vega.

Esta pieza de circunstancias no es en rigor una comedia, sino una extensa loa a lo divino, repartida en tres actos, y en la cual intervienen grandísimo número de figuras alegóricas e historiales: la Quietud, la Duda, la Contemplación, el Pecado original, la Soberbia, el Género humano, la Fama, la Universidad de Salamanca, Alemania, Francia, España, Etiopía, el profeta Jeremías, San Juan Bautista, Asuero y la reina Ester, *cuatro estudiantes gorrones* y el propio autor bajo el nombre de Belardo.

Dramáticamente no vale mucho, pero los versos son esmerados

y de los mejores de Lope. Véase una parte de la escena entre Asuero y Ester, en que nuestro poeta intercala felices imitaciones del *Cantar de los cantares:*

ASUERO

¡Ay, dulce esposa mía!
¿Por qué medrosa truecas
Tus encarnadas rosas
En blancas azucenas?
¡Por qué te me desmayas?
¿Por qué temblando llegas,
Si sabes que los brazos
De mi poder te cercan?
. . . . . .

ESTER

Temí tu ley, Rey mío,
Y viendo tu grandeza,
Caer pensé a tus plantas;
Faltáronme las fuerzas.
. . . . . .

ASUERO

¡Oh, como eres hermosa,
Toda graciosa y bella,
No hay en ti mancha alguna!

CONTEMPLACIÓN

¡Qué dulce la requiebra!

ASUERO

Tus ojos de paloma
Tu mansedumbre muestran;
Tus cabellos, que el sol
Para rayos quisiera,
Parecen a las cabras,
Que iguales lanas peinan,
Subiendo por las cumbres
Y verdes asperezas
Del monte Galaad
Pirámides de yerba:

¡Oh, qué venda de grana
Tus labios hermosea!
¡Qué púrpura de Tiro
Tu dulce aliento cerca!
La torre de David
Tu cuello representa,
Inexpugnable alcázar
Fundado en mi defensa,
De cuyos homenajes,
Por las orillas cuelgan
Mil dorados escudos,
Mil aceradas piezas:
.....
Dos tiernos cabritillos
Tus pechos son, que juegan
Entre lirios azules
Y cárdenas violetas,
Hasta que caiga el día,
Y por la tarde fresca,
Las inclinadas sombras
Sus luces obscurezcan:
Ven, pues, esposa mía;
Pondréte en la cabeza
Una corona de oro
Que al sol en rayos venza:
La de Amaná y Hermón,
Y de Sain, te espera;
Y el Líbano sus palmas
Humilla a tu grandeza:
Ven, reina a coronarte
De las ocultas cuevas
De pardos y leones
Que tus Reales puertas
A todas horas guardan;
Y hay quien te ronda y vela
Con más abiertos ojos:
¡Tan cierta es tu defensa!

XXVIII. *Los Terceros de San Francisco.*—Inédita hasta ahora. Imprímese aquí conforme a un manuscrito bastante incorrecto que perteneció a D. Agustín Durán, y se conserva hoy en la Biblioteca Nacional.

Esta comedia fué escrita por Lope de Vega en colaboración con el doctor Juan Pérez de Montalbán, con las notables circunstancias que éste refiere en la *Fama póstuma* de su maestro: «Hallóse en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, tan falto dellas, que estaba el corral de la Cruz cerrado, siendo por Carnestolendas, y fué tal su diligencia, que Lope y yo nos juntamos para escribirle a toda prissa una que fué *La Tercera Orden de San Francisco*, en que Arias representó la figura del Santo con la mayor verdad que jamás se ha visto. Cupo a Lope la primera jornada y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartióse la tercera a ocho hojas cada uno, y por hacer mal tiempo me quedé aquella noche en su casa. Viendo, pues, que yo no podía igualarle en el acierto, quise intentarlo en la diligencia, y para conseguirlo me levanté a las dos de la mañana, y a las onze acabé mi parte: salí a buscarle y halléle en el jardín muy divertido con un naranjo que se helaba: y preguntando cómo le había ido de versos, me respondió: «A las cinco empezé a » escribir, pero ya habrá una hora que acabé la jornada; almorcé un » torrezno, escribí una carta de cincuenta tercetos, y regué todo » este jardín, que no me ha cansado poco». Y sacando los papeles me leyó las ocho hojas y los tercetos, cosa que me admirara, si no conociera su abundantísimo natural y el imperio que tenía en los consonantes».

Esta anécdota tan bien contada, vale más que la comedia, que, como obra de dos ingenios y escrita con tal premura, no podía menos de salir muy floja. Su asunto es la vida de Santa Isabel de Hungría, y uno de los personajes es el Rey de Francia, San Luis, cuya figura hizo probablemente Roque de Figueroa. Al fin se promete una segunda parte, que no creo que llegara a escribirse.

XXIX. *La Bienaventurada Madre Santa Teresa de Jesús.*— En la segunda lista de sus comedias que puso Lope de Vega en *El Peregrino en su patria* (edición de 1618), incluye una titulada *La Madre Teresa de Jesús*. En el rarísimo volumen que lleva el rótulo de *Doce comedias de varios autores*, impreso en Tortosa por Francisco Martorell, año de 1638, aparece una comedia de *La Bienaventurada Madre Santa Teresa de Jesús*, que allí se atribuye a Luis Vélez de Guevara, y puede muy bien ser suya, aunque el estilo más

parece de Lope (*). En la duda la incluyo, no obstante; siquiera sea en obsequio a su rareza y al interés de su asunto, pues por lo demás es obra tan mediana, que no puede añadir ni una hoja de laurel a la corona de ninguno de los dos poetas a quienes se atribuye. Algo más merecía de la musa dramática española la sublime reformadora del Carmelo; pero quizá ni su historia ni su doctrina espiritual eran para llevadas a las tablas. Todavía con menos éxito que Lope o Luis Vélez lo intentó a fines de aquel siglo D. Juan Bautista Diamante en su comedia de *Santa Teresa de Jesús*, que está en el tomo II de las suyas (1674).

XXX. *Los primeros mártires del Japón.*—Comedia inédita que lleva el nombre de Lope de Vega en un manuscrito de la biblioteca de Osuna, hoy de la Nacional de Madrid.

En algunos trozos tiene visos de refundición hecha por algún poeta culterano, pero otros son muy dignos de la abundante y lozana fantasía de Lope. Además, esta comedia (que por su asunto nada tiene que ver con la relación historial que el mismo Lope compuso y publicó en 1618, con el título de *Triunfo de la fe en los reinos del Japón por los años de* 1614 *y* 1615) tiene parentesco, y muy estrecho, con la comedia de *Barlaam y Josafat*, a la cual se parece tanto en algunos trozos, que es imposible negar que ambas obras hayan salido de la misma mano. El encerrado príncipe Tayco es una variante del príncipe Joasaf:

No ha visto en su vida el sol,
Ni sabe si es noche o día,
Ni cómo su luz envía
Con su dorado arrebol;
Nunca ha visto de la tierra
Los ejércitos de flores,
Que a las fuentes con amores
Publican gustosa guerra;
.....
Y porque llegues a ver
Lo bárbaro que ha vivido,
En su vida ha conocido
Ni sabe lo que es mujer.

(*) Restori, en su mencionada recensión, cita un manuscrito parmense de esta comedia, algunos de cuyos folios le parecen autógrafos de Lope. (A.B.)

Tayco no es imbécil, aunque tal se finja para salvar su vida, amagada por el tirano Emperador; es, por el contrario, mancebo de muy alto y sutil entendimiento, pues por raciocinio natural se eleva al conocimiento de la verdad de Dios; pero realmente su cautividad le ha impedido conocer el mundo:

Flores, luz, estrellas, rayos
Contemplo; pero no sé
Sino los nombres; que ignoro
Las propiedades del sér.

El cuento de los hermosos animales llamados mujeres, uno de los más famosos del *Barlaam*, está puesto en acción en esta comedia. Cuando Tayco, persiguiendo a un jabalí, tropieza con las bellas cazadoras Nerea y Quildora, exclama como el príncipe de la India:

Nunca aquestos animales
He visto; debe de ser
Esta la bella mujer
Que no han querido que vea;
.....
¿Luego sois mujeres?
—Sí.
¡Ah, qué bellos animales!
No he visto en toda mi vida
Otra ninguna mujer;
Divino es vuestro poder.

Su primer amor, y luego sus celos, están expresados con mucha viveza dramática, y acreditan una vez más los rasgos de la pluma de Lope:

¡Quildora, Guale, Nerea!
Responded a quien os llama,
Esperad a quien os ama,
Oid a quien os desea.
No es la gloria que conquisto
La que da hermosura al prado.
¡Vive el sol, que me he turbado
Esta vez de haberla visto!
.....

Siento una pasión tan fiera,
Un cuidado y un pesar,
Que la quisiera matar
Cuando adorarla quisiera.
No sé qué es esto: me inclino
Con impulsos impacientes
A matarla con los dientes
Por besarla de camino.
No sé si es rabia o temor
Esto que en mi pecho lidia;
Parece que siento envidia,
Parece que siento amor.
Con un oculto misterio
Aborrezco a Dayso agora,
Más por hablar con Quildora,
Que por quitarme el imperio.
Mármol soy que no se mueve
Helado y ardiente estoy;
Que me parece que soy
Volcán cubierto de nieve.
¿Qué enfermedad es la mía?
¿Qué mal nuevo es éste, cielos?
¿Si serán estos los celos
Que Polemo me decía?
Sí, pues me siento morir;
Sí, pues me siento perder;
Sí, pues lo sé padecer;
Sí, pues no lo sé decir.

Y ya que hemos tropezado con estas reminiscencias de *Barlaam y Josafat*, no parecerá inoportuno que ampliemos aquí las noticias literarias que dimos sobre el argumento de aquella comedia, valiéndonos del reciente y muy interesante trabajo que en el tomo X de las *Modern Language Notes*, de Baltimore, ha publicado el joven erudito holandés F. de Haan.

Su Memoria tiene por objeto adicionar, en la parte relativa a España, el magistral estudio de Ernesto Kuhn sobre las varias formas que en las literaturas modernas ha recibido esta famosa novela mística, atribuída a San Juan Damasceno, y que, como es notorio, tiene sus orígenes en la leyenda buddhista del *Lalita Vistara*, o más bien es una transformación cristiana de ella.

El escrito de Kuhn, que es, sin duda, el más importante que sobre esta materia ha aparecido, después de los de Félix Liebrecht y Max Müller, tiene por título *Barlaam und Josazaph: eine bibliographisch-literaturgeschichtliche Studie*, y forma parte de las Memorias de la Academia Real de Ciencias de Baviera (1.ª clase, t. XX, Munich, 1893).

Resumiremos sus noticias, para dar a conocer después las que el doctor Haan ha añadido.

Divide Kuhn su trabajo en los siguientes grupos:

a) Traducciones castellanas de la novela completa de *Barlaam y Josaphat*. Cita dos: la de Juan de Arce Solórzano (1608) y la de fray Baltasar de Santa Cruz (Manila, 1692).

b) Versiones abreviadas de la misma novela. La *Estoria* publicada por Lauchart, que está tomada del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (libro XV, capítulos 9-64). El elegante compendio del P. Rivadeneyra en su *Flos Sanctorum*.

c) Producciones literarias acerca de Barlaam y Iosaphat. La comedia de Lope de Vega.

d) Producciones literarias que contienen la historia, pero no los nombres de Barlaam y Iosaphat. No cita ninguna castellana, aunque luego veremos que hay una de grande importancia.

e) Versiones especiales de las parábolas contenidas en el *Barlaam*. Las encuentra en *El conde Lucanor*, en *El libro de los gatos*, en los *Castigos et documentos del Rey Don Sancho* y en la *Historia del caballero Cifar*. De las parábolas que no están en el texto corriente, sino que se añadieron en la versión hebrea hecha por el barcelonés Ibn Chasdai, encuentra una en las *Leyendas moriscas* publicadas por Guillén Robles, y esta misma se lee en el *Libro de las bestias*, de Ramón Lull.

Entre los manuscritos que contiene la versión latina medioeval, malamente atribuída a Jorge Trapezuncio, no menciona Kuhn ninguno existente en España; pero, por lo menos, tenemos uno, del siglo XII, el de la Biblioteca Nacional (F. 152).

En el primer grupo nada ha encontrado que añadir Haan, salvo la noticia (apuntada por Carolina Michaëlis) de una traducción portuguesa y la de otra catalana, rarísima, de Francisco Alegre (Barce-

lona, 1494), registrada en el catálogo de D. Fernando Colón, pero no descubierta hasta ahora.

Al segundo grupo de compendios o traducciones abreviadas hay que referir todos los textos del *Flos Sanctorum* derivados de la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine. Del siglo xv hay, por lo menos, dos castellanos y uno catalán. Pero tiene mucha más importancia la versión, al parecer independiente y original, que se contiene en un códice de 1470, que lleva en la Biblioteca de Palacio el rótulo de *Leyes de Palencia* (1) y ha sido cuidadosamente descrito por Morel-Fatio en la *Romania* (X, pág. 300).

Pasando de aquí a las colecciones hagiográficas impresas, parece casi superfluo advertir que no es sólo el *Flos Sanctorum* del P. Rivadeneyra el que incluye esta leyenda. El doctor Haan hace notar su presencia en la *Hagiografía* del doctor Juan Basilio Santoro (Bilbao, 1580) y en el primer tomo del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas (Madrid, 1594), cuyo relato es más extenso que el del padre Rivadeneyra, aunque suprime todas las parábolas, de las cuales Rivadeneyra conservó una sola, la famosísima del joven educado en soledad y que ve por primera vez los hermosos diablos llamados mujeres. Verdad es que también Villegas insertó después esta parábola, como *ejemplo* aislado, en el último y más raro y más interesante de los volúmenes de su obra, en el *Fructus Sanctorum*, del cual nos da el doctor Haan una muy cabal y detallada descripción, rectificando de paso algunos errores de los bibliógrafos en lo concerniente a la obra total. Por lo demás, aunque incluídos en las colecciones generales, no parece que estos santos llegasen a penetrar en los breviarios particulares de nuestras iglesias. A lo menos ha sido negativo el resultado de las pesquisas del doctor Haan en los

(1) «Aquí comienza el libro de la vida de Berlan et del rey Ioasapha de India, siervos et confesores de Dios, et de como el rrey de India martiriava los christianos et los monges et los hermitanos et los segudava de su tierra et de como se tornó christiano el rey Iosapha.

. . . . . .

»Segúnd cuenta Sant Johan Damasceno q̄ fué griego muy sancto et muy sabedor que ovo escripto en griego esta vida de Berlan et del rey Iosapha.....»

(Folio 94 vuelto del códice.)

veinte que ha examinado, todos ellos impresos y pertenecientes a nuestra Biblioteca Nacional.

A la comedia de Lope de Vega, única que conoció Kuhn, añade Haan los títulos de las otras cinco que constan en el *Catálogo* de Barrera, y presenta extractos de la titulada *El príncipe del desierto y ermitaño de Palacio*, de Villanueva Núñez y José de Luna (manuscrito de la Biblioteca Nacional, procedente de la de Osuna).

Por lo tocante a obras literarias que reproducen los datos fundamentales de la leyenda de Barlaam y Josaphat, sin mencionar expresamente a estos dos santos, la más importante es, sin disputa, el *Libro de los Estados*, de D. Juan Manuel; pero por las razones que he indicado en la introducción al tomo referido de las comedias de Lope, esta forma de la tradición budhista no puede referirse a la forma cristiana y occidental de la novela, sino directamente al *Lalita Vistara*, por intermedio de algún texto árabe desconocido hasta el presente.

En cuanto a las parábolas que forman parte tan importante del *Barlaam*, y requieren especial comparación con los demás apólogos indios, especialmente con los del *Hitopadesa*, y los del *Sendibad*, bien puede decirse que se encuentran por todas partes, lo mismo en los tratados piadosos y de ejemplos ascéticos, que en las colecciones de cuentos y en otros libros de recreación y pasatiempo. Aquí lo difícil, o más bien imposible, es el agotar la materia. Sobre todo, el ya aludido apólogo de las mujeres y el de la prueba de los amigos, pertenecen a un fondo común, de los que han sido más explotados por los antiguos narradores. A los libros ya indicados por Kuhn, añade Haan nuevas comparaciones con el *Libro de los Enxemplos*, de Clemente Sánchez de Vercial; con los *Coloquios satíricos*, de Torquemada; con el *Libro de los Gatos*; con la *Silva curiosa*, de Julián de Medrano (cuyos cuentos están tomados casi literalmente del *Alivio de caminantes*, de Timoneda), y hasta con la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva.

El trabajo del doctor Haan, ejecutado con loable precisión y método severo, representa un gran avance en la parte española de este fecundísimo tema de literatura comparada; pero creemos que

en la intención de su autor no es todavía más que el programa o índice de un estudio mucho más amplio.

XXXI. *El Truhán del cielo y loco santo.*—Esta pieza, inédita y desconocida de nuestros bibliógrafos, se conserva en un manuscrito de los primeros años del siglo XVII, que forma parte de la copiosa colección de comedias existente en la Biblioteca Palatina de Parma. Dió noticia de ella el profesor A. Restori en su importante Memoria *Una collezione de commedie di Lope de Vega Carpio* (Liorna, 1891). Imprímese aquí siguiendo la copia esmeradísima que de ella nos ha remitido el ilustre profesor de la Universidad de Padua, E. Teza, que ha llevado su bizarría hasta el extremo de hacer la transcripción por su propia mano, para mayor seguridad del acierto.

Esta comedia, que indisputablemente es de Lope, para lo cual la prueba del estilo basta, podría creerse idéntica a la que con el título de *San Antonio de Padua* se menciona en la segunda lista de *El Peregrino* (1618); pero nos inclinamos a creer que es diversa, pues aunque el taumaturgo portugués aparezca en esta obra, como aparece también San Francisco, el verdadero protagonista de ella, el que la da nombre, *el truhán del cielo y loco santo*, es fray Junípero, cuyan sublimes insensateces y santas simplezas se dramatizan aquí, siguiendo, aunque de lejos, el relato de los catorce capítulos que le dedican los *Fioretti di S. Francesco*, conocidos de Lope, ya directamente, ya por medio de las crónicas franciscanas.

Por no haber parecido a tiempo esta comedia, no va en su lugar propio, que hubiera sido a continuación de *El Serafín humano*, donde ya aparece fray Junípero practicando las sabidas ingenuidades de cortar la pezuña a un cerdo vivo, y guisar comida para quince días, echando en la caldera los pollos con pluma y los huevos con cáscara. El no haber repetido aquí Lope estos dos episodios tan cómicos y populares, puede inducir a creer que consideraba *El Truhán del cielo* como una segunda parte de *El Serafín humano*; pero contradice esta presunción el hecho de figurar como incidente en ambas obras, aunque con muy desigual extensión y desarrollo, el peligro que fray Junípero corrió de ser ahorcado en Viterbo de orden del tirano Nicolás, por falsa acusación y sugestión del diablo. Lo más verisímil es que Lope, cuando escribió la se-

gunda comedia, no tenía a la vista la primera, ni se acordaba a punto fijo de lo que en ella había puesto. No es el único caso de repetición que puede encontrarse en su inmenso Teatro.

Además de las 30 comedias de vidas de santos y leyendas piadosas que en esta edición hemos podido recoger, consta que Lope escribió otras que se han perdido, y además se le atribuyen algunas de no probada autenticidad.

En la primera lista de *El Peregrino en su patria*, que comprende, como tantas veces se ha dicho, las piezas anteriores a 1604, hallamos los siguientes títulos de obras desconocidas:

San Andrés carmelita.

San Julián de Cuenca.

San Roque.

San Tirso de España.

Fray Martín de Valencia.

En la segunda lista (1618) se añaden las siguientes:

San Adrián y Santa Natalia. (Este título figura también en el *Indice general alfabético de comedias* que tenían a la venta los herederos del librero Francisco Medel del Castillo en 1735, lo cual prueba que en el siglo pasado todavía se conservaba manuscrita o impresa.)

San Angel carmelita. (También la tuvo el librero Medel y la anunció en su catálogo.)

San Antonio de Padua. (Citada también en el catálogo de Medel.)

San Martín. (Está en el catálogo de Medel.)

Santo Tomás de Aquino. (Idem íd.)

La Bárbara del cielo. (También la tuvo Medel. Se la cita como anónima en el catálogo de Huerta, 1785.) La que corre suelta a nombre de Guillén de Castro, con el título de *El Prodigio de los montes, y Mártir del cielo, Santa Bárbara,* no parece digna, por su estilo, ni de Lope, ni de Guillén de Castro.

La mejor enamorada, la Magdalena. (Citada en los catálogos de Medel y Huerta. Una comedia anónima e incompleta sobre el mismo asunto, posee D. Pascual de Gayangos.)

El Mártir de Florencia. (Está en el catálogo de Medel.)

No haré mención de los títulos dobles, puesto que ya los he indicado al tratar de cada comedia.

Llevan en algún manuscrito o edición suelta el nombre de Lope, pero sin prueba intrínseca o extrínseca que nos obligue a tenerlas por suyas, las siguientes:

El casamiento por Cristo. (Manuscrito de la colección Osuna.)

Santa Casilda. (¿Será idéntica con *Los lagos de San Vicente*, de Tirso de Molina, publicada en la parte quinta de sus comedias?)

La Orden de Redención y Virgen de los Remedios. (Con este título poseyó lord Holland una comedia falsamente atribuída a Lope, en opinión de Chorley. Acaso esta pieza fuese la desconocida de Calderón, *Nuestra Señora de los Remedios.* El catálogo de Huerta cita otra anónima del mismo título; y en la parte vigésimaquinta de las escogidas, hay una titulada *La esclavitud más dichosa y Virgen de los Remedios*, de Francisco de Villegas y Jusepe Rojo, la cual también se encuentra suelta.)

La Peña de Francia. (Con el título de *Nuestra Señora de la Peña de Francia* está en el catálogo de Huerta. Puede ser *La Peña de Francia*, de Tirso, publicada en la parte cuarta de sus comedias.) (*).

Santa Ursula y las once mil vírgenes. (Anónima en los catálogos de Medel y Huerta. Sólo Mesonero Romanos la atribuye a Lope de Vega.)

Santa Brígida. (Citada en el catálogo de Medel. Puede ser *La limpieza no manchada*, entre cuyos personajes figura aquella Santa.)

Santa Polonia. (Citada únicamente en los catálogos de Medel y Huerta.)

Santa Teodora. (Citada en los mismos catálogos. No puede ser

(*) La comedia *La Peña de Francia*, como ha observado Restori (*Zeitschrift* citada, XXII, 294), no es de vidas de Santos, sino *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, identidad ya advertida por La Barrera. *La Peña de Francia* de Tirso es obra independiente, que trata del mismo argumento que la de Lope, pero según fuentes distintas. (A. B.)

El prodigio de Etiopía, por las razones que alegamos al publicar esta pieza.)

Nada decimos aquí de las dos notables piezas religioso-fantásticas, *Fray Diablo* (original de *El Diablo predicador*, comúnmente atribuído a Luis de Belmonte) y *El mayor prodigio o El Purgatorio en vida* (original de *El Purgatorio de San Patricio*, de Calderón), por que la atribución de estas dos comedias a Lope, aunque apoyada por tan respetable autoridad como la de Schaeffer, todavía no está exenta de controversia y requiere particular estudio, que tendrá su propio lugar cuando tratemos de las comedias atribuídas a Lope. Y ojalá que para entonces podamos añadir a su repertorio, con prueba plena, estas dos románticas creaciones, que Lope no necesita para su gloria, pero que bastarían para la de cualquier otro poeta.

V

COMEDIAS PASTORILES

Aunque, según el orden y clasificación que establecimos al comienzo de esta publicación del Teatro de Lope, correspondería este lugar a las comedias mitológicas, hemos preferido reservar íntegra esta sección para abrir con ella el tomo siguiente, y completar éste con un grupo de los más breves que en su repertorio pueden hallarse, el de las comedias pastoriles, que se reduce a cinco piezas.

I. *El verdadero amante, gran pastoral Belarda.—Primera comedia de Lope de Vega Carpio*, se titula la presente en el tomo o *Parte catorce* de su Teatro (Madrid, 1620, por Juan de la Cuesta). Hartzenbusch (que la reimprimió al frente de su colección selecta) opina que esa calificación fué debida simplemente al librero; pero tal suposición no parece verisímil cuando se repara que este tomo es de los que Lope publicó y dirigió por sí mismo, y nadie se hubiera atrevido a estampar tal noticia sin su consentimiento. Lo que puede concederse a Hartzenbusch es que el título de *Primera comedia de Lope* no ha de ser entendido a la letra, sino en el sentido de ser la primera obra dramática suya que juzgó digna de la estampa, puesto que él mismo dice en el *Arte nuevo de hacer comedias* que las había escrito de once y doce años de a cuatro actos y de a cuatro pliegos. *El verdadero amante* no pudo ser compuesto antes de los trece años, edad que tenía el hijo de Lope cuando su padre le dedicó esta pieza: «Esta comedia llamada *El verdadero amante* quise dedicaros, por haberla escrito de los años que vos tenéis, que aunque entonces se celebraba, conoceréis por ella mis rudos principios». Además, no está en cuatro actos, sino en tres, según la división ordinaria del Teatro español; pero Hartzenbusch hace notar que el primero contiene casi tantos versos como los otros dos juntos, de donde infiere que Lope, al imprimir esta pieza, refundió los dos primeros actos

originales en uno solo. Esto es muy verisímil, y lo es también que Lope debió de corregir mucho esta comedia, puesto que hay en ella hermosos trozos de versificación, que no parecen de poeta principiante.

Don Leandro Fernández de Moratín, en unas breves pero curiosas observaciones sobre varias obras dramáticas, que han sido recogidas en el tomo III de sus *Obras póstumas* (1), juzga con desdeñosa rapidez la presente. «Comedia de pastorcitos y pastorcitas—dice—, todos enamorados y celosos y llorando desvíos. A ratos parece que quiso Lope imitar *El Aminta* y *El pastor Fido;* pero se cansa presto. Fábula mal urdida y peor desatada. Desigualdad de estilo, excelente y pestilente versificación».

Prescindiendo de que una comedia compuesta a los catorce años nunca puede tener más que el interés de curiosidad que naturalmente despiertan las primicias de un gran poeta, todavía este juicio de Moratín parece extremado y riguroso. *El verdadero amante* adolece ciertamente de la insipidez y frialdad propias del género a que pertenece, y de las cuales, a pesar de admirables bellezas líricas, no se libran del todo los mismos modelos italianos que Lope seguía en esta ocasión, aunque sin imitarlos servilmente; cosa muy de reparar en un principiante. Además, el instinto escénico de Lope se revela en la fábula misma, imperfecta sin duda, pero no tan mal hilada como da a entender Moratín. Hay un germen de conflicto dramático en la falsa acusación de la pastora Amaranta, que, enamorada del zagal Jacinto, le delata como matador de su difunto esposo Doristo; y una solución muy teatral de este conflicto en el casamiento obligado del pastor, a modo de composición judicial. Múdense los nombres; quítese a los personajes la máscara pastoril, que sólo sirve para privarlos de realidad y de interés; trasládese la acción a los tiempos heroicos, y se tendrá una situación trágica muy semejante a la del *Cid* de Guillén de Castro y de Corneille, y a la cual ni remotamente se asemeja nada de lo que puede encontrarse en las pastorales italianas. El niño que a los trece años era capaz de imaginar tales escenas y de adivinar tales efectos, pertenecía indudablemente a una casta poética

(1) Pág. 134.

superior a la del correctísimo y *difícilmente fácil Inarco Celenio*, que no hacía nunca *versos pestilentes*, pero que ya se hubiera holgado, aun en los días de fiesta, de que fuesen suyas muchas de las quintillas que en esta pieza infantil y flojísima dejó caer de su pluma Lope cuando salía de la escuela de primeras letras.

II. *La pastoral de Jacinto.*—Esta comedia, con el título de *Los Jacintos y Celoso de sí mismo*, fué impresa por primera vez en un tomo muy raro, que lleva por título *Cuatro comedias famosas de D. Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio, recopiladas por Antonio Sánchez* (Madrid, en la imprenta de Luis Sánchez, 1617). Lope la incluyó en 1623 en la *Décimaoctava parte* de sus comedias, con el título de *La pastoral de Jacinto*. Y a juzgar por su argumento, puede ser la misma que en las listas de *El peregrino* se designa con los varios títulos de *La pastoral de Albania* y *La pastoral de los celos;* pero esto no es seguro, aunque haya en dichas listas otros títulos dobles.

De todos modos, esta comedia es la segunda en antigüedad entre las que conocemos de Lope, después de *El verdadero amante*. Dice Montalbán, en la *Fama póstuma*, de su maestro: «Por no ser su hacienda mucha y tener algún arrimo que ayudase a su lucimiento, se acomodó con D. Jerónimo Manrique, obispo de Avila, a quien agradó sumamente con unas églogas que escribió en su nombre, y con la comedia de *La pastoral de Jacinto*, que fué la primera que hizo de tres jornadas, porque hasta entonces la comedia consistía sólo en un diálogo de cuatro personas, que no pasaba de tres pliegos, y destas escribió Lope de Vega muchas, hasta introducir la novedad de las otras, para que sepan todos que su perfección se debe sólo a su talento, pues las halló rústicas y las hizo damas».

De este pasaje hay que inferir, o que Montalbán no se acordaba, cuando esto escribió, de *El verdadero amante*, o que esta comedia no estaba dividida al principio en tres actos, como la vemos hoy. Verdad es que las palabras de Montalbán son tan confusas, o más bien tan inexactas, que de ellas podría deducirse que la primitiva comedia española no era más que un diálogo de cuatro personas, sin división alguna; concepto enteramente falso, puesto que ya en la *Propalladia*, de Torres Naharro (1517), aparece la división en cinco jornadas, que Cristóbal de Castillejo, en su *Constanza*, y Luis de Miranda, en su

Comedia pródiga, extendieron nada menos que a siete, y otros, como Juan de la Cueva y Cervantes, restringieron a cuatro, y algunos, como el capitán Cristóbal de Virués, a tres; sin que en esto hubiese antes de Lope regla fija, ni antes ni después de él en cuanto al número de interlocutores.

Esta comedia debe de encubrir alguna historia auténtica de amores, y Lope lo indica en la dedicatoria: «..... pareciéndome que con más honestidad se cubren los amorosos afectos de esta corteza rústica, como se ve en las églogas que los poetas griegos y latinos más honestos nos dejaron escritas, de quien no menos nuestros españoles sacaron tantas imitaciones. Por esta causa, y por hablar con mayor libertad, dulzura y gracia entre las soledades, árboles, ríos y fuentes, lo que *por ventura pasaba en los suntuosos palacios de los príncipes*». Pero no poseyendo la clave del enigma, no gustamos de perdernos en conjeturas, que de puro sutiles se quiebran y que nada importan para la gloria del poeta, aunque puedan ser pábulo de curiosidad ingeniosa. Para nosotros lo más digno de notarse en esta pieza, casi tan infantil como *El verdadero amante*, es el ingenioso y altamente dramático artificio del pastor Jacinto, celoso de sí mismo por intrigas de su rival; y la amenidad de algunos trozos de versificación, así en quintillas y redondillas (1), como en

(1) Estas, por ejemplo, tan fáciles y galanas, de la primera jornada:

Hermosa estás y lozana;
No he visto yo la mañana
De más colores vestida
Dar al tiempo luz y vida,
Y al campo aljófar y grana.
No he visto yo el mediodía
Con más puro y claro sol,
Ni cuando de él se desvía,
Tarde con tal arrebol
En esta vega sombría.
La noche, con sus estrellas,
No iguala las tuyas bellas,
Ni la primavera hermosa,
Cuando con plantas de rosa
Las viene poniendo en ellas.
El invierno con la nieve
En esta tierra tan propia,
A igualarte no se atreve,
Ni el otoño con la copia
Que el trigo y la fruta llueve.
No es el estío tan bello
Cuando rinde al yugo el cuello
Para el arado el novillo,
Y al durazno y al membrillo
Da color y quita el vello.
Ansí que ya al alma mía
Pareces con ese brío,
Alba, tarde, noche, día,
Primavera, otoño, estío,
Y nieve de invierno fría.

octavas (1). Véase una muestra de cómo escribía y describía Lope apenas salido de la infancia:

Conmigo estás bien casada;
Que a la arena de este río
Excede el ganado mío
Por esa sierra nevada.
Aquí tendrás de mi mano
El invierno, caza y pesca
Del monte y orilla fresca,
Y alegre fruta en verano.
La avellana coronada
Dentro en su cáscara hojosa,
Y la castaña sabrosa,
De su tierno erizo armada.
Verde melón, o amarillo,
La serba de heno cubierta,
La dulce granada abierta,
Con el pálido membrillo.
Y cuando esas viñas subas,
Y de tu hacienda te acuerdes,
Cogerás almendras verdes
Entre moscateles uvas.
Tendrás el lino en su flor,
No porque le has de gastar;
Que esas manos han de estar
Sólo entre guantes de olor.
Por eso no te atribules;
Y tendrás entre estas quiebras,
De azafrán las rojas hebras
Entre sus flores azules.

(1) Verbigracia, las que en la misma jornada recita Frondelio:

Ninfa más bella que del sol los rayos.....

donde, juntamente con felices imitaciones del *Cíclope*, de Teócrito, y del pastor Coridón, de Virgilio, se encuentran versos de tanta novedad de expresión como éstos:

Más blanca que mosqueta o flor de zarza,
Pluma de cisne o voladora garza.
.....
Más falsa que espadañas en laguna,
Más instable que el mar y que la luna.

Lope de Vega, según su costumbre, se introduce en esta pieza bajo el disfraz pastoril de Belardo. Sobre los nombres de otros personajes, puede hacerse también alguna razonable conjetura. La heroína se llama Albania, y pudo ser alguna señora de la casa de Alba. El pastor Jacinto procedía también de las orillas del Tormes, pero había trasladado su ganado a las del Tajo. El asunto de esta fábula es distinto del de *La Arcadia*, pero hay cierta relación entre ambas obras, y algunos de los personajes, aunque con nombres diversos, parecen ser los mismos. Entregamos estos indicios a los que sean más aficionados que nosotros a este género de investigaciones anecdóticas, en que siempre conviene proceder con mucha cautela.

III. *Belardo el Furioso.*—Esta pieza, citada ya en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604), ha permanecido no sólo inédita, sino desconocida hasta nuestros días, incluyéndola Barrera en la lista de las que supone perdidas. No es así, por fortuna. Imprímese aquí conforme a un manuscrito muy correcto de la Biblioteca de Palacio, del cual nos dió la primera noticia el erudito bibliógrafo D. Manuel R. Zarco del Valle.

Esta comedia, cuya composición debe remontarse a los primeros años de la juventud de Lope, no tiene de pastoril más que la corteza. En rigor, es una obra autobiográfica; y la acción de la primera jornada, aunque con leves variantes y nombres diversos, concuerda con la de la *Dorotea*, y viene a confirmar el carácter rigurosamente histórico de esta célebre novela dramática, y la identidad de su protagonista, Don Fernando, con Lope, que aquí se presenta en escena con su bien conocido seudónimo pastoril de Belardo. Dorotea se llama en esta comedia Jacinta, la cual, pérfidamente aconsejada por un tío suyo, Pinardo (no más honesto personaje que la Gerarda de la novela), da oídos a las proposiciones del rico labrador Nemoroso y sacrifica a su antiguo amante Lope, que sólo podía *pagarla en versos y papeles:*

¿Cómo piensas pasar el frío invierno
A lumbre de papeles y palabras?
. . . . . .
De los que agora son más principales,
Un mancebo que llaman Nemoroso,
De hacienda y talle juntamente iguales,

Tiene por cielo aquese rostro hermoso.
.....
Si con honesta fe tu mano toca,
Si le muestras amor, aunque forzado,
Y en darle algún contento no eres loca,
Mira esos montes llenos de ganado,
Que desde aquí parece blanca nieve,
Huertas, sembrados, viñas, hierba y prado,
Y esas colmenas, que de nueve en nueve
De ese cercado las paredes cubren;
Que hacerte dueño suyo amor le mueve.
Por todo este horizonte no descubren
Los ojos tierra en que no tenga hacienda.
.....
Este es amor, aquesta sí que es prenda;
Y no que *por seguir a un pobre y roto,*
Una loca mujer las suyas venda;
.....
Pobres parientes tienes en el valle;
Solían comer de tu favor, solían;
Déjaslos ya; ¿quién ha de haber que calle?
Otro tiempo sus casas guarnecían
De los ricos presentes de tu mano,
Con que los mayorales te servían;
Agora, ¡por Apolo soberano!
Y yo el primero, de hambre están muriendo
Por un rapaz, por un rapaz villano.

Tan interesados argumentos acaban por convencer a la liviana Jacinta, que se separa de Belardo después de una escena de celos y fingido desmayo. El desesperado pastor trata de ausentarse del valle, y, con no mayor delicadeza que el protagonista de la *Dorotea*, acude en busca de recursos para el viaje a la generosidad de otra mujer, a quien había querido antes que a Jacinta. La Marfisa de la *Dorotea* se llama aquí Cristalina:

Que Cristalina por Belardo muere,
Y él la quiso primero que a Jacinta,
Y cuantos más desprecios y desdenes
Y más agravios la hace, más le adora.
.....

Mas quien sabe la historia y lo que ha sido
Esclava Cristalina de ese loco,
Dándole, por ventura, su hacienda
En fe de casamientos y palabras,
Por imposible tiene que la quiera.

Belardo, pues, se presenta a su antigua dama, pretextando que tiene que huír a Italia por haber matado en una pendencia a un hombre:

La justicia anda al buscarme;
Si tienes algo que darme,
Muestra aquí tu piedad;
Aunque mi mucha maldad
Te desobligue a ayudarme.

La afligida Cristalina cae en el lazo que le tienden las falsas palabras de Belardo, y le da dinero para la fuga:

Ve luego, que en la ventana
Me hallarás de buena gana;
Echarete una cadena
Y una bolsa de oro llena;
Que soy necia y no villana.

Por esta sucinta exposición del primer acto, se verá patente la semejanza, o más bien la identidad, entre el argumento de ambas obras. Quizá por ser tanta, condenó Lope al olvido este primer bosquejo, después de haberle utilizado para una de sus obras maestras.

Lo que da título a esta comedia, es la locura del protagonista, que estalla en el acto segundo al oír de labios del propio Pinardo la infidelidad de Jacinta y sus amores con Nemoroso:

Yo ya los he visto andar,
Como palomos en nido,
Un pico del otro asido
Con un ronco murmurar.
Hale dado joyas grandes,
Más de rey que de pastor,
Ricas sayas de color,
Tapicerías de Flandes;

Collar, cintura, cadenas,
Granates y perlas finas,
Corales, aguasmarinas,
Arracadas y patenas;
Copete a lo cortesana,
Sortijas, banda, manillas,
Arandelas, gargantillas,
Botín y calzas de grana;
Cofres, camas, espetera.....

Desde este momento, la obra decae notablemente. Los accesos de la locura de Belardo no son dramáticos ni interesan. Sólo la versificación se sostiene, aunque sin los trozos de resalto que hallamos en la jornada primera.

Lo que inspira más curiosidad en estos últimos actos es el personaje Galterio, padre de Belardo. ¿Será, efectivamente, representación del padre de Lope de Vega, de quien tan poco sabemos?

Un hijuelo engendré, por mi ventura;
Ya sabéis que es Belardo este enemigo,
Que ha borrado mi honor con su locura;
Este, *seis* años (creed lo que os digo),
Perdido anduvo por aquesta dama,
Que al uno y otro con razón maldigo;
Al cabo de los cuales, o la llama
Del rapaz se templó, o ella le olvida;
Que en esto es varia la parlera fama.
.....
Un hechizo me dicen que le ha dado,
Con que por estos montes anda loco
Y cerca de morir precipitado.
....

La acusación de Galterio contra Jacinta, por haber trastornado con bebedizos el seso de su hijo; la defensa que de ella hace su nuevo amante Nemoroso (1); el recobro del juicio de Belardo, mediante los

(1) ¿De qué nace esta invención
De decir que es hechicera
Una mujer *que pudiera*
Dar honra a nuestra Nación?
.....

conjuros de Siralbo y la aparición de Jacinta; la reconciliación y boda de ambos amantes, y la de Cristalina con Nemoroso, constituyen el final, sobremanera embrollado, de esta pieza, que, si por sus primeras escenas anuncia competir con la *Dorotea*, por su absurdo desenlace recuerda lo peor de la novela pastoril que Lope tituló *La Arcadia*, y que sirvió de fondo a la comedia del mismo nombre, de que pasamos a dar cuenta.

IV. *La Arcadia*.—No está citada en las listas de *El peregrino*, y, por consiguiente, no es verisímil que pertenezca a la primera mitad de la carrera dramática de Lope. Éste la publicó en la *Trezena parte* de sus comedias (1620), dedicándosela al doctor Gregorio López Madera, autor de *Los Santos de Granada*, de *Las grandezas de España* y de otros farragosos escritos, en que defiende a capa y espada las patrañas de los libros plúmbeos y de los falsos cronicones. Lope quería tener propicio al magistrado Madera, que, a título de protector de los hospitales de Madrid, venía a ser de hecho el consejero encargado de la inspección de los teatros. Dedicóle, pues, la primera comedia del tomo XIII de las suyas, advirtiéndole de paso, según convenía dirigiéndose a tan gran pedante como el leguleyo Madera, que, «puesto que es de pastores de la Arcadia, no carece de imitación antigua, si bien el uso de España no admite las rústicas *Bucólicas*, de Teócrito, antiguamente imitadas del famoso Lope de Rueda».

Algo tiene, en efecto, de *imitación antigua*, no sólo en las astucias del pastor Cardenio, que enseña a las aves parleras a publicar su

> El más verdadero hechizo
> Fué su hermosura y belleza;
> Prended la Naturaleza
> Porque hechicera la hizo.
> .....
> *¿Donde hay tantos Apolos*
> *Sujetos al gusto suyo,*
> Buscara del hijo tuyo
> Versos y requiebros solos?

Se ve que la fingida Jacinta era afecta a los poetas y, quizá, poetisa ella misma. También a Dorotea se atribuye singular destreza en la poesía y en el canto.

sabiduría, a la manera de aquel cartaginés Safón, que enseñó a los pájaros a decir «Safón es Dios», sino en las escenas en que el pastor Bato toma disfraz de lobo para sorprender a Flora. Todo este episodio procede del libro primero de las *Pastorales* de Longo, que Lope de Vega habría leído en traducción latina, o en la italiana, entonces tan vulgarizada, de Aníbal Caro. Aquí pondremos aquel pasaje en la muy elegante y exquisita versión con que D. Juan Valera ha enriquecido nuestra lengua (1).

El boyero Dorcón, «mozuelo ya con barbas y harto sabido en cosas de amor», se prenda de la pastora Cloe y discurre varios ardides para lograrla. «Y como había notado que Cloe y Dafnis traían alternativamente a beber el ganado, él un día y ella otro, se valió de una treta propia de zagal: tomó la piel de un gran lobo, que un toro había muerto con sus astas defendiendo la vacada, y se cubrió con dicha piel puesta en los hombros, de modo que las patas de delante le cubrían los brazos, las patas traseras se extendían desde los muslos a los talones y el hocico le tapaba la cabeza como casco de guerrero. Disfrazado así en fiera, lo menos mal que pudo, se fué a la fuente donde bebían cabras y ovejas después de pacer. Estaba la fuente en un barranco, y en torno de ella formaban matorral tantos espinos, zarzas, cardos y enebros rastreros, que fácilmente se hubiera ocultado allí un lobo de veras. Allí se escondió Dorcón, espiando el momento de venir a beber el ganado y con grande esperanza de asustar a Cloe con su disfraz y de apoderarse de ella.

»A poco llegó Cloe a la fuente con el ganado, mientras Dafnis cortaba verdes tallos y renuevos para que los cabritillos se regalasen después del pasto. Los perros que guardaban el rebaño seguían a Cloe y, como tenían buena nariz, sintieron a Dorcón, que ya se disponía a caer sobre Cloe; se pusieron a ladrar, se echaron sobre él como si fuera lobo, le rodearon y, antes de que volviese del susto, le mordieron. Al principio, con vergüenza de ser descubierto y recatándose aún con la piel de lobo, Dorcón yacía silencioso en el matorral. Cloe, entretanto, llena de terror, había llamado a Dafnis para que la socorriese. Y los perros, destrozada ya la piel de lobo, mor-

(1) *Dafnis y Cloe o Las pastorales de Longo. Traducción directa del griego, con introducción y notas.* (Madrid, 1880, pág. 19.)

dían sin piedad el cuerpo de Dorcón, el cual, a grandes voces, acabó por suplicar que le amparasen a Cloe y a Dafnis, que ya había llegado. Éstos mitigaron pronto el furor de los perros con las voces que tenían de costumbre. Después llevaron a la fuente a Dorcón, que había sido herido en los muslos y en las espaldas. Le lavaron las mordeduras, donde se veía la impresión de los dientes, y pusieron encima corteza mascada y verde de olmo. La ignorancia de ambos en punto a atrevimientos amorosos les hizo considerar la empresa de Dorcón como broma y niñería pastoril, y, en vez de enojarse con él, le consolaron con buenas palabras y le llevaron un poco de la mano hasta que le despidieron. Él, salvo de tan grave peligro, y no, como se dice, de la boca del lobo, sino de la del perro, fué a curarse las heridas.»

Pero aparte de esta y otras reminiscencias de diversos originales, *La Arcadia*, comedia de Lope, tiene el mismo argumento que *La Arcadia*, novela pastoril, compuesta en su juventud y publicada en 1602. Cuando llegue el turno a esta obra en nuestra colección, insistiremos en su carácter rigurosamente histórico, y en parte autobiográfico, declarado por el mismo Lope en su preámbulo: «Estos rústicos pensamientos, aunque *nacidos de ocasiones altas*, pudieran darla para iguales discursos, si *como yo fuí testigo de ellos*, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido; y si en esto como en sus amores fué desdichado su dueño, ser ajenos y no propios, de no haber acertado me disculpe; que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros, si alguno no advirtiere que, *a vueltas de los ajenos*, *he llorado los míos*. *Tal*, *en efecto*, *como fué* quise honrarme en escribirlos, pues era imposible honrarlos, acomodando a mis soledades materia triste como quien tan lejos vive de cosa alegre».

Las alusiones de la novela son, en efecto, bien transparentes. Asunto de la fábula son unos amores desgaciados del duque de Alba D. Antonio, nieto del Gran Duque D. Fernando («el pastor *Anfriso*, nieto de Júpiter»). En el libro IV se habla de la pastora *Bresinda*, su madre, o sea doña Brianda de Beaumont, condesa de Lerín, madre de D. Antonio. En el mismo libro IV, dirigiéndose Anfriso a la sabia Polimnestra, indica que era el heredero de su casa,

y que tenía a la sazón veintitrés años: «¡Oh, madre que te duelas de mi edad! Vuelve los ojos a mi flaca vida, y considera que *nací altamente* y que *a mi sucesión importa* que no se cuente en Arcadia tan desastrada tragedia. Hoy estoy cerca de morir, y *hoy cumplo veintitrés años*».

Esta edad tenía, en efecto, el heredero de la Casa de Alba, cuando Lope escribía *La Arcadia*. Fundado en tan manifiestos indicios, el malogrado erudito D. Eustaquio Fernández de Navarrete, a quien sigue en esta parte Barrera, interpreta de este modo el pensamiento de *La Arcadia*: «Don Antonio de Toledo concibió, sin duda alguna, gran pasión que fué contrariada por sus padres: hiciéronle viajar por Italia, mas la ausencia no hizo otra cosa que exacerbar su pasión. Vuelto a su casa, después de varios sucesos de sus amores, que se tocan en el discurso de esta narración, vió a su amada en brazos de otro dueño; y esta desgracia, en vez de amortiguar su fuego, estuvo a punto de sumergirle el alma en la desesperación. Lope, tratando de adular su pasión, escribió su historia; pero al mismo tiempo que presentó el curso de la enfermedad, quiso ofrecer al joven magnate la única medicina a sus padecimientos, dándole esperanzas de curación, y con este objeto compuso *La Arcadia*» (1).

En ella se introdujo el mismo poeta con su acostumbrado nombre pastoril de *Belardo*, e introdujo también a muchos de sus amigos y de los familiares del Duque, entre ellos al músico Juan Blas de Castro *(Brasildo)*, según feliz descubrimiento de D. Francisco Asenjo Barbieri.

Al frente de *La Arcadia* va un elegante soneto del mismo duque de Alba (*Anfriso*), manifestándose agradecido a Lope, y confirmando la veracidad de la historia:

Belardo, que a mi tierra hayáis venido,
Y *a ser uno también de mis pastores*,
Grande ventura fué de *mis* amores,
Pues no los cubrirá tiempo ni olvido.
. . . . . .

(1) Introducción al segundo tomo de *Novelistas posteriores a Cervantes*, en la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

Mis penas sé que habéis encarecido
.....
Tajo os envidie y *mi famoso Tormes*
.....
Si soy Anfriso yo, vos sois mi Apolo.

No todos los incidentes de la novela pasaron a la comedia, compuesta muchos años después, y cuando el asunto había perdido en gran parte su valor de circunstancias. En cambio adquirieron gran desarrollo las escenas cómicas en que interviene el pastor Cardenio, figura apenas esbozada en el *Rústico* de la obra primitiva, y que aquí se convierte en el *Deux ex machina* de la tramoya.

Es bastante atinado el juicio que sobre esta pieza formula don Alberto Lista en sus *Lecciones de Literatura dramática* (1). «Esta comedia (dice) contiene la misma acción, aunque algo variada, que la novela..... Por consiguiente aquí no se deben buscar los grandes movimientos dramáticos, las grandes conexiones de intriga, sino buenos versos, y esos los hay acaso mejores que en otras comedias suyas..... La acción es sumamente débil, pero en este género no cabe más complicada, y se ve que el mismo Lope, a pesar de la fecundidad de su invención, no encontraba qué decir, ni podía concluír su comedia sin acudir a los donaires y burlas episódicas de Cardenio.»

Cita Lista, en corroboración de los elogios que tributa a la versificación de esta pieza, la bella relación de Ergasto a Salicio:

Tendrás, Salicio amigo,
Como heredero de mis breves días.....,

y añade: «Aunque esta composición no tenga el mérito que otras por la parte dramática, ¿cómo podremos negarnos al estudio de los preciosísimos versos que contiene? En ellos compiten la sencillez y la fluidez con la gracia». Califica Lista de hermoso aquel verso:

Que jamás el cuidado durmió en ellas.....,

y pondera, quizá demasiado, la novedad de la imagen de *nevar* los *verdes prados*.

(1) Madrid, 1836, t. I, páginas 188-190.

Muy semejante y no menos encomiástico es el juicio de Schack (1): «Brilla *La Arcadia* por la bella claridad de su estilo y por los atractivos de sus cuadros, así de la naturaleza como del sentimiento; pero el interés dramático es escaso, a semejanza de los dramas pastoriles italianos que le sirven de modelos».

V. *La selva sin amor*. (Égloga Pastoral que se cantó a Su Majestad en fiestas de su salud). — Publicada por primera vez en 1630 en el *Laurel de Apolo, con otras rimas* (Madrid, por Juan González).

Sobre la fecha y otras circunstancias de esta pieza singular, que es sin duda la más antigua ópera compuesta y cantada en lengua castellana, escribió con su habitual ingenio, amenidad y erudición, nuestro difunto compañero D. Francisco Asenjo Barbieri, en su estudio sobre los orígenes del drama lírico en España (2). Conviene transcribir sus palabras, que nos darán pie para algunas observaciones, fundadas en más recientes trabajos.

«Lope de Vega, no satisfecho con dar tan gran participación a la música en sus obras, llegó a escribir un verdadero libreto de ópera, una égloga pastoral intitulada *La selva sin amor*, que fué puesta íntegramente en música y ejecutada en el Real Palacio el año 1629. Al publicarla Lope en 1630 con dedicatoria al Almirante de Castilla, decía textualmente:

«No habiendo visto V. E. esta égloga, *que se representó cantada a sus Majestades y Altezas*, cosa nueva en España.....

»*Lo menos que en ella hubo fueron mis versos..... La máquina del theatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín.....*

»*Los instrumentos ocupaban la primera parte del theatro sin ser vistos.....*» (3).

(1) Tomo II del original, 381; III de la traducción castellana, 160. Cf. Klein, 558-561.

(2) Sirve de prólogo a la *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, por D. Luis Carmena y Millán (Madrid, Minuesa, 1878), páginas X y siguientes.

(3) Y aquí añade Barbieri: «Traslado a los que ponderan la novedad introducida por Wagner el año 1876 en la colocación de su orquesta para la representación de la trilogía *El anillo de los Niebelungos*».

Ya veremos que ni aun en 1629 era novedad esto.

»Teixidor y otros historiadores (1), no sólo equivocan el título de esta obra, sino que suponen, los unos, que se representó al volver a Madrid Felipe III, después de la grave enfermedad que le atacó en Casa-Rubios, y los otros, dos años más tarde, cuando vino el Príncipe de Gales. En lo que todos parecen conformes es en que la música fué compuesta por D. Bernardo Clavijo. Pero nada de esto tiene fundamento sólido, pues basta pasar la vista por el libreto para comprender fácilmente dónde y cuándo se representó.

»Dice Venus en el prólogo:

En la corte de España, Amor querido,
Donde *Felipe* e *Isabel* divina
Reinan en paz, y muchos años reinen.

»Más adelante, en la escena III, dice *El Amor:*

Este es Madrid, aquella la montaña
.....
Del *gran Felipe,* espléndido solsticio,
Que de su luz inaccesible baña,
Y *la bella Isabel,* gloria de España,
Lirio divino que bajó del cielo
En puro hermoso velo.
.....
Aquí me ofrecen sus amores fruto,
Y tengo por tributo....., etc.
.....
Pues la hermosa *María,*
La Reina serenísima de Hungría,
Y el invicto *Fernando*
Previenen glorias a mis triunfos, dando
Esperanzas suaves
De producir las imperiales aves
En el sagrado nido.

»Fijándose en las palabras que he subrayado, no cabe duda que la función se efectuó en Madrid durante el reinado de Felipe IV,

(1) Entre ellos, Soriano Fuertes, a quien por consideraciones de amistad no quiso mencionar Barbieri, pero cuya *Historia de la Música española* ha sido y continúa siendo un semillero de errores.

llamado *el Grande*, y de su esposa la Reina Isabel de Borbón, la cual a la sazón se hallaba en cinta. Presenciaba también el espectáculo la Infanta María, hermana del Rey, la cual no se tituló Reina de Hungría hasta después de su desposorio, efectuado en Madrid el 25 de abril de 1629, y partió para Alemania ocho meses después, cuando la Reina Isabel había dado a luz al Príncipe D. Baltasar Carlos, en 27 de octubre del mismo año 1629.

»Todo esto, unido a que la primera edición de la *La selva sin amor*, lleva la fecha de 1630, da por resultado que la obra debió ser escrita y representada precisamente en el tiempo que media desde abril a octubre del año 1629.

»Siendo esto así, no es posible que el autor de la música fuese D. Bernardo Clavijo, porque consta en el Archivo del Real Palacio que este ilustre organista murió en 1.° de febrero de 1626, es decir, tres años antes de ser escrita *La selva sin amor*. Entretanto que se averigua quién fué el autor de la música de esta égloga, puede atribuirse a alguno de los muchos compositores que por entonces se hallaban al servicio del Rey, entre los cuales se contaba el célebre Mateo Romero, alias *El Maestro Capitán*, el fecundísimo y popular Carlos Patiño, y los organistas D. Francisco Clavijo y Sebastián Martínez Verdugo.

»Me he detenido mucho en todos esos detalles, no sólo por lo que importan a la historia del arte lírico-dramático español, sino por desvanecer también otro error grave en que han incurrido Lichtenthal y otros historiadores, suponiendo que la primera ópera española data del año 1719. Esta suposición es insostenible después de conocida *La selva sin amor*, verdadera ópera y la primera de España, representada el año 1629, es decir, cuarenta y dos años antes que se fundara la ópera francesa, y treinta después de inventarse en Italia este género de espectáculo.

»La primera ópera alemana se representó en el año 1627.

»La primera española, en 1629.

»La primera inglesa, en 1660.

»La primera francesa, en 1671.

»Y entiéndase bien que en esto me refiero únicamente a la ópera propiamente dicha, es decir, al espectáculo dramático *todo cantado*.»

Nada hay que objetar a la luminosa demostración de Barbieri en lo que toca a la fecha de esta pieza lírica y a las circunstancias de su representación. Lo que no parece verisímil, es que el compositor de la música fuera español. Aquel espectáculo palaciego, enteramente *nuevo en España*, según advierte el mismo Lope, era un trasunto o imitación de la ópera cortesana o aristocrática de Italia. Un ingeniero florentino, Cosme Lotti, hizo la máquina del teatro y las decoraciones; es probable, y aun casi seguro, que otro italiano hiciese la partitura, que quizá duerma ignorada en algún rincón de los archivos del Real Palacio.

En 1629 llevaba, en efecto, ya más de treinta años de existencia el drama musical italiano, en el riguroso sentido de la palabra, sin contar precedentes más lejanos, que casi se remontan a la época de renovación del sentimiento personal y de la expresión dramática en la música. En este sentido, es claro que los grandes maestros religiosos de mediados del siglo XVI, los Palestrinas y Victorias, son precursores del arte profano en lo que tiene de más apasionado y de más profundo. Desde el momento en que existió una expresión musical de la vida interna, aplicada a la tragedia más sublime de todas, nació de hecho la música dramática, que resonó por primera vez bajo las bóvedas del templo, velada en la forma de los motetes y de los responsos.

El advenimiento del drama musical profano fué preparado, además, por ciertas formas ya rigurosamente teatrales, aunque muy diversas de la ópera en cuanto a su estructura, siendo la más notable y extendida el *madrigal* polifónico, la sinfonía coral, que triunfó en el Norte de Italia hasta la aparición de Monteverde y que condujo a Orazio Vecchi, de Módena, a la singular creación de la que llamó *comedia armónica*, desempeñada por cantores invisibles y actores recitantes que sólo servían para decir el prólogo y anunciar los asuntos de las escenas, dando, por decirlo así, el programa de la fiesta.

Pero una cosa es la sinfonía dramática (por ejemplo, las modernas de Berlioz) y otra muy diversa la ópera, de la cual no puede negarse que nació en Florencia a fines del siglo XVI, por iniciativa de humanistas y literatos más bien que de músicos, y con la aspiración quimérica, sin duda, pero muy fecunda por su temeridad misma, de

restaurar la tragedia griega. Inicióse esta pretensión en obras técnicas, y el padre de Galileo fué quien se puso al frente del movimiento, publicando en 1581 su *Dialogo della musica antica et della moderna*. En 1585, el *Edipo Tirano*, de Sófocles, exornado con coros a la manera griega por Andrea Gabrieli, fué representado solemnemente en el teatro clásico que Paladio había levantado en Vicenza. En 1589, para solemnizar las bodas del Gran Duque de Toscana, Fernando de Médicis, con Cristina de Lorena, Lucas Marenzio puso en música el *El combate de Apolo con la serpiente Python*.

De estos ensayos, en que todavía la declamación tenía la mayor parte, pasaron bien pronto los académicos florentinos que se congregaban en casa del conde Bardi al verdadero *estilo representativo*, y entonces nació propiamente la ópera, por obra de los músicos Jacopo Peri y Julio Caccini y del poeta Octavio Rinuccini.

La *Dafne*, representada en el Carnaval de 1597 en casa del humanista y *dilettante* musical Jacopo Corsi, con asistencia del Gran Duque de Toscana y de los principales personajes de su corte, es el primer documento cronológico del nuevo género. Rinuccini había escrito las palabras, Peri la música. A este ensayo, acogido con placer y estupor por un auditorio que gozaba por primera vez de tal espectáculo, siguió en 1600 un nuevo poema dramático-musical del mismo compositor y del mismo poeta, la *Eurídice*, representada en 1600 en el palacio Pitti con ocasión de las bodas de Enrique IV y María de Médicis. Sobre el mismo tema de Orfeo y Eurídice, y aun sobre el mismo libreto, hizo nueva música Caccini, que el mismo año se había dado a conocer por una corta pieza a modo de égloga, *Il Rapimento di Céfalo*.

Entonces fué cuando un verdadero genio musical, Claudio Monteverde, de Cremona, apoderándose de aquella ingeniosa diversión de príncipes, de magnates y de académicos, que era hasta entonces una planta de invernadero, la convirtió en arte popular; y a la vez que ensanchaba la esfera de los recursos armónicos, generalizando el uso de la disonancia, y dando algún desarrollo a la parte instrumental, fundó en el principio de la expresión moral la base de su revolución melódica. El *Orfeo*, de Monteverde, representado en Mantua en 1607, marca el principio de una era nueva, y fué seguido

a corta distancia por otras producciones del mismo maestro, la *Ariadna* (1608), cuya partitura se ha perdido, y los *Amores de Diana y Endimión* (1617), sin contar otras que no entran directamente en el género o que son posteriores a 1629, puesto que Monteverde vivió hasta 1643, y precisamente del año anterior a su muerte es una de sus óperas más notables, *L'incoronatione di Poppea*, cantada por primera vez en Venecia en la temporada de otoño de 1642, en uno de los teatros públicos de drama musical que aquella ciudad tenía desde 1637 (1).

En Florencia, de donde—según creo—se transmitió este espectáculo a España, la ópera conservó su carácter de diversión cortesana, como es de ver en la *Dafne* (1607) y la *Flora* (1628), de Marco da Gagliano (letra de Salvadori), y de Florencia se comunicó a Bolonia y a Roma, donde muy pronto tomó la forma original e interesante de *Oratorio*.

Grandes son las nieblas que envuelven nuestra historia musical del siglo XVII, pero nada nos autoriza para suponer que en dicho siglo existiese aquí otra forma de drama musical que una imitación del estilo recitativo italiano. Eso debió de ser *La selva sin amor*, y eso las óperas o zarzuelas *(El laurel de Apolo, La púrpura de la rosa.....)*, cuyo texto literario encontramos en las obras de Calderón y de Bances Candamo. Sólo en el siglo XVIII comenzó a emanciparse modestamente nuestra nacionalidad musical, creando sobre la base del canto popular el castizo ensayo de la *Tonadilla*, germen de la zarzuela moderna en lo que tiene de más indígena.

Pero aunque *La selva sin amor* pertenezca a un género exótico, y no pueda reputarse por legítimo producto del arte lírico nacional, es sin disputa uno de los más antiguos libretos de ópera compuestos en cualquiera nación de Europa, excepto Italia. En las cortes alemanas, en Francia, en Inglaterra, la ópera fué durante el siglo XVII un género de importación italiana, un artículo de lujo, un espectáculo aristocrático y palaciego, sin raíces en el gusto popular. La primera ópera alemana, que es de 1627, como advierte Barbieri, la *Dafne*,

(1) Monteverde, lo mismo que el ignorado maestro de *La selva sin amor*, hizo uso constante y sistemático de la orquesta invisible, y esto fué lo corriente en los orígenes de la ópera.

de Schütz (cuya partitura se ha perdido), es traducción hecha por Opitz del poema de Rinuccini.

Los ingleses poseían un género bastante próximo a la ópera en sus *máscaras*, de que el *Comus*, de Milton (1637), puede dar magnífica y solemne idea. Pero la primera ópera inglesa, propiamente dicha, *en estilo recitativo*, es *El sitio de Rodas*, de sir Davenant, representada en 1656.

Del mismo modo, aunque sea verdad que la pléyada francesa del siglo XVI, y especialmente Baïf, habían trabajado antes o al mismo tiempo que los académicos de Florencia para renovar la tragedia clásica en su doble carácter poético y musical; y aunque, por otra parte, nuestros vecinos poseyesen un germen de representación musical en sus *ballets* y mascaradas de corte, entre las cuales se cita como una de las más antiguas (y merece especial consideración por haberse conservado íntegra la partitura) el *Ballet comique de la Reine*, de Baltasar de Beaujoyeuls, cantado y danzado en 1582 para festejar las bodas del duque de Joyeuse con mademoiselle de Vaudemont; es no menos cierto que ni las tentativas de los poetas humanistas condujeron a ningún resultado positivo, ni el *ballet* era propiamente una pieza dramática, sino un pasatiempo musical, en que la música y la poesía ocupaban lugar muy secundario respecto de la danza. Por eso, todos los historiadores de la ópera (1) retrasan con buen acuerdo hasta el tiempo del cardenal Mazarino la aparición del género en Francia; y aun entonces las primeras óperas se cantaron en italiano, comenzando por el *Orfeo*, de Rossi, en 1647. La *Andrómeda*, de Corneille (1650), es una tragedia con música, pero no una ópera. «La ópera francesa—dice Rolland—hizo su aparición en el mundo con *Pomona*, pastoral en cinco actos y un prólogo, con música de Cambert, cantada en 19 de mayo de 1671.» Este débil ensayo no hubiera bastado para acreditar el género, cuyo triunfo definitivo fué debido solamente al genio musical del florentino Lully, ayudado por

(1) Véase el libro del más reciente y bien informado investigador de sus orígenes: *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de Paris, par Romain Rolland* (Paris, Thorin, 1895).

el talento del poeta Quinault, el más celebrado de todos los libretistas anteriores a Metastasio.

No hay duda, por consiguiente, ni sobre el carácter de drama musical puro que tiene *La selva sin amor*, ni sobre su respetable antigüedad en la historia del género, antigüedad casi igual a la de la primera ópera alemana y superior a la de los más antiguos ensayos franceses e ingleses.

Esta pieza, no sólo es una gran curiosidad de historia artística, sino que se recomienda, además, por su bellísima versificación, en que Lope manifestó una vez más el admirable sentido que tenía del poder melódico de la palabra. Quizá la mejor música que se oyó en aquella fiesta fué la de sus versos, halagadores y dulcísimos, que debieron de sumergir el alma de los espectadores en una especie de voluptuosa languidez y suave deliquio.

VI

COMEDIAS MITOLÓGICAS

1 (*). *Adonis y Venus.*—Esta *tragedia*, como la llamó Lope, es anterior a 1604, puesto que está mencionada en la primera lista de *El Peregrino en su patria*. Pero no fué impresa hasta 1621, en la *Decimasexta parte* de las comedias de su autor, cuyo texto seguimos. Don Juan Eugenio Hartzenbusch la reimprimió en el tomo IV y último de la colección selecta de Lope, que formó para la Biblioteca de Rivadeneyra.

En la dedicatoria a D. Rodrigo de Silva, duque de Pastrana, da a entender Lope que el *Adonis* había sido fiesta palaciega, lo mismo que el *El Premio de la hermosura*, que inmediatamente la antecede en el tomo: «Encarecióme tanto Vuesa Excelencia, el día de aquel insigne torneo, la gallardía, destreza y gala con que se representó *El Premio de la hermosura* por lo mejor del mundo, que habiendo de salir a luz *esta tragedia*, *que tuvo en otra ocasión las mismas calidades*, he querido ofrecerla a su entendimiento.....»

Como veremos en su lugar, y consta en la minuciosa descripción de aquella fiesta, la comedia de *El Premio de la hermosura* fué representada en el Parque de Lerma el lunes 3 de noviembre de 1614, haciendo los principales papeles el Príncipe heredero (que fué luego Felipe IV) y sus tres hermanos, es a saber, el infante Don Carlos, la Reina de Francia Doña Ana de Austria y la infanta Doña María, asistidos por las principales damas de la corte. Hemos de suponer, pues, que estos mismos ilustres actores, puesto que no

(*) Menéndez y Pelayo comienza así, en la edición académica: «Comprende este tomo dos secciones del Teatro de Lope de Vega: las comedias mitológicas, en número de ocho, y las históricas de asunto no español, que son nueve: total, diecisiete piezas.»—(A. B.)

pueden imaginarse otros de igual o mayor alcurnia, representaron en otra ocasión la tragedia de *Adonis y Venus*.

Esta tragedia, que más bien debe llamarse ópera o poema lírico, está fundada en uno de los mitos más conocidos y que más veces han sido explotados por el arte. Este mito, aunque transmitido a nosotros por la antigüedad greco-latina, no es de origen clásico, sino oriental, y su aparición fué muy tardía en Grecia. Adonis, el dios muerto y llorado por las mujeres, era una divinidad siria o fenicia, de que ya nos habla el profeta Ezequiel (VIII, 14): «*Et introduxit me per ostium portae domus Domini, quod respiciebat ad aquilonem: et ecce ibi mulieres plangentes Adonidem*». El nombre que en el texto hebreo corresponde al de Adonis, es *Thammuz*; pero todos los intérpretes de la Sagrada Escritura, así como los mitólogos modernos, están conformes en la identificación de ambas divinidades, cuyo culto era una de las abominaciones idolátricas que habían contaminado a Israel en los días de aquel Profeta. La fiesta de *Thammuz*, mezclada de llanto y de regocijo, coincidía en Oriente con el solsticio de verano, y era celebrada principalmente en Biblos de Fenicia y en Antioquía, a las márgenes del Orontes. Enlazada, como todas las creencias de los fenicios, con los cultos de Asiria y Babilonia, ya por derivación directa, ya por proceder de una fuente común, simbolizaba en primer término la leyenda de Adonis el cambio y la renovación anual de las estaciones, la alternativa de las fuerzas conservadoras y destructoras del mundo; viniendo a ser *Adon* (el Señor) uno de los *Baalim* o personificaciones secundarias del gran dios naturalista, a quien solían llamar *Baal*, y algunas veces *El*. En la tradición que parece más antigua, en los misterios de Gebal, Adonis era el dios del sol considerado en la estación de primavera, muriendo cada año, abrasado por los calores del estío o entorpecido por los hielos del invierno, para renacer continuamente, siempre joven y hermoso, con el calor fecundante y la vegetación nueva. Dos partes tenían, pues, las *Adonias*: una lúgubre, en que las mujeres, vestidas de duelo, con túnicas flotantes y sin ceñidor, con los cabellos sueltos las de Biblos, y las de Alejandría cortados de raíz, iban a la orilla del río a llorar a la divinidad muerta, cuya imagen solía exponerse sobre un lecho fúnebre o un catafalco colosal, terminan-

do por lo común las lamentaciones con el entierro del dios; y una segunda parte, toda de alegría orgiástica, en que alrededor del lecho de Adonis resucitado se reunían todos los emblemas del poder generador y vivificante, y se plantaban en vasijas de plata llenas de tierra, o simplemente en tiestos de barro, los famosos *jardines de Adonis*, sembrando en ellos gérmenes de ciertas plantas (especialmente la lechuga, el eneldo, el trigo), que, desarrollándose rápidamente por la concentración del calor, crecían, y morían después de una vegetación de pocas semanas; nuevo y gracioso emblema de la perpetua renovación de la Naturaleza, a la vez que de lo inestable y efímero del placer y de la vida humana.

Ya los antiguos señalaron notables analogías entre este culto y el egipcio de Osiris, y juntos parecen haber pasado a la isla de Chipre, de donde se transmitieron a la Grecia continental en época que no puede señalarse con certidumbre, pero que, según el parecer de doctos mitógrafos, no es anterior al siglo VI antes de nuestra Era. Sabemos por Plutarco (1) que en Atenas se celebraban ya las *Adonias* en tiempo de la guerra del Peloponeso, pero sus vestigios en la literatura son bastante tardíos. Por de contado, no está el nombre de Adonis en los poemas homéricos, ni tampoco en la *Teogonía*, de Hesiodo, tal como hoy la conocemos, aunque, al parecer, estaba en el texto que manejó Apolodoro. El mismo Apolodoro, en su *Biblioteca* (III, 14, 4), extracta en prosa lo que el poeta cíclico Panyasis había escrito de Adonis, hijo incestuoso de *Smirna* (Mirra) y de su padre el rey de Asiria, Tiante. Nació del árbol en que su madre había sido transformada por castigo de los dioses; fué amado de Afrodite, que para ocultarle de los ojos de todo el mundo le encerró en un arca, cuya custodia confió a Persefone (Proserpina), que, encendida también en sus amores, no quiso entregar el depósito. Sometida la cuestión al fallo de Zeus, el monarca de los dioses decidió que Adonis pasaría ocho meses del año con Afrodite y cuatro en la sombría morada de Persefone. Esta es la forma más antigua que conocemos del mito en Grecia, y en ella conserva su primitivo carácter naturalista.

(1) *Vida de Alcibiades*, 18.

Pero aunque el culto de Adonis se propagase bastante en la Grecia insular y aun en la continental, no puede decirse que llegara a ser popular nunca, como lo era en Fenicia, en Siria o en Frigia, y como más adelante lo fué en Alejandría. Por eso no ha dejado huella ni en el Teatro trágico de Atenas, ni en lo más excelso de la poesía dórica, en Píndaro, por ejemplo. Aun en los voluptuosos líricos de la escuela eólica, sólo dos versos de Alceo de Mitilene, y otro fragmento de la poetisa Praxila, le recuerdan. La forma, la expresión literaria de estos misterios, únicamente la encontramos en dos poetas llamados alejandrinos por su escuela, aunque por su patria fuesen siciliano el uno y el otro de Smirna. La tradición poética respecto de Adonis, la única que los modernos han conocido y seguido, arranca de dos idilios de Teócrito (el XV y el XXX) y de uno de Bión, que es la primera y más célebre de las escasas poesías suyas que tenemos. Imitando probablemente un *mimo* de Sophrón, pone delante de nuestros ojos Teócrito, en el idilio dramático de *Las siracusanas*, composición de las más encantadoras que en el género familiar posee la literatura antigua, el bullicio, la algazara, el esplendor y pompa con que se celebraban en Alejandría las fiestas de Adonis, representadas tan al vivo, que nos parece presenciarlas en compañía de las dos habladoras de Siracusa que dan nombre al diálogo. Nada más gracioso, más finamente detallado, que este cuadrito de género, al cual pone espléndido remate el ingenioso poeta con un himno triunfal, solemne y magnífico, en que se nota cierto género de inspiración religiosa, que el autor sentía, por lo menos, de un modo arqueológico. Menos afortunado Teócrito al tratar directamente el mismo asunto en el diálogo, bastante amanerado, de Venus y el jabalí, dejó que en esta parte le arrebatara la palma su discípulo Bión, cuyo *epitafio* (o sea canto fúnebre) de Adonis participa mucho más del sentimentalismo romántico que de la serenidad clásica. Hay en esta elegía una pasión ardiente y lánguida a la vez, una tristeza muelle y afeminada, que remeda, sin duda, muy al vivo, las ternezas y los desfallecimientos de las devotas de Biblos, cuando, puestos los ojos en el Norte, sucumbían a aquella embriaguez de dolor, todavía más ardiente y enloquecedora que la del deleite.

En la tradición griega, y probablemente también en la primitiva

oriental, Adonis muere en una cacería, herido en el muslo por el diente de un jabalí. Este animal se encuentra en mitos análogos de diversos pueblos: en la península de Siam mata al dios de la luz, Sommonokodon; entre los escandinavos, a Odino. Todo esto prueba la remota antigüedad de su simbolismo, así como el pasaje de Apolodoro, extractando a Panyasis, demuestra sin réplica el primitivo carácter astronómico de la leyenda. El jabalí funesto para Adonis es el invierno. La alternativa morada del dios en el imperio de Proserpina y en el de Venus, es símbolo del paso del sol por los signos zodiacales. Adonis ostenta siempre los atributos de una divinidad solar, sin que por eso deje de simbolizar en ocasiones los frutos de la tierra que el sol madura y hace llegar a granazón, y especialmente el trigo. Como todas las divinidades naturalistas de origen oriental, Adonis era primitivamente andrógino, y en los misterios órficos se le invocaba unas veces como masculino y otras como femenino; de lo cual siempre quedaron vestigios en la enervadora tristeza de su culto. Pero ya entre los fenicios se le daba por dolorida esposa a Astarte, identificada unas veces con la luna, otras con la tierra, algunas con el planeta Venus, y asimilada por los griegos con su Afrodite, aunque en su origen tuviese más semejanza con la Cibeles frigia, así como Adonis, privado de su virilidad por la herida en la ingle, recuerda al mutilado Atys. Pero en el culto chipriota, en el de Pafos, Amatunte e Idalia, donde esta divinidad asiática se reveló a los griegos por vez primera y tuvo sus más famosos santuarios, la Astarte siro-fenicia no fué nunca divinidad lunar ni terrestre, sino que fué la propia Afrodite, nacida de la espuma de las olas, deidad de los marineros y deidad del amor, adorada en Corinto y en el Erix de Sicilia y en mil templos de diversos nombres, según expresión de Teócrito (1).

(1) Sobre el desenvolvimiento e interpretación de este mito, véase en primer término la *Simbólica*, de Creuzer, obra inmortal en conjunto, aunque resulte hoy anticuada en algunas de sus partes y no sean aceptables todas sus explicaciones, excesivamente alegóricas y sutiles *(Symbolik und Mythologie der alten Völker.....*, edición de 1840, t. II, páginas 417-36), y la traducción, o más bien refundición francesa de Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, 1825, t. II, primera parte, páginas 42-56, con la importante nota añadida por el tra-

Ovidio, discípulo indirecto de los poetas alejandrinos, de cuyas buenas y malas condiciones participa tanto, acabó de humanizar el mito, que ya lo estaba tanto en Bión y en el mismo Teócrito, y le trató como trataba todas las fábulas de la antigüedad, sin ningún género de reverencia piadosa, ni de sentido simbólico, sino como amenas e interesantes leyendas de amores y de transformaciones. La historia de Adonis, enlazada caprichosamente con la de Hipómenes y Atalanta, ocupa una parte considerable del libro X de las *Metamorfosis*, desde el verso 504, en que acaba la fábula de Mirra,

At male conceptus sub robore creverat infans.....,

hasta el 739, en que el libro termina. De aquella narración, escrita con la pasmosa facilidad y lozanía propias del estilo de su autor, proceden, casi sin excepción, todos los Adonis modernos: lo mismo el ardiente y carnal poemita *Venus and Adonis* (1593), primicias de la juventud de Shakespeare, el cual rivalizó allí con las espléndidas orgías de color de la pintura veneciana; que *La mort d'Adonis*, de Lafontaine (1650), y que el interminable *Adone* (1623), del caballero Marino, en 20 cantos y más de 40.000 versos, tenido en su tiempo por un prodigio, y hoy por dechado de mal gusto y primer monumento de la corrupción poética en Italia, aunque quizá no merezca tal grado de vituperio, ni tampoco de alabanza. Quien haya visto frescos de Lucas Jordán, podrá formarse idea de la brillante manera del Marino, en que siendo todo falso, lo mismo el dibujo que el colorido, hay, sin embargo, constante halago para los ojos. No es el *Adone* propiamente un poema, ni menos un poema épico, sino más bien una galería de cuadros voluptuosos y, a veces, lascivos (1), trazados con pincel fácil y amanerado, pero prodigiosamente rico de

ductor (917-43), discutiendo las opuestas opiniones de Movers y Engel, sobre el origen fenicio o chipriota del mito, y dando cuenta de sus numerosas representaciones en monumentos escritos y figurados, especialmente en espejos etruscos, vasos de la Magna Grecia, bajo relieves, grupos de tierra cocida, sarcófagos, urnas, pinturas murales, etc.—Cf. Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, 1859, t. III, páginas 193 y siguientes.

(1) Sobre todo en el canto octavo, *I Trastulli*.

cálidas entonaciones, que por el momento deslumbran, hasta que se conoce la receta o, más bien, el vicio intrínseco del procedimiento. Por otra parte, el ánimo menos severo llega a hastiarse de tan empalagosa molicie. El poeta napolitano reproduce y exagera lo peor de los defectos del estilo de Ovidio, su licenciosa y negligente fluidez, su verbosidad inagotable; pero tiene también muchas de sus buenas cualidades: armonía constante, amenidad en la expresión, nimio pero ingenioso estudio de los detalles, cierta frivolidad graciosa, que anima y realza las cosas pequeñas, y un don mucho más alto: la viveza de las imágenes, la virtud plástica de la palabra. Todo esto, unido a la concordancia perfecta con el gusto ya depravado de su tiempo, lo mismo en Italia, que en Francia y en España, explica la boga inmensa, aunque transitoria, que tuvieron el *Adone* y su autor, que se convirtió en jefe de escuela y en dogmatizador de una nueva secta poética, para lo cual le ayudaban juntamente su ingenio, su audacia y su charlatanismo. Lope, que le admiraba demasiado, que era amigo personal suyo, que le elogió en términos pomposos y que, a veces, tuvo el mal gusto de imitarle en sus poesías líricas y en sus poemas mitológicos, no pudo hacerlo en esta tragedia, puesto que ya hemos visto que estaba escrita antes de 1604 y el *Adone* no fué terminado ni impreso hasta 1623.

Su única fuente, pues, así para ésta como para casi todas sus comedias mitológicas, fueron las *Metamorfosis*, de Ovidio, uno de los libros de la antigüedad que conservaron más crédito en la Edad Media, cuando le llamaban *la Biblia de los poetas* (1), popularidad que, naturalmente, fué en aumento después de la restauración de las letras. Tan divulgado estaba en España este gran repertorio de fábulas mitológicas, que *el Tostado*, en su voluminoso comento sobre Eusebio, no dudó en intercalar casi íntegro el texto ovidiano, traducido y glosado por él; haciéndose, además, durante el siglo XV, dos diversas traducciones castellanas (una de ellas atribuída al gran cardenal Mendoza) y una catalana, de Francisco Alegre (1494), todas

(1) Don Alfonso *el Sabio*, que incorporó en su *Grande et general Estoria* casi todo el contenido de las *Metamorfosis*, largamente parafraseado y amplificado, dice de este poema: «El Ovidio mayor non es al entre ellos sinon la theología et la Biblia dellos entre los gentiles».

en prosa, como lo fué todavía, a mediados del siglo XVI, la de Jorge de Bustamante, a la cual siguieron en breve tres versiones poéticas, aunque ninguna de ellas clásica ni definitiva: la de Felipe Mey (sólo de los siete primeros libros), en octavas reales (1586); la de Antonio Pérez Sigler, en verso suelto y octavas rimas (1580); la de Pedro Sánchez de Viana, en tercetos y octavas (1589). Con más fortuna y habilidad que estos traductores totales, la mayor parte de nuestros ingenios del siglo XVI y del siguiente se ejercitaron en dar vestidura castellana a cada una de las innumerables fábulas de Ovidio. Hubo algunas que sirvieron para ejercitar el ingenio de cinco o seis poetas diversos, y si se reuniesen por orden estas imitaciones, resultaría quizá una paráfrasis completa de las *Metamorfosis*, muy superior a todas las que andan impresas.

Por lo que toca a la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, D. Diego de Mendoza fué quien la introdujo en nuestro Parnaso (1)

(1) Parece posterior un lindo romance artístico inserto en el *Cancionero general* de Amberes de 1557, y que por no haber sido reproducido en el *Romancero*, de Durán, creo oportuno insertar aquí para salvarle del olvido:

A caza va el lindo Adonis,
A caza como solía;
Despedido se ha de Venus,
Que a los cielos se subía.
Sus canes le van siguiendo;
Muestran muy gran alegría;
Rico venablo en su mano,
Labrado de atauxía,
Hecho por el dios Vulcano
Con extraña policía.
Por un monte muy espeso,
Que de Juno se dezía,
Entra veloce el mancebo;
Bien muestra su lozanía.
No busca corzos ni gamos,
Liebres, conejos que había;
De las iracundas fieras
Muy gran codicia tenía:
Andando a un cabo y a otro,
La caza se le ofrecía.
Un puerco se ha levantado.
Y viéndole que salía,
Comiénzale de seguir
Con esfuerzo y agonía;
Los perros por otra parte,
Cada qual, qual más podía.
El puerco les haze cara,
Y Adonis que assí lo vía,
Pone mano a su venablo
Y en el rostro le hería.
Viéndose herido el puerco,
Con gran rabia arremetía;
Con rabia arremete a Adonis,
Que sin temor le atendía,
Con los ásperos colmillos
En una ingle le hería;
Muerto cae el lindo joven,
Pie ni mano no bullía.
Venus, quando vió que Adonis
En tierra muerto yazía,
Dexa de subir al cielo,
Del camino se volvía.
Por presto que da la vuelta,
El triste espirado había;

con un poemita en octavas reales, que es sin disputa el mejor de sus ensayos en el metro italiano. Esta *Fábula*, publicada por primera vez en la edición de Boscan que hizo en 1553 Alonso de Ulloa (1), sigue bastante de cerca el texto de Ovidio, pero le desarrolla y amplifica con nuevas circunstancias generalmente poéticas y delicadas. La franqueza de la ejecución agrada, si se prescinde de los horribles consonantes agudos de que solía plagar D. Diego sus endecasílabos, y si se perdonan otras que hoy parecen incorrecciones métricas, y eran entonces consecuencia necesaria de la lucha con un nuevo y difícil instrumento. Después de la tercera égloga de Garcilaso, pocas octavas descriptivas se habían hecho tan felices y galanas como algunas de este poema; verbigracia:

De pechos sobre èl arena,
Que de sangre la teñía,
Envuelto en ella le halla,
Que gran lástima ponía.
Llora sobre el cuerpo muerto,
De dolor se amortecía:
Llamábase desdichada,
Mil veces se maldezía.
Al cielo dize cruel;
Llama a la fortuna impía;
Como mujer sin sentido,
Sus blancos paños rompía;
A las nimphas de las aguas
Donde criado se había,
Se queja del triste hado,
Y a grandes voces dezía:
—«Lloren todas las Deessas
La grande desdicha mía,
Y llore el húmido reyno,
Neptuno y su compañía;
Llore Mirra por su hijo
Muy más que llorar solía.»
Tanto llorara la Diosa,
Tantos extremos hazía
Encima del cuerpo yerto,
Que a los Dioses conmovía.
En la boca le besaba
Y estas palabras dezía:
—«¡Oh Adonis, mi Adonis,
Descanso del alma mía!
La vida sin ti, mi bien,
Yo, ¿para qué la querría?
Salgan de mí los plazeres
Que en verte tomar solía;
La tristeza y el pesar
Anden en mi compañía.
Lloraré triste tu muerte
En eterno noche y día
Porque siempre se me acuerde
Lo mucho que te quería.

(1) Es el texto que sigue W. I. Knapp en su apreciable edición de las *Obras poéticas de don Diego Hurtado de Mendoza* (Madrid, 1877, t. XI de la colección de *Libros españoles raros o curiosos*). El Sr. Knapp ha corregido con acierto casi todos los yerros de la antigua edición de Hidalgo (1610), aunque alguna vez, por excepción, ésta ofrece mejor texto que el suyo.

Acaso Adonis por allí venía
De correr el venado temeroso;
No de otra arte que el Sol cuando volvía
En Lidia los ganados al reposo:
El polvo que en el rostro se veía,
Y el sudor, le hacían más hermoso;
Como con el rocío húmida y cana
Sale la fresca rosa en la mañana.

Tan mansa y sosegada cercando iba
La fuente el fresco prado y alameda,
Que, aunque corriese presurosa y viva,
A la vista mostraba estarse queda;
El junco agudo ni la caña esquiva,
Ni la ova tejida y vuelta en rueda,
Estorbaban el agua que corriese,
Ni el suelo que en lo hondo no se viese.

De césped vivo, de alta yerba verde,
Se cerraba la margen por defuera,
Con el bledo inmortal, que nunca pierde
La color en invierno y primavera,
Y con la roja flor que nos acuerde
El caso de Jacinto en la ribera
Con otras flores varias y hermosas,
Süaves yerbas y plantas olorosas.

Los árboles ramosos y cerrados,
Que el cielo amenazaban con la cima,
Ceñían el lugar tan apretados
Como tejida mimbre o tela prima;
Veense los pardos montes apartados
Y las dudosas sierras por encima,
Los cerros con los valles desiguales,
Albergo de los brutos animales.

Luego en medio del prado se asentaron,
Y trabándose estrecho con los brazos,
La yerba y a sí mesmos apretaron,
Mezclando las palabras con abrazos:
Nunca revueltas vides rodearon
El álamo con tantos embarazos;
Nunca la verde, entretejida hiedra,
Se pegó tanto al árbol o a la piedra.

. . . . . .

Todo esto no es de Ovidio, sino de D. Diego de Mendoza, el cual añade en lo restante de la fábula otra porción de rasgos felices, ya por la sentencia, ya por la expresión, unos originales, otros imitados de Virgilio, Lucrecio y otros poetas latinos, y quizá también de algún italiano contemporáneo suyo. Véase, por ejemplo, esta gallarda invocación a Venus:

Tú, sobre todas soberana Diosa,
Alumbras los mortales en el suelo;
Tú venciste en la tierra, de hermosa,
La que de clara vences en el cielo;
Por ti se aplaca el viento, el mar reposa;
Tú del género humano eres consuelo,
Por ti nos abre el año nuevas flores,
Tú das principio y fin a los amores.
¿Quién a las simples y ligeras aves,
Cuando acuciosas edifican nidos,
Hace con voces dulces y süaves
Declarar sus cuidados encendidos?
¿Quién a los otros animales graves
Mueve con nueva furia los sentidos,
Correr ásperos valles y sombríos,
Y nadar, presurosos, hondos ríos?
¿Quién dió fuerzas al joven que deshecho
Le enciende amor y le resuelve en fuego,
En noche escura el tempestuoso estrecho
Atravesar con lluvia y tiempo ciego,
Cortar las bravas olas con el pecho?
Truena y ábrese el cielo, y el mar luego,
Rompe las altas peñas asonando;
Mas él con su furor pasa nadando.

Véase por final esta hermosa octava, en que pinta D. Diego con colores virgilianos el encuentro de Venus con el moribundo Adonis; y abandonando a Ovidio, hace suyos aquellos patéticos versos del episodio de Eurialo (*Æneid.*, IX, 435-7):

Purpureus veluti quum flos, succisus aratro,
Languescit moriens; lassove papavera collo
Demisere caput, pluvia quum forte gravantur,

Tal lo halló como flor de primavera
Que poco antes honraba el verde prado,
Fresca, alta, y en el orden la primera,
Mas fué, al pasar, tocada del arado;
Cual el blanco jazmín o adormidera,
Cogido en un instante y arrojado,
La tez y resplandor y hermosura
Vueltas en sombra eterna y noche escura.

No hay duda que en esta estancia se aventajó mucho D. Diego al italiano Girolamo Parabosco, cuya fábula de Adonis está escrita en el mismo metro que la suya:

Qual fior ch'acerbamente vien rapito
Da dura invida man, purpureo langue,
Cosi il bel viso vago e colorito
Resta al colpo cordel palido, essangue.
Il color natural fugge smarrito
Dietro a l'aura vital, ch'esce col sangue,
Le luci gia d'Amor sede, e governo
Chiudendo hor morte in duro sonno eterno.

No fueron poco numerosos los poetas castellanos que después de D. Diego de Mendoza trataron este mitológico argumento (1).

(1) El soneto de Arguijo, *Venus en la muerte de Adonis*, no es de los mejores suyos. Véase otro de un ingenioso novelista, muy poco conocido como poeta:

Venus, que de su Adonis ve bañado
En sangre el cuerpo que adorado había,
Y que, para su mal, se ennoblecía
Con el rojo color el verde prado;
Boca con boca, aquel aliento helado,
En los ardientes labios recogía,
Y de amante y cortés, se detenía
Del joven el espíritu cansado.
Cuando Venus los labios le arrimaba,
El hondo mar que fué su nacimiento,
Trasladado en sus ojos se mostraba;
Que mientras roba aquel postrer aliento,
La diosa tristes lágrimas lloraba,
Pagando en agua lo que lleva en viento.

(Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Rimas castellanas*, fol. 19.)

Sobresale entre ellos Juan de la Cueva, por su poemita en 119 octavas reales, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* (1), impreso en el rarísimo volumen de sus *Obras poéticas* (Sevilla, 1582) (*). Sólo de nombre conocemos la *Fábula de Myrra*, en octavas, escrita a los diecisiete años por el prócer sevillano D. Fernando Afán de Ribera Henríquez, marqués de Tarifa, y dado a luz por D. García de Salcedo Coronel, en Nápoles, 1631; y así, no podemos dar razón ninguna de su mérito, como tampoco de la *Fábula de Adonis y Venus*, en silva, del madrileño Alonso de Batres, citada por Montalbán en su *Para todos*, y que acaso no llegó a imprimirse. El poema de *Venus y Adonis*, en octavas, que se lee entre las *Rimas* del marqués de San Felices, D. Juan de Moncayo y Gurrea (Zaragoza, 1652), es un tenebroso aborto gongorino, lo mismo que su *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes*, en 12 cantos, impreso por separado en 1656.

Con el nombre del conde de Villamediana, se conservan en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, rotulado *Poesías varias de poetas españoles ilustres* (Bb. 180, letra del siglo XVII), siete considerables fragmentos de una fábula de Adonis *en canción informe*, o sea en silva, y que comienza así:

> Del mar Panfilio en el profundo seno,
> Yace abrigada Chipre.....

En estos fragmentos, donde los rasgos de mal gusto no escasean, hay, sin embargo, un calor y una soltura que vanamente se buscarían en otras hinchadas y ampulosas fábulas de Villamediana, tales como la de *Faetón*, la de *Apolo y Dafne*, la del *Fénix*, y aun la de *Europa*, que por el metro es la única que se parece a ésta. Gallardo dice, hablando del trozo en que se describe el concúbito de Venus y Adonis, que «está respirando voluptuosidad y fuego», y, en efec-

(1) El original autógrafo de Cueva está en el segundo tomo o parte de la preciosa colección de sus manuscritos poéticos, que perteneció al conde del Aguila y pertenece ahora a la Biblioteca Capitular de Sevilla.

(*) El Sr. Restori recuerda también *El bello Adonis*, tragedia perdida de D. Francisco de la Cueva, y cierto *Melodrama* (ms.) del siglo XVIII, de que da cuenta.—(A. B.)

to, puede competir con lo más lascivo del Marino. Añádase que e estilo general de estos fragmentos denuncia un poeta menos culterano y de más lozana fantasía descriptiva que Villamediana, por lo cual no sería imposible que perteneciesen al florido y ameno ingenio granadino Pedro Soto de Rojas, en cuyo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (Granada, 1652), obra póstuma que publicó su amigo Trillo de Figueroa, se insertan también fragmentos de un poema de *Adonis*. Pero no teniendo ahora a la vista tan raro librillo, no puedo dar más fundamento a esta conjetura.

Otro poeta de Granada, que en la primera mitad del siglo XVIII conservaba, juntamente con resabios de gongorismo (templados imperfectamente por la disciplina clásica), mucho de la robustez, pompa y armonía que en el XVII había caracterizado a los pequeños grupos o escuelas de su patria y de Antequera (de que Pedro de Espinosa fué colector y principal representante), el canónigo D. José Antonio Porcel, hablista abundante y versificador numeroso, muy celebrado en la *Academia del Trípode* de su ciudad natal y en la *del Buen Gusto* de Madrid, tomó pie de la fábula de *Adonis* para componer, con título y forma de *églogas venatorias*, un largo y extraño poema, muy aplaudido en su tiempo, aunque sólo corriese manuscrito; muy olvidado después, hasta estos últimos años, en que por primera vez le dió a luz nuestro docto compañero el Sr. D. Leopoldo A. de Cueto, marqués de Valmar, en su rica y selecta colección de la poesía castellana del siglo XVIII (1). Más que por méritos intrínsecos, aunque alguno tiene, figura en ella el *Adonis*, de Porcel, por su celebridad tradicional, basada especialmente en el dicho de don Luis José Velázquez, que con su habitual penuria de sentido estético llegó a afirmar que en estas églogas había «pedazos excelentes, tan buenos como los mejores de Garcilaso». Pero, además, como nota oportunamente el discreto colector, da interés a esta obra su mismo carácter de transición entre la poesía del siglo XVII y la del XVIII. Porcel pretende ser ya poeta clásico y académico, pero lo es con cierta bizarría muy española, que con frecuencia le despeña por los abismos del mal gusto, pero que, a veces, le sugiere poéticas imagi-

(1) Tomo LXI de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

naciones, haciéndole ver la antigüedad de un modo romántico. De esto hay ejemplos aun en la misma descripción de los amores de Venus y Adonis y en las frecuentes escenas de caza que sirven de fondo al poema. Consta éste de más de 4.500 versos, siendo, por tanto, el más largo de todos los poemas sobre este argumento, a excepción del *Adone*, del Marino, que seguramente Porcel conoció, pero del cual se desvía con buen acuerdo, huyendo, sobre todo, de imitarle en los pasajes eróticos. El fondo de la narración procede de Ovidio, de quien toma, no sólo la fábula de Mirra y Adonis, sino la de Céfalo y Procris, la de Pico y Canente y otras. Algunas aprovechó de poetas modernos, por ejemplo, la fábula del Sátiro y la Fuente del desengaño, que procede del *Bernardo*, de Valbuena. Para dar algún género de unidad a este poema flojamente enlazado, y cuya acción se interrumpe a cada momento con larguísimos episodios y ociosas descripciones, el canónigo Porcel, que poéticamente se firmaba *el Caballero de los Jabalíes* (aunque probablemente en su vida habría matado ni visto a tiro ninguno), acudió al recurso de suponer recitadas todas las historias por dos ninfas cazadoras, mientras estaban en la parada al cuidado de sus redes. De aquí el título de *églogas venatorias*, con que el autor pensó introducir nuevo género en el Parnaso castellano, sin conocer acaso o sin acordarse de la brillante y apasionada *Egloga venatoria*, de Herrera,

De aljaba y arco tú, Diana, armada.....,

ni de los fragmentos descriptivos de la *Comedia venatoria*, de Góngora, que son de lo mejor de su segunda manera. Pero de las faltas y sobras del *Adonis*, de Porcel, no hay para qué hablar aquí, cuando ya hizo de ellas exacta y desinteresada crisis el poeta mismo en el vejamen o *Juicio lunático* que leyó en la *Academia del Buen Gusto*.

Fué la historia de Adonis asunto académico en varias ocasiones; uno de estos certámenes puede verse en los *Ocios poéticos*, de don Ignacio Álvarez de Toledo (raro tomo, impreso, sin indicación de lugar, hacia 1675), pág. 25. Y, finalmente, dió tema a la parodia y a la burlesca sátira, por ejemplo, en los *Donaires del Parnaso*, de

D. Alonso de Castillo y Solórzano (1624) (1), y en *El fabulero*, del chistoso poeta gaditano D. Francisco Nieto y Molina, que, en época bastante tardía del siglo XVIII, imitaba con gracia a los poetas de donaire de la centuria anterior (2).

El asunto de Adonis ha aparecido varias veces en el teatro (3), pero casi siempre en forma de ópera o tragedia musical, que es la más adecuada, ya que no la única posible, para las fábulas mitológicas, sobre todo cuando en ellas intervienen encantamientos y transformaciones. No conozco ni *Les amours de Vénus et d'Adonis*, de M. Devisse, representada en 1685, ni la ópera *Venus y Adonis*, del lírico francés Juan Bautista Rousseau (4); pero una y otra deben de valer poco a juzgar por la obscuridad en que yacen. Limitaré, pues, mi tarea a dos obras españolas de este argumento: la presente tragedia de Lope y la zarzuela de Calderón *La púrpura de la rosa* (5).

Lope contaba el *Adonis* entre las cinco comedias suyas que tenía

(1) *Fábula de Adonis.* Es un romance que principia:

¡Oh, tú, luciente planeta,
Sacra lámpara del cielo!.....

(Donaires del Parnaso, por D. Alonso de Castillo Solórzano, gentilhombre del marqués del Villar.) Madrid, por Diego Flamenco, año de 1624.

(2) Vid. *Fábula de la Rosa* y *Fábula de Hipómenes y Atalanta.*

(3) Ya los antiguos tuvieron tragedias de Adonis. Según el escoliasta de Aristófanes *(Thesmoph.*, 1059) y Ateneo *(Deipnosophistarum*, IX), este asunto había sido tratado por dos príncipes: Dionisio *el Tirano* y Tolomeo Philopátor.

(4) De esta última decía La Harpe: «No se puede hablar de amor en tono más frío ni más ridículo». *(Lycée, XVIIIe siècle. Poésie, chap. VI. De l'opéra.)*

(5) De D. Alonso de Anaya y Espinosa, poeta obscuro de principios del siglo XVIII, hay una titulada *Tragedia de Venus y Adonis y Belona enamorada.* La versificación es sonora, y el estilo de Calderón no está mal imitado en algunas partes.

Sólo por curiosidad bibliográfica puede citarse otra piececilla sobre e mismo argumento, compuesta por uno de los poetastros que infestaban nuestra escena a fines de aquella centuria, digno rival y émulo de Comella: *El triunfo del amor. Drama en un acto, que ha de representarse por la compañía de Eusebio Ribera el día 26 de agosto de 1793. Su autor D. Gaspar Zavala y Zamora* (Madrid, imp. de la viuda de Ibarra, 1793).

Esta opereta tiene visos de traducción de alguna pieza extranjera, que acaso fuera *Les amours de Venus et d'Adonis*, primer acto de las *Fêtes de Pa-*

por mejores (1). «Están de suerte escritas—decía—, que parece que el poeta se detuvo en ellas.» Esta decisión puede parecer caprichosa, pero no lo es del todo, porque principalmente se funda en el mayor aliño del estilo y en la corrección sostenida, cualidades que es imposible dejar de reconocer en el *Adonis*, pieza de pobre invención y floja contextura dramática, como tenía que serlo por su asunto, pero admirablemente escrita y versificada, como si el poeta hubiese querido suplir, a fuerza de magnificencia lírica y lujo descriptivo, la falta de interés humano del asunto. Grillparzer, que la leyó en 1857, exclamaba lleno de admiración (2): «En la tragicomedia de Venus y Adonis, compuesta para una fiesta regia, mostró Lope de Vega lo que era capaz de hacer cuando quería concentrar sus fuerzas. Es una obra tan deliciosa, escrita con tal excelencia y tan magistralmente desde el principio al fin; es tan ingenioso el desarrollo poético y el modo de tejer la fábula mitológica, que no conozco en este género cosa alguna que pueda compararse con ella. La época presente no querrá convenir en ello, porque ha perdido el sentido para este género de belleza, que tanto sentían los fuertes y hábiles artistas españoles».

Aunque, como indica Grillparzer, en toda la tragedia son notables la pureza del estilo, la suave cadencia de la versificación y, pudiéramos añadir, la tierna expresión de los afectos, todavía podemos señalar, como trozos dignos de particular encomio, el monólogo de la cazadora Atalanta en el acto primero; en el segundo, el trozo cantable (y que seguramente fué cantado) que pronuncia Hipómenes antes de entrar en el certamen de la carrera con aquella ninfa voladora, y la legítima y muy graciosa anacreóntica «Por los jardines de Chipre», que, sin nombre de autor y como romance suelto, se insertó en el *Romancero general;* y, finalmente, en el acto tercero la in-

phos, ballet héroïque, en tres actos y un prólogo, letra de Collé y música de Mondonville, representado en el teatro de la Academia Real de Música en 1758.

(1) Las otras cuatro eran: *Mirad a quién alabáis, El Perseo, El laberinto de Creta* y *Felisarda*. (Véase el *Prólogo dialogístico*, a la parte décimasexta.

(2) *Grillparzer's Sämtliche Werke*, 17: *Studien zum spanischen Theater*, 197 y 98.

vocación de la furia Tesifonte y el romancillo en que el pastor Frondoso cuenta la catástrofe de Adonis:

> Cual cándida azucena
> Del labrador pisada.....

El carácter musical domina en toda la tragedia, y se manifiesta, sobre todo, en el empleo frecuente de los versos de siete sílabas, que tienen en esta pieza de Lope un carácter clásico y anacreóntico muy marcado, y tanto más digno de reparar cuanto que son muy anteriores a los de Villegas, cuyas *Eróticas* «a los veinte limadas y a los catorce escritas», no aparecieron hasta 1618. De los del bachiller Francisco de la Torre nada podemos decir con certeza en cuanto a su fecha, puesto que todavía es un enigma la personalidad de tan excelente poeta, que por su estilo tampoco parece muy anterior a Lope de Vega.

Hablando Schack, en general, de las comedias de Lope sobre temas de la antigüedad, da a entender que en ellas el argumento mitológico está tratado de un modo romántico, lo mismo que en las obras análogas de Calderón. Mucho habría que decir sobre este punto, y, a mi entender, Lope y Calderón difieren en esto tan profundamente como en lo demás. Lope, como todos los poetas modernos, trata las fábulas antiguas sin espíritu religioso, pero las trata con cierta fidelidad histórica, nacida de aquella plena objetividad que era la característica de su numen. Voluntariamente no las altera ni desfigura. Es claro que el mito de Adonis no conserva en él, como no conserva tampoco en el poema de Shakespeare, vestigio alguno del sentido cosmológico que tuvo al principio, ni de la grandeza trágica que debía de ostentar en las fiestas de Biblos y aun en las de Alejandría. No es siquiera el Adonis de los bucólicos griegos, pero conserva mucho del Adonis galante y afeminado de Ovidio, y se engalana con los colores, falsos sin duda, pero todavía brillantes, de la degeneración bizantina. Todo lo que se refiere a la infancia de Adonis y a los juegos de Cupido, remeda la elegancia amanerada, la puerilidad ingeniosa, la afectada sencillez de las oditas del seudo Anacreonte. Hay, pues en esta tragedia cierto género de clasicismo

enervado, que el poeta español (mucho más culto y leído de lo que generalmente se supone) se asimila con mucha gracia y frescura, sin perjuicio de parodiarlo de vez en cuando con algún rasgo humorístico como las estratagemas del pastor Frondoso y su ambigua consulta al oráculo (imitadas de Ateneo y de la Antología Griega), o la extraña resolución que Venus toma de meterse *monja* en el templo de Vesta, lo cual da lugar a la irreverente canción de Cupido:

Cuando yo fuere fraile, madre;
Madre, cuando yo fuere fraile.

Lope de Vega, pues, hasta cuando escribe libretos de ópera (que esto son, en rigor, sus comedias mitológicas), permanece fiel a la tendencia realista y humana de su poesía, al paso que Calderón concibe todo drama como una especie de ópera, y en las que llama *fiestas* huye de tal modo de la realidad histórica o mitológica, que, como dijo su grande apasionado Guillermo Schlegel, «sus ficciones ligeras y fantásticas apenas tocan la tierra».

Buen ejemplo es de ello *La Púrpura de la rosa*, *zarzuela* o *representación musical* (que de ambos modos se intitula) hecha en el coliseo del Buen Retiro para celebrar la publicación de las paces con Francia y las bodas de la infanta de España María Teresa con Luis XIV, en 1659. Precede a la zarzuela una loa, en que personajes alegóricos, tales como la Alegría, la Tristeza y el Vulgo en hábito de loco, se van arrancando las palabras unos a otros en la acostumbrada forma de versos simétricamente cortados:

No, cuando es justo que arguyas.....
No, cuando es razón que infieras.....
Que hay tan parciales acasos.....
Tan neutrales contingencias.....
Que mezclando llanto y risa.....
Que alternando gozo y pena.....
Obliguen que a un tiempo mismo.....
Fuercen a que a una hora mesma...
En distintos coros.....
En tropas diversas.....
De parleras aves.....
De fuentes risueñas.....

La zarzuela, que es muy breve, pues se reduce a una sola jornada, fué *cantada enteramente*, por lo cual, en el sentido técnico, debe calificarse de ópera. Así se deduce de estos versos de la loa:

> Por señas de que ha de ser
> *Toda música*; que intenta
> Introducir este estilo,
> Porque otras naciones vean
> Competidos sus primores.
> ....
> ¿No miras cuánto se arriesga
> En que cólera española
> Sufra *toda una comedia*
> *Cantada*?.....

De este dato se infiere que *La Púrpura de la rosa* fué, en el orden de los tiempos, la segunda ópera castellana (después de *La Selva sin amor*). A lo menos no consta ninguna intermedia. Esta sola circunstancia daría gran interés a la composición, aunque no la realzasen además los bellísimos y musicales versos en que abunda, algunos tan poco usados entonces como los de doce y diez sílabas, y la maestría feliz con que Calderón los combina y entrelaza, excediéndose en esta parte a sí mismo, y mostrando la misma pericia técnica que en los *Autos*. Este aspecto poético-musical es el que principalmente debe estudiarse en esta pieza, cuyo estilo, por lo demás, adolece de la misma mezcla de luz y de sombras que caracteriza el estilo calderoniano en todas las obras de aparato: estilo fascinador, pródigo de imágenes y metáforas, rico en *speciosa miracula*, pero crespo, enfático y, sobre todo, amanerado, con todos los vicios de una decadencia literaria muy avanzada. Es cierto que el genio sintético de Calderón llega en ocasiones a dar a este galimatías y hojarasca un superior sentido, que hace olvidar o perdonar el barroquismo de la dicción; pero esto no acontece en *La Púrpura de la rosa*, que lleva todas las huellas de una improvisación acelerada. Pasando de la encantadora naturalidad de Lope a estos artificios y contorsiones de estilo, se siente una impresión de tedio y fatiga. Tampoco son felices las alteraciones que Calderón introduce en la

leyenda, ni el recurso romántico de hacer morir a Adonis víctima de los celos de Marte. Venus no es una mujer enamorada como en Lope; falta pasión en sus quejas, y, cuando ve muerto a su Adonis por el fiero diente del jabalí, sólo se le ocurre prorrumpir en esta absurda letanía:

¿Cómo, soberanos dioses,
Cielo, sol, luna y estrellas,
Riscos, selva, prados, bosques,
Aves, brutos, fieras, peces,
Troncos, plantas, rosas, flores,
Fuentes, ríos, lagos, mares,
Ninfas, deidades y hombres,
Sufrir tal estrago?.....

El mismo Calderón hubo de conocer el mal efecto de este final, y, para neutralizarle, quiso halagar el oído de los espectadores con algo que les fuese muy familiar y grato, e intercaló una glosa del romance de Góngora, *En un pastoral albergue*, mezclado con fragmentos de aquel otro no menos famoso que principia: *Sale la estrella de Venus*. La intercalación podía no ser oportuna, pero, dirigiéndose a un auditorio que sabía de memoria ambos romances, el efecto era infalible (1).

II. *Las Mujeres sin Hombres*.—A juzgar por su asunto, debe de ser la misma que con el título de *Las Amazonas* se cita en la primera lista de *El Peregrino* (1604). Pertenece, por consiguiente, a la primera manera de Lope; pero éste no la dió a luz hasta 1621, en la *Décimasexta parte* de sus comedias, en la cual figuran otras tres piezas mitológicas suyas. La dedicó a *la señora Marcia Leonarda*, seudónimo poético con que solía designar a su última enamorada Doña Marta de Nevares y Santoyo.

No es del caso resumir aquí las doctas y prolijas investigaciones a que ha dado ocasión el mito de las Amazonas, a quienes en Grecia

(1) Para ésta y las demás comedias de Calderón, debe consultarse siempre el excelente *Comentario* de Valentín Schmidt, única obra de su género que hasta ahora tenemos sobre ninguno de nuestros grandes dramáticos. (*Die Schauspiele Cald.ron's dargestellt und erläutert*..... Elberfeld, 1857. Páginas 325-328).

se atribuía la fundación del templo famoso de la Artemis o Diana de Éfeso, y aun la de la ciudad misma. El mito, sin embargo, no era griego de origen, sino que procedía de las religiones del Asia occidental. La primera morada que se asigna a este pueblo de belicosas mujeres, es en Themyscira, cabe el río Termodonte, en la Capadocia, de donde pasaron a la región que se extiende entre el mar Negro y el mar Caspio, y a las montañas del Cáucaso. Su leyenda puede tener varios sentidos. Para Creuzer y otros mitólogos de los más famosos, las Amazonas eran sacerdotisas de la Luna; y el pecho que se cercenaban, y de cuya ablación reciben nombre, es un símbolo de la continencia que se obligaban a observar, ya periódicamente, ya por todo el curso de su vida. La amazona era, pues, una *virago* adscrita al servicio de un culto entre sidérico y marcial; pero el carácter varonil que se la asigna, puede considerarse también como emblema del antíquísimo hermafroditismo de las divinidades asiáticas, que ha dejado vestigios enteramente opuestos en el culto de Cibeles y Atys, cuyos sacerdotes eran eunucos. Una deidad casta y belicosa como la Luna, debía exigir de las vírgenes consagradas a ella el sacrificio de renunciar a la maternidad y dedicarse a los ejercicios guerreros.

Pero al lado de este elemento ascético y simbólico, que Creuzer creía derivado de los ritos iranios, asirios y babilonios, hay que reconocer en la fábula de las Amazonas un cierto fondo histórico, en que pretenden descubrir algunos las huellas de un primitivo estado *ginecocrático*: y además, los restos de una tradición poética y de una geografía entre positiva y fantástica, basada en las relaciones oscuras e incoherentes de los antiguos viajeros. Culto de origen indoeuropeo, el de las Amazonas contrastaba por su carácter viril, y aun feroz y sanguinario, puesto que no excluía los sacrificios humanos (recuérdese la Artemis Táurica), con la enervada molicie del mito sirio de Adonis. El cinturón de la reina de las Amazonas, enemiga de los hombres, sólo podía ser desatado por héroes tales como Teseo y Hércules, domadores y extirpadores de monstruos. Los caballos blancos en que montaban aquéllas vírgenes terribles, sólo podían ceder ante el empuje de los caballos de los Dioscuros, tal como los representa el incomparable vaso de Midias. Las Ama-

zonas combatieron, no sólo contra el coro femenil de las Bassaridas, que acompañaban a Dionysos en su triunfal y civilizador paseo por el Asia, sino a Belerofonte y a Hércules, y a los grifos que custodiaban el oro en el país de los Arimaspes, cerca ya de los pueblos hiperbóreos. Innumerables monumentos de la antigüedad, especialmente bajos relieves y pinturas de vasos, eternizan todas estas hazañas, en que, a pesar de la densa nube de tantas ficciones, no dejan de entreverse los misterios de una antigüedad sagrada que quizá algún día levante del todo su velo (1).

Apenas hay poeta de la antigüedad, comenzando por Homero, ni historiador, comenzando por Herodoto, que no mencione repetidas veces a las Amazonas. Pero en vez de reunir y comentar aquí los pasajes relativos a este mito, trabajo ya admirablemente realizado en los grandes libros de mitología científica que son gala y orgullo de la erudición de nuestro siglo, prefiero tomar por guía al mismo Lope, que en su donosa carta-dedicatoria nos indica, burla burlando, sus fuentes, las cuales, como se verá, no fueron pocas ni vulgares, a no ser que las encontrase reunidas en alguna compilación de segunda mano, por ejemplo, en la *Officina*, de Juan Ravisio Textor, que manejaba mucho, o en el libro de mitología de Natal Comes. De todos modos, se verá con qué fondo de erudición y cultura preparaba este maravilloso improvisador aun las obras suyas que parecen más ligeras.

Por la historia de las Amazonas se conoce —dice Lope—que las mujeres pudieran vivir solas «en concertada república, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades y dar principio a una de las maravillas del mundo, que fué el templo de Diana en Éfeso».

Así lo afirman, entre otros, Píndaro, citado por Pausanias (*Achaica*, 2), y Calímaco en el himno a Diana (v. 237 y siguientes). Puede que Lope no hubiese leído los himnos de Calímaco, pero seguramen-

(1) Vid. Creuzer, *Symbolik* (tomo II de la edición alemana, páginas 573-577, y en el *Apéndice*, páginas 671-678). En la traducción de Guigniaut, t. II, páginas 86-92, y la extensa disertación del traductor, en que recopila otros muchos trabajos sobre la materia, páginas 976-990. Maury, *Religions de la Grèce antique*, t. III, páginas 162 y siguiente.

te conocía la *Periegesis*, de Pausanias, que tradujo al castellano su grande amigo D. Francisco López de Aguilar.

«Hubo antiguamente muchas (amazonas) y en diferentes partes; de las africanas hace memoria Beroso.»

Esta cita pudiera creerse equivocada, porque realmente no se halla entre los fragmentos auténticos del legítimo Beroso caldeo, recogidos en la magna colección de Carlos Müller. Pero está en el Beroso apócrifo que corría en tiempo de Lope, y que había sido forjado, como otros muchos libros del mismo género, por Juan Anio de Viterbo, a fin del siglo xv. Allí se dice que el rey de Libia, Jarbas, fué vencido por ciertas mujeres belicosas, a quienes tuvo que someterse y ceder su reino (1).

«De las scíticas hace mención Diodoro, que éstas fueron las que mataron a sus maridos, y que jamás fueran vencidas de Hércules si Antiopía, en Temiscira, no se enamorase de Teseo; claro estaba que el valor de mujeres determinadas sólo con la blandura del amor podía ser vencido.»

Diodoro Sículo, en efecto, es, de todos los historiadores antiguos, el que más extensamente discurre sobre las Amazonas, especialmente en el libro II, capítulos XLV y siguientes. Y puesto que Lope se apoya en sus palabras, quiero ponerlas aquí, traduciéndolas del texto griego con la posible fidelidad.

«Junto al río Termodonte vivió en otro tiempo un pueblo gobernado por imperio de mujeres, y en que las mujeres administraban, como si fuesen varones, las cosas de la guerra. Dicen que una de ellas, superior a las otras en fuerza y valor, tomó oficio y título de reina, y, juntando un ejército de mujeres, le ejercitó en la disciplina militar y comenzó a invadir en son de guerra los países comarcanos. Creciendo en valor y en gloria, fué dilatando más sus conquistas, y como las cosas la sucediesen prósperamente, diciéndose hija de Ares abandonó a los hombres el trabajo de la lana y las demás ocupaciones domésticas en que suelen emplearse las mujeres. Y dió leyes por las cuales exhortaba a las mujeres a los empeños belicosos, al paso

(1) *Apud Libycam Hyarbas cum Palladiis fœminis belligerans, non fuit in illis par. Quare donis occurrens se ac regnum illarum permisit potestati. (Antiquitatum Variarum Auctores, Lugduni, apud hæredes Seb. Gryphii,* pág. 44.)

que a los hombres los reducía a condición servil y a trabajo humilde y abatido. En cuanto nacía un varón, quebrantaban y debilitaban sus rodillas y sus brazos, haciéndole de este modo inútil para las armas y la guerra. A las hembras quemaban la teta derecha, para que su protuberancia no les causase en la guerra molestia ni impedimento; y de aquí procede el nombre de Amazonas que se dió a aquel pueblo. Hizo más esta reina, tan esclarecida por su ingenio y su estrategia: fundó una gran ciudad, que llamó Themyscira, a orillas del Termodonte, y la exornó con un célebre palacio. En todo lo que toca al buen orden del estado y disciplina de la guerra valió mucho, hasta conseguir que todos los pueblos que están del lado acá del Tánais la rindiesen obediencia. Después de todas estas proezas, logró en una batalla fin glorioso, peleando con heroica fortaleza.

»Sucedióle en el trono su hija, que, no sólo emuló las virtudes de la madre, sino que puede decirse que en algunas cosas se aventajó a ella. Ejercitaba a las doncellas desde su primera edad en la caza, y las avezaba cada día a los sangrientos ejercicios de la guerra. Estableció en honor de Ares y de Artemis el sacrificio solemne que llaman *tauropolos*. Llevando sus armas al otro lado del Tánais, sometió a su imperio todos los pueblos que hay hasta la Tracia. Y volviendo de allí con gran botín a su reino, edificó para los dioses sobredichos magníficos templos, y con la blandura y moderación de su gobierno se hizo muy bienquista de sus vasallos. Entonces, dirigiendo sus expediciones a distinta región, conquistó gran parte del Asia, llegando triunfante hasta la Siria. Después de su muerte, el cetro se perpetuó en las hembras de su linaje, todas las cuales gobernaron con loa y amplificaron el poder y gloria de las Amazonas, que en el curso de muchos siglos se difundió por toda la tierra. Uno de los trabajos que Eurysteo impuso a Heracles (el hijo de Alcmena y de Zeus) fué apoderarse del cinturón de Hipólita, reina de las Amazonas. Para lo cual, declarándolas la guerra, desbarató sus ejércitos en batalla campal y, apoderándose de Hipólita y de su cíngulo, enflaqueció para siempre las fuerzas de aquel pueblo. Porque los bárbaros comarcanos, despreciando su debilidad y acordándose de su derrota, postraron de tal modo en continuas guerras a las Amazonas, que ni siquiera ha quedado rastro de su nombre. Sin embargo, pocos años

después de Heracles, cuando ardía la guerra troyana, todavía Pentesilea, que se titulaba hija de Ares y era emperatriz de las reliquias del pueblo de las Amazonas, huyendo de su patria, por expiar cierta muerte que había cometido, se ofreció como aliada a los troyanos después de la muerte de Héctor, y mató por su mano a muchos griegos. Pero, a pesar de su valor, sucumbió a manos de Aquiles, cerrando así la heroica carrera de su vida. Dicen que ésta fué la última de las belicosas Amazonas, porque, muerta ella, fueron desvaneciendo cada vez más las fuerzas de su nación, hasta desaparecer del todo. Por eso los modernos que oyen contar estas leyendas de las Amazonas, no las tienen por legítimas antigüedades, sino por meras fábulas.»

En el libro IV, capítulo XXVIII, vuelve Diodoro a hablar de las Amazonas, y refiere así su expedición al Ática y la victoria que sobre ellas alcanzó Teseo:

«Cuentan que las Amazonas que habitan a la orilla del río Termodonte, quisieron vengarse de los griegos por los daños que Heracles las había inferido. Su mayor odio era contra los atenienses, por haber reducido Teseo a servidumbre a su reina Antíopa o, como otros escriben, a Hipólita. Contando, pues, con el auxilio de los scitas, reunieron grande ejército, con el cual, atravesando el Bósforo Cimmerio y entrando por la Tracia, recorrieron gran parte de Europa y, últimamente, pusieron sus reales en el Ática, en el sitio que hoy se llama *Amazonco* o de las Amazonas. Teseo, apenas supo su llegada, llamó a las armas a sus conciudadanos y salió a campaña contra ellas, llevando consigo a Antíopa, de la cual había engendrado a Hipólita. Trabada la pelea, en que brilló el valor de los atenienses, obtuvo el triunfo Teseo, pereciendo muchas de las Amazonas en el combate y siendo compelidas las demás a alejarse del Ática. Y añaden que Antíopa, peleando varonilmente al lado de su marido Teseo, acabó allí su vida con heroica catástrofe. Las Amazonas que habían sobrevivido a la batalla, desesperando de volver a su patria, se refugiaron en Scitia, y allí, perdiendo su nombre, hicieron vida común con los scitas.»

Estos textos fueron los que principalmente llamaron la atención de Lope, y por eso son los únicos que transcribo íntegros, pues, por

lo demás, Diodoro (III, 52-55) habla también de las Amazonas de Libia, que distingue de las del Termodonte; y describe largamente su imperio *ginecocrático*, en que los varones sólo servían para la procreación y para los cuidados domésticos, sin tener parte alguna en la milicia ni en el gobierno. Habitaban al Occidente de la Libia, en la fabulosa ínsula de Hesperia, junto a la laguna Tritonia. Desconocían el trigo y los demás cereales, y vivían principalmente del fruto de los árboles y de la leche y carne que les suministraban los ganados de vacas, ovejas y cabras, de que tenían gran copia. Diodoro refiere después las ciudades que fundaron, las guerras que tuvieron con los Atlantes y las Gorgonas; las proezas de la reina Mirina al frente de su ejército, vestido de escamas de serpientes; la destrucción de la ciudad de Cerne y el espantoso degüello que allí hicieron de todos los varones aptos para manejar las armas; el pacto de Mirina con los Atlantes y la fundación que hizo de otra ciudad en lugar de la que había destruído (1); sus conquistas en la mayor parte de África; sus expediciones guerreras a Arabia, Siria y Cilicia, domando todas las naciones hasta el Tauro, de donde descendió por la Frigia Mayor a la región marítima, fundando por dondequiera ciudades y templos, entre ellos el de la Madre de los Dioses en la isla de Samotracia, famosísimo por los misterios de los Corybantes. Lo de haber dado muerte a sus maridos, no lo encuentro atribuído en Diodoro, ni en ningún otro antiguo, a las Amazonas, sino a las mujeres de Lemnos; pero, sin duda, Lope (que habría leído esta historia en el libro V de la *Tebaida*, de Estacio) confundió las especies por fiarse demasiado de su prodigiosa memoria.

«De alguna fué vencido Alejandro (prosigue nuestro poeta), visitando en Hircania (como refiere Justino) a Thalestris, su hermosa reina, que llevaba en su compañía 300.000 mujeres; no le parezcan a Vm. muchas....., pues en aquella república ni hacían labor, ni te-

(1) En la erudita Memoria de D. Joaquín Costa, *Islas líbicas: Cyranis, Cerne, Hesperia* (Madrid, 1887), puede verse una ingeniosa interpretación de estos antiguos mitos geográficos. Combate razonadamente la hipótesis de M. D'Arbois de Jubainville, según el cual la isla Hesperia parece ser España e ibéricas las Amazonas de la Libia, cuya historia nos ha conservado Diodoro (*Premiers habitants de l'Europe*, lib. I, cap. III).

nían celos, ni las maltrataban sus maridos, y de diez a diez años eran sus partos, que no es lo que menos acaba sus vidas y consume sus hermosuras.»

La visita de Thalestris a Alejandro es fábula consignada por muchos antiguos (entre ellos el mismo Diodoro, tantas veces citado), pero el pasaje de Justino, abreviador de Trogo Pompeyo, a quien Lope determinadamente se refiere, está en el libro XII, capítulo III de sus *Historias*, si bien en los textos que ahora manejamos no dice que Thalestris viniera con 300.000 mujeres, sino sólo con 300, lo cual es una variante bastante notable (1). Pero en los Justinos que corrían en tiempo de Lope se leía 300.000, y así lo interpreta el antiguo traductor castellano Jorge de Bustamante: «En esta tierra le vino al encuentro Thalestris o, como otros dizen, Minothea, reyna de las Amazonas, con trezientas mill mujeres, que había venido veynte y cinco jornadas por entre gentes muy ásperas y enemigas, sólo por tener ayuntamiento con Alejandro por haber generación dél, cuya venida puso en todo el exército de Alexandro grande admiración, así por el hábito que traían, no usado a mujeres, como por ver el gran desseo que esta señora había tenido de aquel concúbito o ayuntamiento, pues que tanto trabajo por él había pasado. Por esta causa holgaron los unos y los otros treynta días; y quando a ella le pareció ya estaría preñada, luego se volvió» (2).

«Arriano y Jenofonte—continúa Lope—se ríen de tal fábula.»

Arriano, el más grave y verídico de los historiadores de Alejandro, rechaza, en efecto, la fábula de Thalestris, pero no niega la existencia de las Amazonas. En el libro VII, capítulo XIII, de su *Anábase* advierte, además, que ni en Tolomeo, ni en Aristóbulo, ni en otro

(1) *Ibi ei occurrit Thalestris (sive Minithya) Amazonum regina, cum CCC mulieribus, XXV dierum inter infestissimas gentes itinere confecto, ex rege liberos quæsitura: cujus conspectus adventusque admirationi omnibus fuit, et propter insolitum feminis habitum, et propter expetitum concubitum. Ob hoc tredecim diebus otio a rege datis, ut visa est uterum implesse, discessit.* (Así en el texto de Wetzel, seguido en la colección Lemaire.)

(2) *Justino, clarissimo abreviador de la Historia general del famoso y excelliente historiador Trogo Pompeyo. En la qual se contienen todas las cosas notables y más dignas de memoria que hasta sus tiempos han succedido en todo el mundo. Traduzido en lengua castellana. En Anvers, en casa de Martín Nucio,* 1586, pág. 83.

autor fidedigno, se halla el cuento de haber presentado Atrópates, sátrapa de Media, a Alejandro, 100 mujeres vestidas y equipadas como soldados de caballería, salvo que llevaban hachas y peltas en vez de lanzas y escudos. Arriano tampoco le presta asenso, porque, en su entender, la nación de las Amazonas ya no existía de tiempo atrás, pues no las nombra Jenofonte en el relato de la retirada de los Diez mil, aunque habla del Faso, de la Cólquide y de todos los pueblos de la costa bárbara que recorrieron los griegos antes y después de salir de Trapezunte. Arriano, sin embargo, no pone en duda la antigua existencia de este pueblo, atestiguada por muchos célebres escritores: y aun parece tratar con cierto respeto la fábula de su expedición al Atica, que, por lo visto, se había convertido en un lugar común entre los oradores atenienses, cuando tenían que hacer el panegírico de los soldados muertos en cualquier batalla, enumerando de paso todas las antiguas glorias de su ciudad. En uno de estos discursos, Cimón describía la batalla de Teseo contra las Amazonas con tanto lujo de detalles, como hubiera podido describir las guerras médicas.

«Yo hallo las Amazonas en Virgilio y en todos los autores (termina Lope), y no sólo en aquellos tiempos, sino tan cerca de nuestra edad, que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián del Cano y de Gonzalo de Oviedo.....»

La Camila virgiliana, cuyo hermoso episodio ocupa gran parte del lib. XI de la *Eneida*, es, en efecto, una amazona itálica, que a su vez sirvió de tipo a las Bradamantas, Marfisas, Clorindas y demás mujeres belicosas que con tanta frecuencia aparecen en los poemas caballerescos (1). Juntamente con estas nuevas manifestaciones del tipo individual de la amazona, el mito clásico de las Amazonas pueblo retoñó en la fantasía de los heroicos españoles descubridores y conquistadores de las tierras antárticas. No recuerdo, a pesar de lo que dice Lope, que se hable de ellas en las relaciones del viaje de

(1) También influyó en ellos el recuerdo de la reina Pantasilea, que es personaje muy principal en la *Crónica Troyana*, y muy celebrado por los poetas de la Edad Media. Recuérdense, por ejemplo, las quejas que pone nuestro Marqués de Santillana en boca de la reina de las Amazonas, enamorada de Héctor.

Magallanes. Donde por primera vez creyeron haberlas visto los nuestros, fué en la prodigiosa expedición de Francisco de Orellana, aguas abajo del río Marañón. Fray Gaspar de Carvajal, que relató aquella navegación como testigo de vista (1), y a quien sigue paso a paso, abreviándole algo, Gonzalo Fernández de Oviedo (2), citado por Lope, consigna de este modo las noticias que Orellana recibió de un indio, y que seguramente fueron transformadas en su imaginación por la influencia del mito clásico, con el cual casi en todo concuerdan:

«El Capitán (Orellana) le preguntó qué mujeres eran aquellas que habían venido a les ayudar y darnos guerra: el indio dijo que eran unas mujeres que residían la tierra adentro siete jornadas de la costa..... El Capitán le preguntó si estas mujeres eran casadas: el indio dijo que no. El Capitán le preguntó que de qué manera viven: el indio respondió que, como dicho tiene, estaban la tierra adentro, y que él había estado muchas veces allá, y había visto su trato y vivienda; que, como su vasallo, iba a llevar el tributo cuando el señor lo enviaba. El Capitán preguntó si estas mujeres eran muchas: el indio dijo que sí, y que él sabía por nombre setenta pueblos, y contólos delante de los que allí estábamos, y que en algunos había estado. El Capitán le dijo que si estos pueblos eran de paja: el indio dijo que no, sino de piedra y con sus puertas, y que de un pueblo a otro iban caminos cercados de una parte y de otra, y a trechos, por ellos puestos, guardas porque no pueda entrar nadie sin que pague derechos. El Capitán le preguntó si estas mujeres parían: el indio dijo que sí. El Capitán le dijo que cómo, no siendo casadas,

(1) *Descubrimiento del río de las Amazonas, según la relación, hasta ahora inédita, de fray Gaspar de Carvajal, con otros documentos referentes a Francisco de Orellana y sus compañeros. Publicados a expensas del excelentísimo Sr. Duque de T' Serclaes de Tilly, con una introducción histórica y algunas ilustraciones, por José Toribio Medina. Sevilla, imp. de E. Rasco, 1895.* Páginas 66-68.

(2) Páginas 571-574 del tomo IV de la edición de la Academia de la Historia. Lope no conoció, seguramente, esta parte del Oviedo, que ha estado inédita hasta 1851, pero sí la larga carta que el mismo cronista escribió al cardenal Bembo dándole cuenta de aquella expedición; carta que Juan Bautista Ramusio extracta en el tomo III de su colección italiana de navegaciones y viajes.

ni residía hombre entre ellas, se empreñaban: él dijo que estas indias participan con indios en tiempos; y cuando les viene aquella gana, juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres, y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja, y después que se hallan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal; y después, cuando viene el tiempo que han de parir, que si paren hijo le matan y le envían a sus padres, y si hija, la crían con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra. Dijo más: que entre todas estas mujeres hay una señora que subjeta y tiene todas las demás debajo de su mano y jurisdicción..... Dijo que hay muy grandísima riqueza de oro y plata, y que todas las señoras principales y de manera no es otro su servicio, sino oro o plata, y las demás mujeres plebeyas se sirven en vasijas de palo, excepto lo que llega al fuego, que es barro. Dijo que en la cabecera y principal ciudad, en donde reside la señora, hay cinco casas muy grandes, que son adoratorios y casas dedicadas al sol, las cuales ellas llaman *curunain*, y en estas casas, por de dentro, están, del suelo hasta medio estado en alto, planchadas de gruesos techos aforrados de pinturas de diversos colores, y que en estas casas tienen muchos ídolos de oro y de plata en figura de mujeres, y mucha cantería de oro y de plata para el servicio del sol; y andan vestidas de ropa de lana muy fina, porque en esta tierra hay muchas ovejas de las del Perú: su traje es unas mantas ceñidas desde los pechos hasta abajo, encima echadas, y otras como manto, abrochadas por delante con unos cordones; traen el cabello tendido y puestas en la cabeza unas coronas de oro tan anchas como dos dedos..... Dice que tienen una orden, que en poniéndose el sol no ha de quedar indio macho en todas estas ciudades que no salga afuera y se vaya a sus tierras; más dice, que muchas provincias de indios a ellas comarcanas los tienen ellas subjetos y los hacen tributar y que les sirvan, y otras hay con quien tienen guerra, y especial con la que ya dijimos, y los traen para tener qué hacer con ellos: éstos dicen que son muy grandes de cuerpo y blancos..... Y todo lo que este indio dijo, y más, nos habían dicho a nosotros a seis leguas de Quito, porque de estas mujeres había allí muy gran noti-

cia, y por las ver vienen muchos indios el río abajo mil y cuatrocientas leguas, y así nos decían arriba los indios que el que hubiese de bajar a la tierra de estas mujeres había de ir muchacho y volver viejo.»

No faltó entre los contemporáneos del P. Carvajal quien se burlase de la crédula candidez del dominico extremeño y de su capitán Orellana. De ellos fué el excelente historiador Francisco López de Gómara, hombre de muy buen sentido, sazonado con no leve dosis de escepticismo. «Entre los disparates que dijo (Orellana) fué afirmar que había en este río Amazonas, con quien él y sus compañeros pelearon. Que las mujeres anden allí con armas y peleen no es mucho, pues en Paria, que no es muy lejos, y en otras muchas partes de Indias, lo acostumbran; ni creo que ninguna mujer se queme y corte la teta derecha para tirar el arco, pues con ella le tiran muy bien; ni creo que maten o destruyan sus propios hijos, ni que vivan sin marido, siendo lujuriosísimas. Otros, sin Orellana, han levantado semejante hablilla de Amazonas después que se descubrieron las Indias, y nunca tal se ha visto, ni se verá tampoco, en este río. Con este testimonio, pues, escriben y llaman muchos río de las Amazonas, y se juntaron tantos para ir allá (1).»

El juicioso Antonio de Herrera, con menos pasión contra Orellana, se limita a decir que «no debiera dar este nombre a aquellas mujeres que peleaban, ni con tan flacos fundamentos afirmar que había Amazonas, porque en las Indias no fué nueva cosa pelear las mujeres y desembrazar sus arcos, como se vió en algunas islas de Barlovento y Cartagena y su comarca, adonde se mostraron tan animosas como los hombres» (2).

Estas Amazonas redivivas aparecieron en el teatro por arte del maestro Tirso de Molina, autor de *Las Amazonas en Indias*, segunda parte de su trilogía de los Pizarros, impresa por primera vez en 1635, en la parte IV de sus *Comedias*, recogidas por su sobrino D. Francisco Lucas de Avila. El nombre de Menalipe, dado a la principal de las heroínas, indica ya que el autor tuvo presente la

(1) *Historiadores primitivos de Indias* (colección Rivadeneyra, t. I, página 210).

(2) Década v, lib. VIII, pág. 196 (Madrid, 1723).

comedia de Lope, de la cual, además, conserva la suya muchas reminiscencias. En este notable drama el mito indiano aparece fundido con el clásico del modo que lo revela el razonamiento de la amazona Menalipe a Gonzalo Pizarro, que transcribiré en gran parte, por no ser esta comedia de Tirso de las que se encuentran en las ediciones modernas:

Más ha de trescientos siglos
Que de las Scitias remotas,
La asiática y la europea,
Salieron, dejada Europa,
A apoderarse de la Asia
Las naciones belicosas,
De cuyos troncos y líneas,
Si no ramos, somos hojas.
Despoblaron por la guerra
Los varones las montüosas
Provincias que baña el Tánais
Y el Termodonte corona:
Sin hombres, pues, nuestra patria,
Quedaron en su custodia
Las mujeres, bien seguras
De que ajenas plantas pongan
En sus límites sus sellos;
Porque a la fama le consta
Que sólo distinguió el sexo
Sus hombres de sus matronas.
Aquéllos, pues, divididos
Por el Asia en varias copias,
Sujetaron, desde Armenia
Hasta la India y sus aromas,
Cuantas naciones osaron
Resistirse a las heroicas
Violencias de su milicia,
Tiranizando coronas
Y despoblando ciudades,
Siendo contra sus victorias
Lo que a las llamas la cera,
Los Menfis y Babilonias.
Señores ya del Oriente,
Pacíficos en su zona
Y felices sus conquistas,

Quisieron que sus esposas
Presentes participasen
Delicias, que no se gozan
Mientras, distantes las almas,
La unidad no las conforma.
Enviaron a traerlas
Un ejército, en la flota
Que al Archipiélago hurtaron,
Llena de presas y joyas.
....
Tomaron tierra en su patria,
Poblándose nuestras costas
De arrogancias y laureles
Al son de cajas y trompas;
Pero como acostumbradas
Las mujeres, por sí solas,
Al imperio de su gusto,
Exentas de las argollas
Que anudó naturaleza
Al cuello frágil que doman
Opresiones varoniles,
Pues si alegran, aprisionan,
Por no asegundar coyundas,
Rebeldes las armas toman,
Soberbias al campo salen,
Valientes el parche tocan;
Horribles los arcos flechan;
Resueltas, dardos arrojan;
Ingratas, su sangre asaltan;
Barbaras, sus dueños postran,
Y en breve tiempo, verdugos
De su carne y gente propia,
Viudas por sus manos mismas,
Triunfando a su casa tornan.
Erigen después un templo
A la crueldad, y por diosa,
Llevándola sangre humana,
Con sacrificios la adoran,
Estableciendo preceptos
(Que hasta hoy ninguna deroga)
De no admitir en sus tierras
Hombre que sus leyes rompa

Y su libertad oprima.
Sólo en los meses que adorna
De flor Amaltea los campos,
Y el sol al Géminis dora,
De la nación más cercana
Tantos varones convocan,
Cuantos basten a suplir
Lo que la muerte nos roba.
. ...
Los que mujeres no nacen,
Desde el pecho a las congojas,
Desde la cuna a las aras,
Desde la luz a las sombras,
Siendo su madre el ministro,
Filos al acero embotan,
Y al simulacro dedican
Blanca sangre en leche roja;
Pero la que sale a luz
Hembra feliz, alboroza
Con regocijos el pueblo,
Conduciéndola la pompa
Festiva al templo y sus aras,
Donde la queman o cortan
El pecho izquierdo, que al arco
El noble ejercicio estorba.
Creció a número infinito
La república matrona
(Que la templanza en la Venus
Más fértiles frutos logra),
Y conquistando provincias
Comarcanas, las remotas,
Siempre invencibles, debelan,
Hasta que el solio colocan
De su imperio formidable
En la ciudad que ambiciosa
Al orbe leyes impuso
Y el cielo escalar blasona.
Si antigüedades leiste,
¡Oh gran Pizarro!, no ignoras
Que ocuparon sus laureles
Tantos reinos como historias:
Lampridia y Martesia, reinas,

Hicieron temblar a Europa;
Oritia y Pentesilea
Aseguraron a Troya,
Que no llorara cenizas
Viviendo ella, si patrona
De Aquiles, que la dió muerte,
No fuera la ciega diosa.
Ésta (que de la hacha de armas
Y la rodela inventora
Fué) vinculó en Menalipe
Hazañas que a Grecia asombran,
Pues abrasando el milagro
En que Éfeso a Cintia invoca,
En oprobio de los griegos
Dió llantos al Asia toda.
Monarcas del orbe, en fin,
Triunfaban las Amazonas,
Cuando en Atenas Teseo
Las obscureció victorias,
Venciéndolas su fortuna,
No sus fuerzas, que envidiosas,
Hasta hoy tiemblan las esferas
Que en sus luces los pies pongan.
Armáronse a la venganza
Las que en Scitia belicosas
Quedaron, y al elemento
De sal, una armada arrojan...
Las reliquias derrotadas,
Sin que aproveche la sonda,
Sin que el timón obedezca
Ni el aire velas recoja,
Siguen incógnitos rumbos;
Y sin saber su derrota,
Piélagos un mes naufragan,
Hasta que al fin las emboca
Por ese monstruo de ríos,
Ese hidrópico, que agota
Pecheras inmensidadas
Que pródigo al mar otorga.
Cincuenta leguas de anchura
Se miden entrambas costas,
Cuando besa los umbrales

De las océanas ondas.
Venciendo, pues, con la industria
Las argonautas heroicas
Horribles dificultades,
Guían las brumadas proas
Trescientas leguas arriba,
Hasta la ribera hermosa
De esta provincia, que oculta,
Les feria el puerto que toman.
Fundan pueblos, labran campos,
República y reino forman.
Y, prosiguiendo sus leyes,
Ínclitas progenitoras
Fueron nuestras, conquistando
Sus descendientes famosas
Cuantas naciones vecinas
Sus montes y valles moran.
Esta es mi antigua ascendencia;
En mis sienes, su corona
Veneraciones conserva;
Quien a Menalipe nombra,
Que es mi fatal apellido,
La rodilla al suelo postra,
Y como a casi deidad,
Pone en la arena su boca.
Martesia, sacerdotisa
Y mi hermana, prodigiosa
En las armas y en las ciencias,
La diadema de éstas goza;
Tan sabia, que si conjura
Esas aguas, esas rocas,
Esos brutos, esas plantas,
Los fuerza a que la respondan
Y avisen de cuanto pasa
Desde la adusta Etïopia
Hasta la helada Noruega,
Que el sol seis meses ignora.

El papel de Teseo en esta pieza corresponde a Gonzalo Pizarro, a quien dice la amazona rendida a su amor:

Admíteme por tu esposa;
Derogránse mis leyes,

Juzgránse venturosas
A tus pies estas provincias;
Diamantes que al sol se opongan,
Te rendirán estos cerros,
Perlas el mar de sus conchas;
A montes la plata pura,
El oro a cargas, que brotan
Esos ríos, esas fuentes,
Esmeraldas, pluma, aromas.....
Y un alma nunca rendida,
Que dueño te reconozca.

Literariamente, la comedia de Tirso, sin ser de las mejores suyas, vale algo más que la de Lope. Tiene la ventaja del interés histórico; tiene el feliz maridaje del mito geográfico antiguo con el moderno, y el ser, por decirlo así, un retoño tardío de una leyenda poética y antiquísima. La comedia del insigne mercenario peca monstruosamente contra la verdad histórica, puesto que el héroe de ella es Gonzalo Pizarro, quedando en segundo término, o más bien en celosa penumbra, el verdadero descubridor, Francisco de Orellana. Pero en el terreno dramático no carece de gracia e interés aquella contienda de amores que entablan en torno de él las Amazonas, mientras por otro lado fermentan en su ánimo los ambiciosos proyectos de insurrección y dominio sugeridos por su demonio familiar, el maestre de campo Francisco de Carvajal.

La comedia de Lope, aunque escrita con esmero, como todas las suyas de asunto mitológico, en las cuales parece que se propuso subsanar con las bellezas de estilo la escasa novedad del argumento, me parece que ocupa el último lugar entre las producciones suyas de este género. El argumento está tratado como en broma, quizá porque a ello convidaba lo inverisímil de la fábula, y el efecto general tiene más de cómico que de trágico. Sin embargo, en el carácter de la amazona Antiopía y en la apasionada expresión de sus anhelos amorosos, se reconoce a veces la mano del gran poeta. Los dulces lazos del cautiverio en que la Reina detiene a Teseo, recuerdan inmediatamente los episodios de Alcina y Rugero en el *Orlando*, y de Armida y Reinaldo en la *Jerusalem*.

Rara vez ha vuelto a presentarse en el teatro moderno la fábula

de las *Amazonas* (1). El frío y correcto La Motte-Houdart (2) la trató con poca fortuna en una tragedia con música, *Marthesia* (3), y también ha dado tema más de una vez a la ópera cómica y a la parodia (4).

III. *El Perseo.*—Esta tragicomedia se designa también con los títulos de *La fábula de Perseo* y *La bella Andrómeda*, y debe de ser posterior a 1618, puesto que no aparece en las listas de *El peregrino*. Lope la publicó en la *Parte décimasexta* de sus *Comedias* (1621). Se encuentra también, en edición suelta del siglo pasado, con el título de *La bella Andrómeda*.

Las empresas de Perseo son una de las más célebres fábulas heroicas de los griegos. Creuzer, según su constante sistema, la consideraba como enlazada con el simbolismo de los antiguos cultos orientales. El mito de Perseo, fundador de la ciudad de Micenas, contiene, a su juicio, los principales elementos del gran símbolo de Mithras. Perseo, cuyo nombre indica ya su origen, es Mithras Perses, un héroe solar, una encarnación o epifanía terrestre del dios de la luz. Los vestigios de este culto no hay que buscarlos en Persia misma, donde quedó obscurecido, ya que no anulado, por la reforma de Zoroastro, sino en Etiopía y en Grecia, en los extremos orientales del África y

(1) La comedia de D. Antonio de Solís, *Las Amazonas*, sólo merece rápida mención, no sólo por ser de corto mérito, como todas las comedias *heroicas* de su autor, que no había nacido para tal género, sino porque, además, es remota la semejanza de su argumento con el de la comedia de Lope, siendo diversos, a excepción de Menalipe, los personajes, y de pura imaginación casi todos; por ejemplo, Astolfo, Polidoro, príncipe de Sarmacia, etc.

(2) *Marthesia, primera reina de las Amazonas*, tragedia en cinco actos, con un prólogo. Música de Destouches. Representada en 1699.

(3) Francisco Provenzale, maestro napolitano del siglo XVII, casi olvidado hasta la reciente tesis doctoral de Rolland (pág. 188), había compuesto en 1671 una ópera en tres actos sobre el argumento de las Amazonas, con el título de *Il schiavo di sua moglie*. Muchos de los personajes son los mismos que en la comedia de Lope: Hipólita, Menalipe, Teseo, Hércules..... Esta partitura se conserva manuscrita en la Biblioteca de Santa Cecilia de Roma. Puede sospecharse que el autor del libreto, que fué probablemente el siciliano A. Perrucci, tuvo presente la comedia de Lope.

(4) Por ejemplo, en *La isla de las Amazonas*, ópera cómica de Le Sage, en un acto, representada por primera vez en el teatro de la Feria de San Lorenzo, en 1720, e impreso en las varias ediciones del *Théâtre de la Foire*, del ilustre autor del *Gil Blas*.

de Europa, adonde lentamente transmigró desde el corazón del Asia. La genealogía de Perseo, tal como nos la transmiten los antiguos mitógrafos, le enlaza con el Egipto, que podemos considerar como una estación intermedia en la propagación de estos símbolos. Perseo, como Hércules, que desciende de él, es un purificador en el cielo y en la tierra; es el matador justiciero que, alado y luminoso, descabeza con su espada de oro a la Gorgona, símbolo de las tinieblas y del mal; libra a Andrómeda, expuesta a ser víctima de la voracidad de los monstruos; engendra en ella un hijo de la luz, Perses, y completa su obra civilizadora haciendo levantar por los cíclopes, herreros subterráneos que llevaba en su séquito, los muros de la ciudad de Mycenas.

Görres, mitólogo de la misma escuela que Creuzer, admitía también el origen persa del semidiós argólico, identificándole con Feridun, el héroe nacional de los iranios, que es también un héroe solar, vencedor de Zohak, príncipe de las tinieblas.

Aunque ya Herodoto (II, 91) creía a Perseo oriundo de Egipto, no son pocos los que rechazan tal origen, lo mismo que el de Persia; y ora le buscan analogías en otras religiones del Asia occidental, especialmente en el mito de Belerofonte, de Licia y Cilicia, que parece una mera duplicación del de Perseo; ora le proclaman resueltamente divinidad helénica sin parentesco alguno con las asiáticas. Tal fué, en éste como en todos los casos análogos, la tesis de Ottfried Müller, que sólo veía en Perseo el numen tutelar de Argos.

De todos modos, es remotísima la antigüedad de su leyenda en Grecia; su nombre está ya en la *Ilíada* (lib. XIV, v. 319 y siguientes), y aunque en su origen fuese un símbolo de la fuerza vegetativa nacida de la lluvia *(Dánae*, la tierra seca fecundada por la lluvia de oro de *Zeus)*, es muy verisímil que de mito cosmológico se fuese transformando, como tantos otros, en leyenda histórica, y mezclándose con el recuerdo de héroes reales; tendencia que en todas las fábulas griegas es muy visible y que explica en parte el doble hechizo que en ellas se advierte.

En cuanto a la leyenda de Andrómeda y el monstruo marino, estrechamente ligada con la de Perseo, no son pocos los que la suponen venida de la costa de Siria, y creen descubrir en ella un fondo

semítico o cananeo, puesto que el gran dios marítimo de Tiro parece haber sido representado por un monstruoso cetáceo (1).

Consta que la fábula de Andrómeda y Perseo apareció varias veces en el teatro ateniense. Sófocles había compuesto una tragedia o, según otros, un drama satírico sobre este argumento. Su riva Eurípides hizo otro tanto, y con tal éxito que, según refiere chistosamente Luciano al principio de su tratado sobre el modo de escribir la Historia, cuando el famoso comediante Arquelao, en tiempo del Rey Lysímaco, representó esta tragedia delante de los habitantes de Abdera, éstos enloquecieron de tal suerte, que, complicándose su entusiasmo artístico con el excesivo calor del verano, cayeron en la extraña manía de salir por las calles gesticulando y declamando todos con grande énfasis el primer verso de la pieza: «Amor, tirano de hombres y dioses», y no convalecieron de tal locura hasta el principio del invierno. Pero de esta pieza tan celebrada no quedan más que cortos fragmentos y la parodia que de una de sus escenas hizo Aristófanes en las *Tesmoforias*. Pérdida menos sensible es la de otra *Andrómeda*, del tenebroso Lycophrón, que se había propuesto renovar, a su manera, muchos de los argumentos de Eurípides.

Pero a pesar de estas tragedias y del bellísimo fragmento en que Simónides describe los lamentos de Dánae dentro del arca en que el vengativo Acrisio la encerró juntamente con su hijo Perseo, lo cierto es que sólo por los poetas latinos se comunicó a los modernos esta leyenda, y muy especialmente por medio de Horacio y de Ovidio. El lírico romano, al principio de una de sus odas (lib. III, carm. XVI), recuerda en dos estrofas la fábula de Júpiter y Dánae:

Inclusam Danäem turris ahenea,
Robustæque fores, et vigilum canum
Tristes excubiæ munierant satis
  Nocturnis ab adulteris;
Si non Acrisium, virginis abditæ
Custodem pavidum, Jupiter et Venus
Risissent; fore enim tutum iter et patens
    Converso in pretium Deo.

(1) Creuzer, *Symbolik*, I, 267-90 *(Mithras Perses oder Perseus)*; Creuzer Guigniaut, I, 367-77; II, 157-66 y 1001-11; Maury, I, 302-305, etc.

Ovidio, en las *Metamorfosis* (lib. IV, verso 610 y siguientes, y lib. V, hasta el verso 249), es la verdadera fuente de *El Perseo* de Lope; de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, y de todas las Andrómedas modernas (1).

Lope contaba *El Perseo* entre las cinco piezas que trabajó con más cuidado; predilección muy natural si se atiende a la belleza de los versos y no a la fábula misma, en que no introdujo novedad alguna, limitándose a seguir paso a paso el relato mitológico, desde que Acrisio, rey de Mesenia, encierra en una torre a su hija Dánae, y Júpiter la seduce transformado en lluvia de oro, y el niño y la madre son abandonados por el vengativo abuelo al furor de las olas, que los arrojan a las costas de Acaya; hasta que Perseo, ya adulto, y enterado por Diana de su origen celeste, acomete la empresa del castillo de Medusa, para la cual Mercurio le presta la espada, y Palas el escudo y el espejo mágico que tenía la virtud de cegar o dejar inmóvil a quien le miraba; triunfa de los gigantes que guardaban la puerta, resiste a las asechanzas de Medusa, que en vano intenta detenerle con halagos de amor; la corta la cabeza, cuyos cabellos se convierten en sierpes, y de cuya sangre, derramada por la tierra, nace el alado caballo Pegaso; convierte en monte a Atlante, el rey astrónomo de la Mauritania, y despoja en su huerto el árbol de los ramos de oro; se enamora de Andrómeda, cuyo rostro había visto en un espejo encantado de Medusa, y llega a Tiro muy a punto para salvar a aquella princesa del monstruo, a quien había sido expuesta por la celosa venganza de Latona.

Muy fácil es hacer la censura de esta pieza con el criterio clásico, como ya la hizo D. Alberto Lista (2), puesto que no hay en ella unidad de acción, en el sentido vulgar de la palabra, y además abunda en episodios inconexos, como los amores de Lidoro y el rey Polidetes con Dánae, y la locura del príncipe Fineo, enamorado de Andrómeda. Parece que en ésta debía concentrarse el in-

(1) Juan de la Cueva tiene en el *Coro Febeo* un romance, tan malo como casi todos los suyos, contando cómo Perseo libró de la muerte a Andrómeda (núm. 457 de Durán).

(2) *Lecciones de Literatura Española* (Madrid, 1836), t. I, páginas 197-201.

terés de la obra, y, sin embargo, no aparece hasta el tercer acto, al paso que en el curso de los dos anteriores van entrando y saliendo una porción de personajes, de que no vuelve a hablarse en adelante.

Todas estas observaciones, de puro evidentes, nada prueban o prueban muy poco, si nos fijamos en la especial poética de Lope y en el verdadero carácter de esta tragicomedia y otras suyas análogas, así mitológicas como históricas, en que la unidad consiste, no en la agrupación artificiosa de las escenas en torno de un momento capital del mito o de la leyenda, sino en la unidad e integridad de la leyenda misma, transportada al teatro épicamente, con todo su natural e histórico desarrollo. Si a este teatro, cuya esencia es épica, se le quiere aplicar la misma preceptiva que a la tragedia clásica o a la de sus imitadores modernos, se corre peligro de no entenderle bien y de fallar muy injustamente. Lope se apodera del mito (que para él es *Perseo* y no Andrómeda, como lo prueba el título de su obra en la edición auténtica), y, al llevarle a las tablas, no construye una nueva fábula, sino que respeta todos los elementos de la antigua. Por eso hace comenzar la acción antes que el héroe nazca; hace apresurar nueve meses la carrera del tiempo; y se atreve a presentar en escena la lluvia de oro de Dánae, la transformación de Atlante en montaña, la aparición del monstruo marino y la de Perseo en su alígero Pegaso. Todos estos efectos escénicos, que en medio de la imperfección de la maquinaria de entonces debieron de ser muy gratos a los espectadores, están sometidos, no a una facticia unidad teatral, como la que han buscado otros poetas en los amores de Andrómeda, sino a la primitiva unidad orgánica del mito, al destino heroico de Perseo; por donde Lope viene a resultar más fiel al espíritu de la antigüedad que otros poetas que han hecho profesión de seguirla más de cerca.

La belleza de dicción es grande en todo el drama, y la han reconocido y admirado aun los mismos críticos que más censuran la irregularidad del plan. El diálogo de Júpiter y Mercurio en el acto primero, recuerda el de Mercurio y la Noche al principio del *Anfitrión* de Molière, quizá porque en uno y otro autor se ve la huella de Luciano. El monólogo del cazador Perseo, es una de aquellas fe-

lices inspiraciones líricas que Lope encontraba siempre para cantar la soledad, y la vida libre y descansada en campos y selvas:

Verdes montes de Arcaya,
Que con la blanca arena
Del sacro mar la hierba entretejiendo,
Por unas partes playa,
Por otras selva amena,
Estáis su eterno curso resistiendo;
Vosotros que, poniendo
Los verdes pies calzados
De robles y sabinas,
En aguas cristalinas,
Miráis vuestros extremos coronados
Del gran dosel de estrellas
Que borda el sol cuando se esconden ellas.
Claros, humildes ríos,
Pues a perder el nombre
Llegáis al mar con inocente prisa (1).
Y en sus soberbios bríos,
A imitación del hombre,
En olas de furor trocáis la risa;
Un cazador os pisa
Criado en las ciudades,
Y en su confuso estruendo,
De donde viene huyendo
A vuestras siempre alegres soledades:
Dadme tierna acogida,
Pues os doy la más parte de la vida.
En vuestros verdes brazos,
Arbol, ya (2) Ninfa hermosa,
Encomiendo el venablo, y a las fuentes
Que con tan varios lazos
Por la arena lustrosa
Sonorosas dilatan sus corrientes,
Por morir diligentes
En el cristal salado,

(1) *La «inocente prisa» es admirable, da un carácter de la idea: huír con prisa y no saber que se va a perder hasta el nombre.* (Nota de D. Alberto Lista.)

(2) El *ya* está usado aquí en el sentido italiano de *en otro tiempo (già).*

Mi descansado sueño,
Mi libertad sin dueño,
Que nunca vió de amor el arco armado.
¡Dichoso yo que puedo,
Libre de su rigor, dormir sin miedo!
Llore el celoso ausente
Los temidos agravios,
Y celebre el presente los favores,
Al amigo los cuente,
Si fué de amantes sabios,
Y yo mi libertad a vuestras flores;
Que sólo los amores
De las parleras aves
Me causan alegría,
Cuando aparece el día,
Sentado entre la hierba, a los süaves
Céfiros que recrean
Los que vivir en soledad desean.

Las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, comedia, o más bien *fiesta*, de D. Pedro Calderón, que se representó en el coliseo del Buen Retiro en 1653 (después de la pacificación de Cataluña, a la cual se alude en los últimos versos), está más artificiosamente trabada y enlazada que la de Lope y ostenta aquel género de habilidad técnica, algo amanerada sin duda, pero ingeniosísima, en que tanto sobresale su autor. Calderón no principia *ab ovo*, como Lope, sino que prepara con mucha destreza el reconocimiento de Perseo; mantiene suspensa la curiosidad del espectador sobre aquel enigmático personaje; hace que Mercurio evoque la figura de Andrómeda y que se presente a Perseo en traje de cazadora, para que ya desde las primeras escenas nazca en su pecho el amor que ha de traer el desenlace de la obra; enlaza con el argumento principal los personajes de Lidoro y Fineo, que en Lope estaban siempre desligados de ella, y que aquí sirven para preparar las aventuras de Medusa y Andrómeda; complica la parte fantástica de la obra con nuevos elementos, tomados de las *Metamorfosis*, de Ovidio, por ejemplo la aparición del Tártaro y la gruta de Morfeo, sirviéndose de ésta para representar en sueños a Perseo la historia de su madre Dánae, con acompañamiento de música que repite este estribillo:

El que adora imposibles,
Que llueva oro;
Sin él nada se vence,
Y con él todo.

La pompa teatral; el hechizo del canto; la enérgica entonación de algunos versos, especialmente de los de arte mayor; la clásica invención del suave coro y danza de las Nereidas, que vienen a consolar a Andrómeda atada a la roca, como las Oceánidas a Prometeo en la tragedia de Esquilo, bastan para dar altísimo valor a esta fiesta de Palacio, que si no fué una buena tragedia, fué, por lo menos, una ópera maravillosa, que era lo único que cuadraba al intento del poeta. Calderón peca por sobra de artificio, como Lope, quizá, por ausencia de él. Si éste se contenta con los motivos que la leyenda le ofrece, aquél los inventa, a veces, quiméricos y sutiles, como los celos de Fineo para explicar el sacrificio de Andrómeda, que mejor y más solemnemente explicado está en Ovidio y en Lope por la ira de Latona contra las jactancias de su madre Casiopeia:

Illic immeritam maternæ pendere linguæ
Andromedam.....

La misma diferencia se observa en el estilo, que carece siempre en Calderón de aquella lozana frescura, de aquella expansión mansa y caudalosa del estilo de Lope, y que en estas obras de su vejez, si asombra en ocasiones por la novedad y extrañeza de los pensamientos poéticos, más veces fatiga con la tempestad de palabras huecas y sonoras, que no siempre llegan a encubrir el cansancio y desmayo de la fantasía creadora.

El asunto de Andrómeda parece nacido para el teatro musical, y, en efecto, se le encuentra ya en las primeras tentativas de la ópera italiana. Su verdadero fundador, Claudio Monteverde, de Cremona, contemporáneo de Lope, trabajaba en 1618 en una *Andrómeda*, con letra de Ercole Mariani (1), que, o no existe, o no ha tenido nunca la celebridad del *Orfeo*, de la *Ariadna*, de la *Coronación*

(1) Rolland, *Les origines du Théâtre lyrique moderne* (París, 1895), página 85.

de Peña y de otras obras de aquel gran maestro. El primer teatro público destinado al drama musical, el de San Casiano de Venecia, abierto en los mismos días de Monteverde, inauguró en 1637 sus representaciones con una *Andrómeda*, letra del director Benedetto Ferrari y música de Francisco Manelli, de Tívoli (1). El boloñés Giacobbi había compuesto en 1610 otra *Andrómeda*, de la cual sólo se conserva el libreto (2).

No es ópera propiamente dicha, pero sí tragedia con música, la *Andrómeda* de Pedro Corneille, representada en 1650. Más semejanza tiene con lo que en España entendemos por zarzuela. Pero en la obra de Corneille la música apenas pasa de ser un accesorio decorativo. «Cada uno de los cinco actos, lo mismo que el prólogo —dice su mismo autor—, tiene su decoración particular, o, a lo menos, una aparición o tramoya, con un concierto de música, que no lleva más intento que satisfacer a los espectadores en tanto que sus ojos se entretienen en ver subir y bajar las máquinas, o se fijan en alguna cosa que les impide prestar atención a lo que dicen los actores, por ejemplo, en el combate de Perseo con el monstruo; pero me he guardado muy bien de hacer cantar nada que no fuese necesario para la inteligencia de la pieza, porque comúnmente las palabras que se cantan son mal entendidas por la confusión que produce la diversidad de voces que las pronuncian juntamente, y producirían grande oscuridad en el cuerpo de la obra si tuviésemos que enterar al auditorio de alguna cosa importante. No sucede lo mismo con las máquinas, que no son en esta tragedia ornamentos accesorios, sino que en algún modo constituyen su nudo y desenlace, y son tan necesarias en él, que no podríais suprimir ninguna sin que se desplomase todo el edificio».

La *Andrómeda*, de Corneille, precedió en tres años, como se ve, a la de Calderón; pero no tiene relación alguna con ella, salvo el ser las dos piezas de grande espectáculo, con intervención mayor o menor de la música, y estar tratado en ambas el asunto de un modo ideal y fantástico, y no legendario y novelesco, como en Lope. A

(1) Rolland, *Les origines du Théâtre lyrique moderne* (París, 1895), página 105. Vid. sobre Ferrari a Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, II, 265.

(2) Idem, pág. 117.

pesar del mérito de algunos versos, la *Andrómeda*, de Corneille, no figura entre las obras más selectas de su autor, y generalmente no se la cita más que como una curiosidad histórica.

Treinta y dos años después del estreno de la tragedia de Corneille, y cuando ya la ópera propiamente dicha había triunfado en Francia, Quinault, el más insigne de los poetas libretistas de este período, acompañado, como siempre, por el músico Lulli, dió en 1682 al teatro de Versalles un *Perseo* que hizo olvidar inmediatamente la *Andrómeda*. Voltaire, que admiraba mucho el talento lírico de Quinault y se complacía en vindicarle de las injustas detracciones de Boileau, dice de este drama que «fué, como todo lo que salía de la pluma de su autor, tierno, ingenioso, fácil, natural, armonioso»; y lo comprueba con varios ejemplos en su comentario a Corneille. Aunque de esta admiración de Voltaire haya rebajado mucho la posteridad, que no concede a Quinault más que méritos de segundo orden, los cuales, por otra parte, apenas son apreciables para un extranjero, todavía el juicio de este fino crítico prueba la importancia relativa del poeta y de su obra.

Lope de Vega no trató solamente en forma dramática la fábula de Perseo, sino también en un poemita en octavas reales, *La Andrómeda*, que dedicó a doña Leonor Pimentel e imprimió en 1621, juntamente con *La Filomena* y otras rimas, y del cual hablaremos cuando en esta colección le llegue el turno; bastando decir por ahora que tiene las mismas cualidades y los mismos defectos que todos sus poemas cortos de asunto mitológico, entre los cuales *La Circe* es sin disputa el mejor. No faltan en nuestros líricos otras composiciones al mismo asunto; por ahora recuerdo una canción que el ya citado canónigo Porcel leyó en la *Academia del Buen Gusto*, «a la hermosura, pudor, susto y libertad de Andrómeda, expuesta al monstruo marino». Y todavía puede añadirse el poemita burlesco, y no falto de alguna gracia, del bachiller Alejo de Dueñas, que lleva por título: *Dánae o La crianza mujeril al uso* (Pamplona, 1787).

IV. *El laberinto de Creta.*—Tragicomedia anterior a 1618; puesto que está citada en la segunda lista de *El peregrino*. Publicada en 1621, en la *Parte décimasexta* de las comedias de Lope, juntamente con las tres piezas mitológicas que anteceden a ésta en el

presente tomo. Va precedida de una misteriosa dedicatoria a cierta señora *Tisbe Fénix*, de Sevilla, la cual había sido celebrada por uno de sus apasionados en un breve poema de Píramo y Tisbe, que no atinamos cuál sería de los muchos que en castellano se compusieron sobre tal argumento (*).

Comprende esta pieza de Lope una parte considerable de las tradiciones relativas a Teseo, no considerado como esposo de Fedra y padre de Hipólito, tal como en el teatro trágico aparece, sino como el héroe épico, domador del toro de Maratón, vindicador de la libertad del Atica, vencedor del Minotauro y de los rodeos del laberinto de Creta con ayuda del hilo de Ariadna. Largo sería, y no propio de este lugar, resumir las opiniones de los mitólogos sobre los diversos elementos que entraron en la composición de esta leyenda y sobre la interpretación de los varios personajes y emblemas que en ella figuran. Los que buscan en Oriente el origen de casi todos los mitos griegos, no dejan de ver en el laberinto que Dédalo fabricó para el rey Minos un monumento religioso análogo al laberinto simbólico de Egipto; en Minos, una derivación del Menes egipcio; en Teseo, un héroe solar, como lo es Hércules; en Ariadna, la constelación de la corona boreal; en el Minotauro, una reminiscencia de Typhón-Apophis, el maléfico hermano de Osiris, el viento abrasador del desierto, la personificación de todas las influencias sidéricas o atmosféricas que pueden ser funestas a los dones de Ceres, a las labores de la tierra. Todas estas interpretaciones y otras no menos sutiles son de Creuzer, en su obra clásica tantas veces citada. Teseo, pues, agricultor y legislador, semidiós del Atica, héroe civilizador que somete los toros al yugo y les hace abrir el fecundo seno de la tierra, habría empezado por ser un símbolo astronómico enlazado con los misterios de Creta y con la propagación del primitivo culto de Démeter. Si esto fuera así, como ingeniosa y doctamente pretendía la escuela ya pasada de moda, que veía en todas partes símbolos hieráticos, ¡qué distancia de ese nebuloso Teseo, de esa prosaica divinidad de calendario agrícola y meteorológico, al personaje tan humano y tan vivo que fué labrando la fantasía de los

(*) La Barrera sospecha que pueda aludirse al *Píramo y Tisbe* de don Juan Antonio de Vera y Zúñiga, conde de la Roca. (A. B.)

griegos, a esa especie de caballero andante de la antigüedad, cuyas aventuras y triunfos nos cuenta Plutarco en la primera de sus *Vidas paralelas* con la misma formalidad y los mismos escrúpulos cronológicos que si se tratase de una figura realmente histórica! Las hipótesis del autor de la *Simbólica* no han hecho fortuna en cuanto a este mito: han parecido aquí más arbitrarias que en ninguna parte, y tienen, además, el grave inconveniente de despojar la leyenda de sus accidentes más poéticos. Más crédito ha logrado la exégesis enteramente histórica de Ottfried Müller, que viendo, sobre todo, en el desarrollo de la mitología helénica, el testimonio de las luchas de raza, adivina en Teseo al héroe nacional de los jonios, que representa el triunfo del helenismo sobre la barbarie de las tribus pelásgicas. Ningún crítico moderno defiende la existencia personal de Teseo; pero su existencia histórica en este otro más elevado sentido de fundador y héroe *epónymo* de su pueblo, es cosa que apenas puede negarse. El simbolismo astronómico, suponiendo que exista en su leyenda, es mucho menos visible que en los trabajos de Hércules, que tampoco se explican con esa clave única, puesto que el hijo de Alcmena, además de héroe solar, es, sobre todo, el héroe nacional de los dorios, el enemigo de los opresores, el que purga la tierra de malvados y de tiranos. La personalidad de estos héroes fué desprendiéndose muy pronto del germen naturalista de la religión primitiva, para convertirse en símbolos de raza e invadir de este modo el campo de la historia propiamente dicha.

Innumerables son los monumentos que el arte antiguo dedicó a Teseo; y ¿cómo no había de suceder así, si era el protector, el patrono de la ciudad artística por excelencia? El templo más maravilloso después del Partenón, y el que mejor ha resistido a los estragos del tiempo, está consagrado a su gloria. El cincel de los escultores de la grande escuela de Fidias eternizó en frisos y metopas sus trabajos y sus luchas, juntamente con los de Hércules. Más adelante, los bajos relieves, las medallas, las piedras grabadas, y, sobre todo, las pinturas de los vasos, reprodujeron a porfía la efigie del semidiós del Atica y todos los episodios de su carrera heroica. Los poetas cíclicos le consagraron epopeyas que de su nombre se llamaron *Teseidas*, y llegaron a formar un género especial que rivalizó

con las *Heracleidas*. Pero ninguno de estos poemas ha llegado a nuestros tiempos, ni tampoco las tragedias de que Teseo era protagonista (no hablo de aquellas todavía existentes, en que interviene como personaje secundario); ni la *Hecale*, de Calímaco, que era, al parecer, más bien que una epopeya, un cuento en verso, con cierto carácter familiar y realista, como todavía lo indican los treinta y tres fragmentos auténticos que de ella quedan, los cuales, dilucidados por la sabia crítica de Naeke y otros filólogos, sirven para conjeturar con alguna verisimilitud el plan de aquella composición, que tenía por objeto principal la victoria de Teseo sobre el toro de Maratón, pero que concedía largo espacio, con muy refinado primor de detalle, que nos parece moderno, aunque sea frecuente en los alejandrinos, a la descripción de la noche que pasó Teseo bajo el techo hospitalario de la viejecita Hecale antes de ir a la lucha con el animal monstruoso. El episodio encantador de Filemón y Baucis en las *Metamorfosis* ovidianas, parece haber tenido su modelo en este relato.

Ovidio también fué el principal conductor por donde las míticas narraciones relativas a Teseo llegaron a la poesía moderna. El lib. VIII de las *Metamorfosis* cuenta, aunque rápidamente, gran parte de las fábulas de Minos y Scylla (asunto también del pequeño poema atribuído a Virgilio, *Cyris*); del Minotauro y laberinto de Creta; del hilo de Ariadna, su abandono por Teseo, sus triunfales nupcias con Baco y la apoteosis de su corona entre las estrellas. Mucha es la facilidad y gracia del estilo de Ovidio; pero ¿quién no cambiaría todos sus ingeniosos procedimientos por algo que se pareciera a las sublimes imprecaciones que en boca de la abandonada Ariadna pone Catulo en el *Epitalamio de Tetis y Peleo*,

Indomitos in corde gerens Ariadna furores.....,

y que son quizá el arranque más apasionado del arte antiguo, salvo la Dido virgiliana y la Medea de Apolonio? Probablemente Catulo traducía o imitaba a algún poeta alejandrino que hoy no conocemos; pero lo hacía con tal plenitud de sentimiento poético y tal perfección de forma, que parece que el fuego de la pasión serpea to-

davía por las venas de aquel trozo de purísimo mármol: «*Saxea ut effigies Bacchantis*».

No menos que los poetas contribuyó a guardar la memoria del mito de Teseo el popularísimo y ameno libro del biógrafo de Queronea, quien compilando, según su costumbre, anécdotas esparcidas en muy diversos autores, la mayor parte de ellos perdidos para nosotros, e interpretándolas con sencillo *evemerismo*, tejió con todas ellas una entretenida novela, que colocó la primera entre sus *Vidas*, poniéndola en parangón con la historia no menos fabulosa de Rómulo.

No creemos que Lope tuviera presente a Plutarco, que le ofrecía menos cantidad de elementos poéticos. Prefirió seguir a Ovidio, aunque solamente en cuanto a los hechos, que, por lo demás, trató con su libertad habitual. En la disposición de la fábula se observa más unidad de la que solía poner en sus piezas mitológicas. El parricidio de Scylla y el monstruoso adulterio de Pasifae (uno y otro en relación), sirven de antecedentes a la acción; pero ésta se limita realmente a la hazaña de Teseo en el laberinto de Creta, y a los amores y abandono de Ariadna, interpolados con algunos episodios de pura invención del poeta, como el desafío del príncipe de Lesbos, Orantes, y varias escenas pastoriles y villanescas. Es obra bien escrita, y, sin duda, por eso la contó Lope entre las cinco predilectas suyas; pero en conjunto me parece inferior, no sólo al *Adonis*, sino al *Jasón*, que veremos luego, y al *Perseo*. Son notables, por su sentido político (que es el mismo que se trasluce en la silva de *El siglo de oro* y en otras poesías líricas de Lope), estos versos que pronuncia Teseo en loor del régimen democrático de Atenas:

Porque es república justa,
Y no ha de hacer cosa injusta
Cuando más valor tuviera.
Aquí, con justicia igual,
Sin que a uno falte, a otro sobre,
Al que es rico y al que es pobre
Se reparte el bien y el mal.
Estos Gobiernos difieren
De otros injustos y odiosos,

Adonde los poderosos
Se salen con lo que quieren.
¡Ay del reino en que por fuerza
El pobre ha de padecer,
Y el rico hacer y poder
Que la ley con él se tuerza!

Por lo demás, el asunto está tratado enteramente a la española: «Salen Fedra y Ariadna en hábito de hombre, con capas y espadas». Los pastores cantan y bailan la tradicional Maya. Hay mucho menos sabor clásico que en otras piezas de Lope. Su Ariadna no es la trágica Ariadna de Catulo, «*ardenti corde furentem*», sino más bien una heroína de romance caballeresco, cuyo sueño remeda el de Doña Alda, la esposa de Don Roldán:

Soñaba que un pardo azor
Una paloma sacaba
Del nido en que yo dormía,
Y que del mar por las aguas
A la margen de otro puerto
Se la llevaba en las alas.....

Al fin del acto primero hay un contraste bastante dramático entre la desesperación de Ariadna y la tranquila vida de que gozan los pobres pescadores que la recogen en su cabaña.

Calderón, que, según vamos viendo, volvió a tratar la mayor parte de los argumentos mitológicos que Lope había puesto en escena, desarrolló la fábula de *El laberinto de Creta* en la jornada segunda de la extraña comedia, que, con el título de *Los tres mayores prodigios*, fué representada delante de Felipe IV la noche de San Juan de 1636 en el patio del Real Palacio del Retiro. Nada más raro que la estructura de esta pieza, que en realidad comprende tres comedias, las cuales fueron simultáneamente representadas por tres compañías en tres diferentes tablados, y pasan en las tres partes del mundo conocidas por los antiguos. Los héroes son Hércules, Teseo y Jasón, que sólo aparecen reunidos en la loa y al final del acto tercero, en que se juntan los tres teatros. Hércules quiere rescatar a su Deyanira, robada por el centauro Neso, y sus dos amigos se le ofrecen, con todo género de protestas caballerescas, a buscarla por mar

y tierra en el plazo de un año. En la jornada primera, Jasón aporta a Colcos, y con ayuda de Medea roba el vellocino de oro. En la segunda, Teseo triunfa del Minotauro y escapa del laberinto de Creta. En la tercera, Hércules liberta a Deyanira y mata al centauro, pero muere envenenado por la túnica de Neso y abrasado en la pira del monte Oeta, como en las tragedias de Eurípides y de Séneca.

No ha de buscarse en este capricho dramático, compuesto de acciones inconexas, entre las cuales no existe más que un lazo artificial, otra cosa que lo que el autor quiso poner, es decir, sonoros versos y mucho lujo de decoraciones y pompas teatrales. Era un espectáculo más bien para los ojos y para el oído que para el entendimiento, y el desarrollo es tan superficial, que Schmidt llega a compararle con las piezas de los teatros de muñecos. Sin embargo, cuentan los contemporáneos que a este juguete cortesano debió Calderón el hábito de Santiago, que no hubiera obtenido por méritos de *La vida es sueño* o de *El Príncipe Constante*, ya escritos antes de aquella fecha.

La célebre poetisa de Méjico, sor Juana Inés de la Cruz, imitadora de Calderón en lo dramático, como de Góngora en lo lírico (imitaciones casi siempre frustradas, en que malgastó mucha parte de su natural y agudo ingenio, que sólo campea con espontaneidad en sus versos amatorios y familiares), hizo a Teseo protagonista de otra comedia, *Amor es más labyrinto*, escrita para festejar los días del virrey-conde de Galve; pieza muy endeble, no sólo por culpa del argumento mitológico, sino por vicio de culteranismo, por mala contextura dramática y, sobre todo, por estar afeada con un infelicísimo acto segundo, que no es de la monja, sino de su colaborador, el licenciado D. Juan de Guevara. En el primer acto, que es lo menos malo de la comedia, pueden elogiarse algunos toques valientes y calderonianos, así en el relato de Teseo como en el discurso del Embajador de Atenas. Todavía está escrita con peor gusto que la pieza de sor Juana, *El labyrinto de Creta, fiesta de la zarzuela representada a Su Majestad* (Carlos II), por D. Juan Bautista Diamante, inserta en la *Parte décimaséptima* de *Comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1677).

En Francia, Tomás Corneille, aunque inspirándose menos de lo

que debiera en la divina poesía de Catulo, hizo una *Ariadna* (1672) elocuente y patética, muy superior al resto de sus obras, y que todavía hoy alcanza la honra de ser reimpresa al fin de las de su glorioso hermano.

La ópera italiana se había apoderado muy pronto de este asunto. La segunda *Favola in musica*, de Claudio Monteverde, fué una *Ariadna*, representada en Mantua en 1608 en las fiestas de la boda del Príncipe heredero de aquel ducado con la Princesa de Saboya. La partitura se ha perdido, pero entre los madrigales a cinco voces del mismo Monteverde (1614) está *Il lamento d'Arianna*, que debe de proceder de la misma ópera, la cual, en el invierno de 1639, fué repetida en Venecia (1). Cuando nació la ópera francesa, fué el *Teseo* de Quinault (música de Lulli) uno de sus primeros ensayos (1675). Cítase también un *Teseo* de La Fosse, trágico secundario del tiempo de Luis XIV.

En nuestra lengua, fuera de las antiguas comedias ya citadas (2) y de dos poemas culteranos (3), no recuerdo más que la cantata de *Ariadna*, de D. Manuel José Quintana, que figura en todas las edi-

(1) Rolland, *op. cit.*, páginas 85-86.

(2) *El melodrama en un acto, con períodos de música, «Ariadna abandonada en Naxos»*, que Rita Luna y Manuel García representaron en 1794, tiene todas las trazas de ser traducción, y muy descuidada por cierto.

(3) Es el primero la *Ariadna* de D. García de Salcedo Coronel (Madrid, 1624). Lope de Vega dice de él en la aprobación que «está escrito en estilo grave, con versos dulces y numerosos, altas, propias y castas locuciones». Pero, a la verdad, el poema es digno de un tan ferviente devoto como Salcedo fué de la última manera de Góngora, sobre cuyas obras compuso un enorme y pedantesco, aunque no inútil, comentario que le ha dado más celebridad que todos sus versos propios.

Poeta gongorino no menos furibundo fué el cordobés D. Miguel Colodrero de Villalobos, que en el tomo de sus *Varias rimas* (Córdoba, 1629) tiene una *Fábula de Theseo y Ariadna.*

El soneto de D. Juan de Arguijo, *Ariadna*, es una elegante imitación de algunos versos de Catulo:

> Sed quid ego ignaris nequicquam conqueror auris;
> Externata malo? Quæ nullis sensibus auctæ
> Nec missas audire queunt, nec reddere voces.
> Ille autem prope jam mediis versatur in undis,
> Nec quisquam adparet vacua mortalis in alga.
> .....

ciones de sus poesías desde la de 1802, y que, a la verdad, no es más que un ensayo juvenil poco adecuado a las condiciones del gran poeta lírico cuyo nombre lleva (*).

V. *El Vellocino de Oro.*—Texto de la *Parte décimanovena* de las comedias de Lope (1623). La fecha y circunstancias de la representación se infieren de la dedicatoria a Doña Luisa Briceño de la Cueva, recién casada entonces con D. Antonio Hurtado de Mendoza (*el discreto de Palacio*), ingenioso poeta montañés (1) y, como tal, semipaisano de Lope, que parece haberle profesado singular estimación.

«Esta fábula de Jasón (dice Lope), ni escrita ni representada en competencia y oposición de la que ilustró con su presencia y hermosura el Sol de España, sino *representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez*, la mayor que de aquel género ha visto el mundo, como las relaciones del Sr. D. Antonio tendrán advertida a Vmd., la dedico y ofrezco..... He querido que Vmd. sepa mi obligación con tan humilde ofrenda, si bien calificada con los dueños que tuvo, porque como el manto obscuro de la noche recibe tanto honor de las estrellas, así *los rudos versos desta fábula del resplandor de las señoras damas que la representaron.* Mal dije noche; pues aunque no estuvieran allí SS. MM., su bizarría y hermosura la hicieron día.....»

Trátase aquí de la fiesta, trágicamente famosa, que para celebrar el cumpleaños del Rey Felipe IV se celebró en Aranjuez el 15 de mayo de 1622 (2), y en la cual fueron representadas, por las

(*) Restori menciona, además, el *Laberinto de Creta*, de Silva; las *Hazañas de Theseo*, zarzuela anónima, y *Los hechos de Theseo*, zarzuela o comedia, anónima también. (A. B.)

(1) Nació en Castro-Urdiales, y era alguacil mayor de aquella villa, según resulta de las pruebas que hizo para tomar el hábito de Calatrava en 1623.

(2) Debió haber sido el 8 de abril, pero se retrasó más de un mes, quiza por el mal tiempo. «En fin, las fiestas empezaron (dice el cronista de Felipe IV), y sus principios fueron toros, y luego dos grandes comedias, y de tan noble ostentación, que sus magníficos teatros casi pudieran competir con los famosos que celebra la venerable antigüedad. Mas ni en tan quieta diversión, y en quien se hallaron nuestros Reyes y los Infantes sus hermanos, y embaxadores de los Príncipes y la nobleza cortesana, quiso faltarles la fortuna

damas de la Reina Doña Isabel de Borbón, dos comedias, *Las Glorias de Niquea*, del conde de Villamediana (en que hizo papel mudo la Reina misma), y *El Vellocino de Oro*, de Lope de Vega. No faltan narraciones de este festejo, pero todas ellas se refieren más bien a la comedia del primer día (la de Villamediana) que a la del segundo. Tal acontece con las acotaciones que el mismo Conde puso a su comedia, y se hallan en todas las ediciones de sus obras, comenzando por la de Zaragoza, 1629; y con las dos relaciones, una en prosa y otra en verso, que compuso D. Antonio de Mendoza, y a las cuales se refiere Lope en la dedicatoria de esta comedia. Extractaremos de una y otra la parte general de la fiesta, y lo particular de la pieza de Lope, prescindiendo de todo lo relativo a *Las glorias de Niquea*, punto ya muy curiosamente dilucidado por los biógrafos del maldiciente y desventurado Villamediana.

«En este sitio, pues (dice el Conde, después de hacer un pomposo elogio de Aranjuez), determinó la Reyna Nuestra Señora hazer una fiesta como suya, con las Damas de su palacio, en recuerdo del dichoso nacimiento del Rey nuestro señor, que fuera ocho días del mes de abril, que por gozar más de aquél regalado sitio se dilató hasta los quinze de mayo deste año..... Aquí la arquitectura animó su soberbia traza, que si bien no la vió executada en pórfidos y jaspes, ostentó vanaglorias, aunque en materias débiles, viéndose más hermosa y luzida entre bosquejos de madera y lienzo que en la grave opulencia de Romanos Coliseos (1).»

En el mismo estilo retumbante y gongorino, y con los mismos impertinentes y prolijos rodeos prosigue la relación, de la cual sólo

con sus reveses ordinarios. Era de noche, y proseguíanse con gran aplauso las comedias, cuando su propia admiración, entre el silencio divertida, dió tiempo y causa a que una luz, cayendo encima de un dosel, con emprenderle, y assi mesmo algunos ramos del teatro, pusiesse en riesgo su auditorio, y con tan grande turbación que apenas pudo preservarle de la violencia de las llamas la más prevista diligencia, mezclando entonces un temor las aguijadas, y los cetros, y las personas más supremas con las más ínfimas y bajas. Tal dexo tuvo el regozijo de Aranjuez.»—(Céspedes y Meneses: *Historia de Felipe IV*. Barcelona, 1634, fol. 101.)

(1) *Obras de D. Juan de Tarsis, conde de Villamediana y correo mayor de Su Majestad, recogidas por el licenciado Dionisio Hipólito de los Valles..... Madrid, por Diego Díaz de la Carrera. Año* 1634, fol. 2 y siguientes.

apuntaré aquellas cosas que sirven para comprender el aparato escénico con que fueron presentadas ambas piezas. «Despeñóse el sol, y entre nubes de oro y púrpura encaminó su carro a los Campos Américos, dando lugar a la noche más serena y apacible que regalaron auras suaves y templados zéfiros, a quien miraba el calor con tanto miedo que, mientras duró la fiesta, no se atrevió a passar de los palenques que sirven de vistosa corona a la isla: no se le diera mucho al artífice que la noche, aunque fuera de envidia, turbara las estrellas de su manto; porque en vez de sus luces adornó con tantas el coronado espacio, que la Astrología, privada de conocer mil y veinte y dos estrellas, hallara nuevas márgenes de faroles y antorchas en más crecido número..... Nuestro gran Monarca Filipo, que guarde el Cielo, ocupó lugar debido a su persona, a cuyo lado estaban los Infantes Carlos y Fernando, y a sus espaldas, en pie, algunos Señores de Castilla, que sirven en su cámara, sin los demás que en torno al Coliseo ocupaban asientos iguales; y fué acertada la voz que corrió en la corte del rigor de la entrada, pues de otra suerte, fuera otra calle Mayor de Madrid la menor de los jardines de Aranjuez, y el ímpetu de la gente hiziera estorbos al aplauso que pretendieron los Reyes, si bien no se vió lugar vazío, aviendo tantos.

»Sonaron instrumentos músicos en diferentes coros, y la señora Infanta y Damas salieron a danzar una máscara, que, para que la vista pudiera darles atención, fué importante cubrirse el rostro; que, a dexarse ver, pienso que perdieran su lustre la pompa y grandeza de los trages, y su valor las piedras, que parece que los montes Orientales avian abortado en aquel sitio su mayor tesoro. Dióse fin a la máscara, y con humildes reverencias a Su Magestad dexaron el teatro, que a no ocuparle tan presto, entre consonancias de nuevos instrumentos, un opulento carro, bañaran tinieblas el espacio que adornaban luces.»

Después de esta máscara y de una loa, dióse principio a la comedia del Conde. Las damas que tomaron parte en la representación (además de la Reina, que apareció como diosa de la Hermosura, y de la Infanta) fueron doña Margarita de Tabara, doña Francisca de Tabara, doña Antonia de Acuña, doña Isabel de Aragón,

doña María de Salazar, doña Bernarda de Bilbao, *una negra, grande cantora, criada de la Reina*, doña María de Aragón, doña Leonor de Quirós, doña Lucía Ortiz, doña Francisca de Zárate, doña Inés de Zamora, doña Antonia de Mendoza, doña María de Guzmán.

Terminada la *Niquea* (cuyo asunto caballeresco estaba tomado del libro de *Don Florisel*, una de las continuaciones del *Amadís de Gaula*), «cerróse la montaña y cubrióse el teatro; y en tanto que los músicos cantaron el soneto de la segunda escena, se volvió a dividir el monte, y pareció en lo superior del trono un jardín, bella translación de Hiblea, y las gradas con blancos macetones de flores, y yerbas diferentes, y a los lados fuentecillas que por espías del Tajo estaban percibiendo la fiesta, para que pudiese llevar su relación al Rey de las aguas; entre las hermosas flores parecieron sentadas todas las Ninfas que introduxo la fábula, y con ellas la Reina nuestra señora y la señora Infanta, de donde con alegres passos ocuparos el teatro, y al compás de dulces instrumentos danzaron, con que tuvo fin la fiesta.»

El relato de Mendoza tiene más sustancia, y es menos crespo y enmarañado. Empieza también con una descripción de los jardines y campos de Aranjuez, y del jardín de la Isla, y luego entra en materia del modo siguiente:

«Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de comedia, y se le da de *invención* la decencia de Palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aun hoy Italia presume tanto), merecía más atinada pluma..... Ageno gusto (y no mi presunción) me empeña en esta noticia, si no ingeniosa, verdadera, que me hallé presente, y entonces lo admiré, y agora lo escribo con el recelo de su ofensa.

»Dividióse Palacio en dos quadrillas para hacer distintas las fiestas; de la primera se nombró dueño la Reyna, que con la grandeza della la hizo digna de sí; y de *la segunda fué autora la señora doña Leonor Pimentel* (1), dama de aventajado entendimiento, y que con él sólo pudo prometerse la competencia, si fuera possible.

»A fabricar el aparato de la invención de Su Magestad vino a

(1) Amiga y favorecedora del ingenio de Lope, quien la dedicó *La Filomena*, *La Andrómeda* y otros poemas suyos.

Aranjuez el capitán Julio César Fontana, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del Reyno de Nápoles, hijo de aquel tan celebrado arquitecto por las fábricas de Sixto V, y comparable artífice con su padre. Levantóse un teatro de ciento y quinze pies de largo y setenta y ocho de ancho, y siete arcos por cada parte, con pilastras, cornijas y chapiteles de orden dórico, y en lo eminente dellos unas galerías de balaustres de oro, plata y azul, que las ceñían en torno, y sustentaban sesenta blandones con hachas blancas y luzes innumerables, con unos términos de relieve de diez pies de alto, en que se afirmaba un toldo, imitado de la serenidad de la noche, multitud de estrellas entre sombras claras, y en el tablado dos figuras de gran proporción, la de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y de correspondencia a la fachada, y en las cornijas de los corredores muchas estatuas de bronze, y pendientes de los arcos unas esferas crystalinas que hazían quatro luzes, y alrededor tablados para los cavalleros y el pueblo, y una valla hermosísima que detenia el paso a la gente, y en medio un trono donde estavan las sillas del Rey y de los Señores Infantes Don Carlos y Don Fernando, sus hermanos, y abaxo tarimas y estrados para las Señoras y damas: formábase una montaña de cinquenta pies de latitud y ochenta de circunferencia, que se divide en dos; y con ser máquina tan grande, la movía un solo hombre con mucha facilidad; cubría el aparato, y era de la misma orden dórica, y se subía por muchas gradas a un nicho espacioso, poblado de muchas fieras; lo que ocultaba este monte se descubrirá quando se vaya haciendo relación de las apariencias en el lugar en que sirvieron en la fábula.

»Era el sujeto la Gloria de Niquea, conocida en los libros de Amadís; escrivióse (1) con atención a la soberanía de Palacio, por saber la corta licencia que se les concede en él a los versos y el atino con que se han de escrivir, en que se ven poco pláticos los que se han criado lexos de la severidad de su escuela.

»Estava señalada la fiesta para el día de San Filipe, y la ocupación de tanta fábrica la dilató hasta el primero de Pasqua de Espíritu Santo, que estuvo ya en perfección todo. Al fin del día se en-

(1) Es muy de reparar el estudio que hace Mendoza para no nombrar en parte alguna de su relación al conde de Villamediana.

cendieron las luzes, con que quedó dudosa la noche; tomaron sus puestos los que tuvieron permisión de verla, que fué limitada; porque, a dar licencia general, fuera mucho el embaraço con la gente que acudiera de Madrid, y la que camina con sus Magestades y Altezas era bastante para que no le faltasse grande auditorio..... Ocuparon los dos estrados las señoras y damas que se hallaron en Aranjuez: el uno la condessa de Olivares y doña Francisca Clarut, mujer de D. Baltasar de Zúñiga; la marquesa de Castel-Rodrigo y doña Margarita de Melo, su hija, y la condesa de Barajas; y el otro las señoras doña Juana de Aragón, doña Leonor Pimentel, doña Ana Bazán, doña María Sande, guarda mayor de las Damas; la señora doña Margarita de Tabora y la condesa de Castro, dueñas de honor.

»Hizo señal la música de trompetas y chirimías que salían el Rey y los Infantes al sitial de sus assientos, y luego salieron al tablado muchos violones y el maestro de danzar con ellos, y dando lugar los menestriles a los instrumentos, se abrieron dos puertas y se empezó una gallarda muestra.»

Sigue una descripción muy circunstanciada de la máscara, con los trajes de las damas; y luego se expone, con la misma prolijidad de detalles, el aparato de la loa y de la comedia de D. Juan de Tarsis, acabada la cual «cubrió de improviso la montaña todo el teatro y volvióse luego a abrir aquella máquina al son de los instrumentos, y, con novedad no esperada, lo que fué monte y edificio vimos convertido en bellísimos jardines, con flores y fuentes naturales, tan ingeniosamente y con tanta presteza transformadas, que, con ser mucho el artificio, se dió la admiración a la brevedad. Y para la apuesta de la Reyna nuestra Señora con la señora doña Leonor Pimentel (observando una costumbre antigua de Palacio, que se llama adivinación, en que se pone una joya por gusto y no por precio), aparecían en lo eminente de un trono Su Magestad y la Infanta, las damas y meninas sentadas en las gradas haziendo generosa apariencia, y todas ceñían su brazo derecho con un listón carmesí, iguales y enlazados de forma que no hazían distinción. Era el precepto que, untándolos todos la señora doña Leonor, para vencer acertasse con que el pendía del brazo de la Reyna.

»Llegó la señora doña Leonor, y perdió solamente el poder ga-

nar; que para acabar de perder era ley que la Reyna atinasse en su fiesta con el listón que ceñía su mano. Acompañaron esta acción todos los instrumentos y cantores, que, siendo España naturaleza de las más excelentes voces del mundo, de las mejores se funda la Capilla Real, que a su maestro deve la Música haver juntado en los tonos la destreza y el buen ayre de cantar, ajustando lo crespo del facistol a lo dulce de la guitarra, y a la eminencia de su arte la novedad de Palomares, la blandura de Juan Blas y el espíritu de Alvaro, y todo logrado en esta ocasión.

»Dióse fin a la fiesta danzando el *turdión* la Reina, la Infanta y la señora doña Ana María Manrique, con espadas y sombreros; las señoras doña Isabel de Aragón, doña Antonia de Mendoza y doña Francisca de Tabora.»

De la segunda fiesta, la dirigida por Leonor Pimentel, no sabemos más que lo que el mismo Mendoza quiso decirnos en un lóbrego y conceptuoso romance, cuya última parte debemos transcribir íntegramente, como ilustración necesaria a la comedia de Lope, de la cual, por otra parte, contiene una especie de análisis o resumen:

Escucha, ¿que ruido es este
Que en el jardín de los negros,
Entre selva y edificio
Es lo dudoso más cierto?
Otro segundo theatro
Miro, si no del primero
Competencia, ya de todos
Admirable menosprecio.
Ya la música es principio
De ilustre fiesta, y de un nuevo
Trono, que aun del sol no fuera
Dorado blasón pequeño.
Sale una máscara hermosa
En que del otro hemisferio
Las luzes, contra sí mismas,
Hazen duda al vencimiento (1).

(1) Al margen del texto de Mendoza se lee esta acotación: «La máscara de quatro quadrillas de a tres. La primera, la señora Infanta. Las señoras doña María de Guzmán y doña Francisca de Tabora».

En lo hermoso y peregrino
De los trajes, descubrieron
Su demasía el poder
Y su elección el ingenio.
Oye a la fama y la envidia,
Que pisando el sitio ameno,
Publican de la otra fiesta
Nobles encarecimientos.
La fábula empieza, y Colcos
Y Jason dan el sujeto,
Y la pluma el Fénix claro,
Cisne de Apolo el más tierno.
¡Qué lastimeros gemidos
Suenan en el mar, que el centro
Assalta en azules ondas
Del Sol los dorados cercos!
«¡Favor, Neptuno divino!»,
Dice una voz; y otra luego:
«¡Ondas, dexadnos passar,
Templad los rigores vuestros;
Piadosa ninfa de Tetis,
Socorre dos marineros (1)
Que el aire cortan sin velas,
Que el mar dividen sin remos!»
En bajel de rizos de oro
Salen al buscado puerto
Los quexosos fugitivos,
Del mundo hermanos más bellos.
No es el Géminis famoso
De igual belleza, ni fueron
Las verdes selvas testigos
De tanto Adonis y Venus.
Enamóranse las Ninfas,
Bellas hijas de Nereo,
De su dorado animal,
Imagen de un rico necio:
En desconocidas playas
Los hermosos extranjeros
A lo peregrino fían
Las esperanzas de un Reyno.

(1) «Las señoras doña Ana de Sande y doña María Coutiño.»

Friso refiere lo noble
De su grande nacimiento,
De una madrastra la envidia,
Y de una envidia el veneno
En su triste desamparo
Los anima el dios guerrero;
Que a lástimas de la tierra
No se llama sordo el cielo.
Una generosa dama (1)
Hace un divino compuesto
De Marte y Narciso, entrambos
Sin lo vano y lo soberbio:
De fuertes luzidas armas
Ciñe su bizarro cuerpo,
Y de arneses victoriosos
Las paredes de su templo.
De los ínclitos varones
Publica los claros hechos,
Que viven siempre inmortales
Sobre los hombros del tiempo.
Que a los montes se retiren
Les avisa; que de buenos,
Grandes varones, fué siempre
Huésped sagrado el desierto.
El vellocino le ofrecen,
Que será blasón al cuello
De tantos grandes Filipes,
El Quarto, en todos primero.
De su querida Medea
Sale quexoso Fineo;
Que desdichadas finezas
Labran desdenes de hielo.
Segundo parto del mar,
Principio a tanto escarmiento,
Es tyrano de las ondas,
Volante animoso leño.
Para quexa de los siglos,
Hércules, Jason, Teseo,
Dan nueva guerra a las vidas
En campañas de agua y viento;

(1) «La señora doña Luisa Carrillo.»

Con más codicia que gloria
Rompen el mar; que al sediento
Afán de ambición humana
No bastan golfos en medio.
Conquistar el vellocino
Es su empresa, y a su intento
Armas previenen y assombros
Los admirados isleños.
Medea y el Rey se inclinan
A diferentes afectos:
El, a defender sus muros,
Y ella a rendir pensamientos.
Solicitan de hija y padre
Jason y sus compañeros
El agrado, aunque ninguno
Es falso, y todos son griegos.
Fineo celoso mira
La novedad, y en el pecho
Iras fabrica y venganzas;
Que son traydores los zelos.
La bella Elenia se muestra
Su amante, y un jardinero
Galán su desdén acusa
En dulces suspiros tiernos.
Mal fiada de sus ojos,
Busca Medea el esfuerzo
De encantos, que sin belleza
Son delito y no remedio;
La hermosura es solo encanto,
Y en sus bellos ojos preso
Jason no quiere otro hechizo;
Que hermoso basta un cabello:
Desconfía por amante,
No por hombre, y en un fresco
Jardín, de amores Reales
Vulgarísimo tercero,
Hablarle intenta Medea,
Y Elenia en blandos concentos
Lo triste del alma fía
A lo dulce de un soneto:
Sirenas halla en la tierra,
Más que en el mar; mas, ¿qué es esto,

Que ya todo el aparato
Es jurisdicción del fuego?
Llama veloz penetrando
De uno en otro ramo seco,
Penacho es de luz, y en plumas
Ardientes vuelan los techos.
La seguridad advierte
De aquel hermoso mancebo (1),
Que a la alteración se niega
Por quitar el susto ageno.
Por él temen todos, y él
Mira seguro el incendio,
Que en la turbación de todos
No se aparta del sosiego;
Ni de su lado, aquél siempre
Sólo a su servicio atento (2),
De quien la fama y la gloria
No serán testigos muertos,
Del Numeroso auditorio
Mira a lo baxo y plebeyo,
Que ya es en él confusión
Lo que bastaba recelo;
El temor es el peligro.
Y en la fuga y el aprieto,
Del remedio que procura
Se compone todo el riesgo.
Ya el gallardo ilustre joven,
Quanto es dulce parentesco
Del amor y de la sangre,
Vínculos del alma estrechos,
Saca en sus bizarros brazos,
Más fino que con el viejo
Noble padre, aquel Troyano
Fénix del ardor sangriento.
Animosa la hermosura
Con el semblante sereno,
De la blanca aurora imita
Los albores más risueños;

(1) «El Rey nuestro Señor.»

(2) Es seguramente el conde duque de Olivares, aunque no lo acota Mendoza.

A las humanas deidades
Las dexan de amparo lexos.
Los viles con el espanto,
Los nobles con el respeto,
Hasta que necessitando
De cortés atrevimiento,
Con decencia la osadía
Se pone animosa en medio;
Como a sagrados Penates
El dulce glorioso peso
Dan al hombro, que a las plantas
Fueran profanos trofeos:
¡Quántas atentas finezas
Se malograron, que abriendo
Lugar, dió al agua peligros
Quien no las halló en el fuego!
Alguno a quien bellos ojos
Callado favor pidieron,
Sin dolerse ni empeñarse,
Todo lo miraba Nero (1).
Dió treguas el alboroto,
Los sustos aplauso dieron,
Festivo quedó el peligro,
Y quedó corrido el miedo.
Sólo tuvo de desdicha
Lo que los ojos perdieron,
Quitando a la admiración
Lo que ser pudo escarmiento.
Mereció ser competencia
Y sirvió con el suceso
De luminaria que tuvo
Hasta en lisonjas extremos.
Dexó engañarse la fama
De relaciones, fingiendo
La novedad desatinos,
Y la ignorancia mysterios:
Hasta el accidente mismo
Nos dexó alegría, haziendo
Los donayres experiencias
De los engaños del pueblo

(1) Alusión al antiguo romance *Mira Nero de Tarpeya.*

Altamente celebrados;
Ansí los años Febeos
Del Sol quedan inmortales,
Ya que no pueden eternos (1).

Los últimos versos se refieren, aunque de un modo intencionadamente obscuro, no sólo por el estilo habitual del poeta, sino por consideraciones de otro orden, al accidente del incendio súbito del teatro, y a las extrañas voces que entonces corrieron sobre la causa del siniestro, y que hallamos consignadas en los viajes de madame d'Aulnoy y de Van Aarsens de Sommerdyck, los cuales no dudan en suponer que el mismo conde de Villamediana, loco de amor por la Reina Isabel, pegó fuego al improvisado escenario para poder sacarla en sus brazos. Esta tradición, que nos parece novelesca e inverisímil, pero que seguramente tuvo origen en alguna voz que corrió muy acreditada entre los contemporáneos (como lo indica el mismo empeño con que el cortesano poeta Mendoza procura desvirtuarla y hacer que sea Felipe quien, rompiendo por las llamas, salve a la Reina), acaba de rodear de una aureola romántica esta fábula de Lope.

Con estas explicaciones podrá entenderse la *loa famosa* que precede a la comedia, o más bien *invención*, como quería Mendoza que se llamase a estas representaciones de Palacio, de las cuales él mismo dice que «no se rinden a los preceptos comunes de las farsas, que es una fábula unida; ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye». Hasta en la extensión

(1) *El Fénix castellano D. Antonio de Mendoza, renascido de la gran Bibliotheca del ilustríssimo Sr. D. Luis de Sousa, arzobispo de Lisboa..... Lisboa, en la imprenta de Miguel Manescal*, 1690, páginas 426-445.

En vano hemos buscado relación de estas fiestas en las Cartas de Andrés de Almansa Mendoza (1621 1626), principal noticiero de esta época, y a quien cuadra mejor que al Mendoza poeta el retrato que en una de sus cartas al Duque de Sessa hace Lope de aquel Mendoza, «*retrepado siempre en los coches de los grandes y títulos..... asistente perpetuo a la comedia, calificador de los sermones entre los poetas, y de los dramas entre los oradores sagrados, consultor de los sonetos, embajador de la Señoría de la discreción en esta Corte, agente de la puerta de Guadalajara, y Mercurio de las nuevas y sátiras de este reino*».

y distribución se aparta de las reglas generales del Teatro de Lope, puesto que es muy breve y no tiene división de actos (*). Es, por consiguiente, un espectáculo palaciego muy análogo a la ópera.

Lope, sin embargo, con mejor acuerdo que el conde de Villamediana, que había tomado de un libro de caballerías su embrolladísimo argumento, difícil de desarrollar en tan corto espacio, prefirió acudir al arsenal de la mitología, donde encontró una fábula perfectamente acomodada para este género de exhibición pomposa, con la ventaja de ser ya familiar a los espectadores, lo cual permitía más rapidez en la acción, subordinada, como tenía que estarlo, a las máquinas, decoraciones, danzas, músicas y tramoyas. Sembró toda la obra de versos bellísimos y triunfó como lírico, ya que las condiciones de la obra apenas le permitían mostrar su talento dramático.

El mito geográfico de los argonautas (conocido ya del autor de la *Odisea*), y el de los amores y encantos de Medea, enlazado de antiguo con él (puesto que ya aparecen juntos en la *Teogonía* de Hesiodo, aunque son de origen diverso), habían sido poetizados de mil maneras por los autores clásicos, y al poeta moderno apenas le quedaba novedad posible en tal argumento. Prescindiendo de la tragedia de Eurípides (1) y de todas aquellas en que Medea no es la virgen de Colcos enamorada y hechicera, sino la esposa vengativa, la maga ofendida y celosa; podía escoger entre el solemne y triunfal relato épico-lírico que se contiene en la *Pítica* IV de Píndaro; el poema de Apolonio de Rodas, obra exquisita y refinada del arte alejandrino, a la cual el patético episodio de Medea (canto 3.º) da un valor psicológico y sentimental, sólo igualado o superado entre los antiguos por el lib. IV de la *Eneida*; la exposición también muy dramática de Ovidio en el lib. VII de las *Metamorfosis*, al cual pue-

(*) Günthner y Restori, hacen notar que la comedia se divide *en dos actos*, aunque no aparezca exteriormente la división. (A. B.)

(1) Sófocles había tratado el asunto de los argonautas en dos tragedias *Los Scitas* y *Las mujeres de Colcos*, citadas varias veces por el escoliasta de Apolonio. Quizá la *Medea* latina de Attio, de la cual ha conservado Cicerón (*De natura Deorum*, II, 35) un curioso fragmento, en que se pinta el asombro de un pastor al ver por primera vez un barco, era imitación de esta tragedia, más bien que de la *Medea* de Eurípides.

de añadirse la *Heroida* XII, composiciones una y otra en que es visible la influencia de Eurípides y de Apolonio, especialmente en el análisis de los afectos de Medea, y del conflicto y lid de contrapuestas pasiones que arde en su pecho; y, finalmente, hasta la dura y seca *Argonáutica* latina de Valerio Flaco, no falta de mérito, sin embargo, en su concisión sentenciosa.

Lope de Vega, según su costumbre, tomó por guía a Ovidio, y lo mismo han hecho casi todos los poetas modernos que han llevado a las tablas este argumento. Antes de indicar rápidamente algunas de estas obras, advertiré que esta *fiesta* palaciega de nuestro poeta fué repetida en 1633 en Viena, y en 1649 en Milán (1).

El acto primero de *Los tres mayores prodigios*, de Calderón, trilogía de que ya dimos cuenta en el artículo anterior, está dedicado a la conquista del vellocino de oro. No insistiremos sobre esta pieza, que el mismo Valentín Schmidt califica de aborto dramático, reconociendo en esta ocasión la superioridad del arte sencillo de Lope. Ni hablaremos de *Los encantos de Medea*, de D. Francisco de Rojas, porque esta monstruosa comedia, en la cual nada hay digno del autor de *García del Castañar*, no tiene por asunto la primera parte de la leyenda de Jasón, sino la segunda, esto es, los celos y la venganza de Medea. Con el título de *El vellocino de oro conquistado* cita Salvá en su *Catálogo* un drama anónimo en un acto, sin advertir si le tenía impreso o manuscrito. Probablemente será traducción, hecha en el siglo pasado, de alguna de las óperas extranjeras compuestas sobre este argumento (2). Con efecto, así como los celos de Medea

(1) Hallo esta noticia en un escrito reciente sobre Lope, que contiene muchas indicaciones eruditas y útiles a pesar de su brevedad:

Studien zu Lope de Vega, von Professor Engelbert Günthner. (Program des Königl. Gymnasiums in Rottwfil zum Schlusse des Schuljahrs, 1894-95).

(2) Pudo ser la misma que corre impresa en italiano y castellano, formando parte de la serie, ya rara, de las óperas cantadas en el teatro del Buen Retiro en tiempo de Fernando VI.

El vellón de oro conquistado. Composición dramática para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el feliz día natalicio de Su Magestad Cathólica, el Rey nuestro Señor Don Fernando VI, en el año de 1749.

La música es de Juan Bautista Mele. No consta el nombre del poeta. La

son materia propia de la tragedia, sus encantamientos pertenecen más bien a la jurisdicción del drama lírico, que los ha explotado muchas veces. Creemos que abre la serie el *Jasón*, de Francisco Cavalli (verdadero fundador de la ópera veneciana), cantado con letra de Jacinto A. Cicognini, en 1649, en el teatro de San Cassiano; obra la más conocida y famosa de aquel compositor, que en los cantos de Medea puso, según dice Gevaert, una pasión salvaje, y en los de Jasón acertó a contrastar con arte sentimientos muy diversos (1). *La Toison d' Or*, de Pedro Corneille, tiene algún interés para los españoles, por haber sido representada en 1661, con ocasión de la paz de los Pirineos y del matrimonio de Luis XIV, precisamente al mismo tiempo en que nuestro Calderón, celebrando idéntico suceso, componía para el teatro del Retiro *La púrpura de la rosa*. La pieza de Corneille lleva el título de *tragedia*, pero en rigor no lo es, ni tampoco una ópera, sino una pieza de grande espectáculo, en que la declamación ocupa más lugar que la música; una especie de zarzuela heroica o seria. Sólo se recuerdan de ella algunos elocuentes versos del prólogo, relativos a los desastres de la guerra. Otra ópera de *El Vellocino de Oro*, de Juan Bautista Rousseau, yace en el olvido más profundo.

Pero lo más digno de recordarse en un estudio acerca de Lope, es la trilogía sobre *El Vellocino de Oro*, que compuso el más grande admirador y profundo crítico de nuestro poeta, Grillparzer, tratando en piezas diversas los tres momentos de la leyenda: el asesinato de Frixo, la expedición de los Argonautas, el abandono y la venganza de Medea; animándolo todo con el poético e interesante contraste entre las costumbres griegas y las de los bárbaros. Así Medea, encantadora poderosa en la Cólquida, siente que su prestigio mágico la abandona en

traducción es del médico italiano D. Orlando Boncuore, y tan detestable como todas las suyas.

Hay otra posterior de poeta anónimo y músico español o domiciliado en España:

Jasón o la conquista del Vellocino. Zarzuela heroica que han de representar las dos compañías de cómicos de Madrid en el teatro del Príncipe este año de 1768. Puesta en música por D. Cayetano Bruneti, músico de la Real Capilla de Su Magestad. En Madrid, en la imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez.

(1) Rolland, *op. cit.*, pág. 173.

Corinto, y que la serena luz del helenismo triunfa de las sangrientas y obscuras supersticiones del Ponto inhospitalario. Al mismo tiempo el poeta ha humanizado el carácter de Medea, presentándole con las suaves tintas de la *Argonáutica*, de Apolonio, y aun ha modificado el terrible desenlace mediante un recurso sentimental e ingenioso (si bien algo apartado de la simplicidad de motivos que se admira en los antiguos), haciéndole nacer, no ya de un arrebato de celos, sino de la desesperación de Medea al verse abandonada por sus hijos, que se abrazan a su rival Creusa; combinación que parece haber imitado Legouvé en su conocida tragedia sobre el mismo asunto.

No hay en la trilogía de Grillparzer reminiscencias del *Jasón*, de Lope, cuyo Teatro apenas había comenzado a estudiar en aquella fecha (1824); y aunque algunos críticos, entre ellos W. Scherer, han creído notar cierta semejanza entre la escena de la llegada de Frixo con los griegos a Colcos y otra de *El Nuevo Mundo*, de Lope de Vega, tal coincidencia, que, por lo demás, es muy remota, tiene que ser enteramente casual, pues, como demuestra el agudo y docto crítico Arturo Farinelli en su excelente libro sobre Grillparzer y Lope (1), el poeta austriaco no había leído todavía en 1822, fecha de aquella parte de la trilogía *Los huéspedes (Gastfreundes)*, ninguna comedia de Lope, y sólo dos años después alcanzó a ver hasta seis o siete, ninguna de las cuales es *El Nuevo Mundo*, cuyo estudio no hizo hasta 1850 (*).

VI. *El marido más firme.*—Texto de la *Parte veinte* de las comedias de Lope, publicada por su autor en 1630. La composición de la obra no debe de ser muy anterior, como lo persuaden la elegancia y corrección del estilo, propios de la última y mejor manera de Lope, el cual dirigió esta obra al fecundísimo polígrafo portugués Manuel de Faria y Sousa, en agradecimiento de la dedicatoria que éste le había hecho de su fábula de Narciso. La epístola de Lope es curiosa, no sólo por el notable elogio que contiene del «abundante,

(1) *Grillparzer und Lope de Vega, von Arturo Farinelli.* Berlín, 1894.

(*) Restori cita la comedia anónima: *Triunfos de Jasón*, el auto de Calderón: *El divino Jasón*, y la comedia burlesca de Francisco de Avellaneda, titulada: *El Templo de Palas*, en la cual hay un entremés titulado: *Triunfo del Vellocino*. (A. B.)

insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino», ídolo poético de aquellos tiempos, sino por la defensa indirecta y hábil que Lope hace de su propia fecundidad en estos discretos términos, que hoy mismo debieran meditar sus censores: «..... la abundancia, que algunos desestiman, a mí me persuade con el ejemplo de los campos; que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la Naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura.....»

Asunto de este poema dramático es la fábula de Orfeo y Eurydice. Sin pretender entrar aquí en las múltiples y difíciles cuestiones que se refieren a la personalidad mítica de Orfeo, cuyo nombre no aparece citado antes de Píndaro, pero que, como iniciador de los misterios y de las purificaciones, como poeta sacerdotal a quien se atribuyen innumerables himnos, y como fabuloso patriarca de la doctrina llamada órfica y de las prácticas teúrgicas y mágicas, compendia y domina toda la historia de la teología helénica, tal como se manifestaba a los iniciados en las asociaciones secretas, recibiendo luego más complejo y trascendental sentido merced a la exégesis de los neoplatónicos alejandrinos, sólo nos cumple decir que de este Orfeo *mistagogo* y teosófico no hay huella apenas en los poetas latinos, que fueron los únicos de que Lope se valió; como no la hay, en general, en la literatura moderna, hasta la aparición del poema simbólico que en prosa compuso Ballanche por los años de 1830, obra algo nebulosa, pero pensada con rara elevación y nobleza y con gran sentido de las cosas divinas de la antigüedad, en lo que tienen de más profundo.

El Orfeo de que aquí tratamos es un personaje mucho más humano, y no esconde su cabeza en la penumbra del símbolo. Es el leal amador de Eurydice, el *marido más firme*, que por ella baja al Infierno y la rescata, y vuelve a perderla por una imprudencia, nacida del mismo exceso de su amor, y la llora inconsolable por los hielos hiperbóreos y por los montes Rifeos, hasta que, en el furor de la nocturna orgía, le hacen pedazos las bacantes de Tracia, ofendidas de su desdén, y arrastra el Hebro su cabeza, que todavía repite con fría lengua el nombre de Eurydice. Tal es el Orfeo, cuya flébil elegía repiten los divinos versos de Virgilio en el libro IV

de las *Geórgicas* (484-527), como un prolongado y lánguido suspiro:

> Te, dulcis conjunx, te solo in litore secum,
> Te, veniente die, te decedente canebat.

Ovidio también, con menos profundidad de sentimiento, y menos pureza y castidad de forma, aspiró a renovar este argumento en los 85 primeros versos del libro X de sus *Metamorfosis*, que por cierto terminan con un rasgo repugnante, el cual basta para quitar toda poesía a la leyenda:

> Ille etiam Thracum populis fuit auctor, amorem
> In teneros transferre mares; citraque juventam
> Ætatis breve ver, et primos carpere flores.

Varios poetas castellanos se han ejercitado sobre la fábula de Orfeo, pero aquí sólo citaré dos, que lo hicieron como en rivalidad, contemporáneos de Lope, si ya uno de ellos no fué él mismo. En 1624 apareció el *Orfeo* (1), de D. Juan de Jáuregui, florido y lozanísimo ingenio sevillano, educado en Italia en el gusto clásico, acérrimo impugnador de las viciosas innovaciones de Góngora, si bien en este tiempo ya comenzaba a dar muestras de inficionarse de ellas, no siendo tan puro y natural su estilo como en sus primeras *Rimas;* contagio debido acaso al trato asiduo con Lucano, el Góngora de la antigua Roma, cuya *Farsalia* se ocupaba en traducir por entonces. Es el *Orfeo* obra de transición entre las dos maneras de Jáuregui; pero las faltas de gusto que en él se observan no son tan graves ni tan continuas como en la versión parafrástica de la *Farsa-*

(1) *Orfeo, de Don Juan de Jáuregui. Al Excelentissimo Señor Don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, sumiller de Corps, cavallerizo mayor, etc..... En Madrid, por Juan González. Año* 1624. 4.° El poema se divide en cinco cantos.

Fué incluído este poema en 1681, como obra de D. Agustín de Salazar y Torres, en la colección póstuma de sus obras líricas y dramáticas, publicada en 1681 con el título de *Cythara de Apolo;* pero este error del colector del libro, que fué D. Juan de Vera Tassis, fué deshecho por Sebastián de Armendáriz, que restituyó a Jáuregui la propiedad del poema, imprimiéndole, junto con su *Farsalia*, en 1684, edición póstuma también.

lia. El mismo severísimo Quintana no dudó en dar entrada en su colección selecta a la parte principal de este poemita, si bien refundido y abreviado por él con mucho acierto. De las octavas que conserva forma el siguiente juicio, que no queremos retocar en nada: «En ellas se luce el gran versificador, el escritor ameno y elegante, el poeta que cuenta o pinta con resolución y con brío. No hay, ciertamente, bastante variedad de formas, pero las que usa son bellas; y aunque se ve bien que el autor ha puesto en su trabajo mucho estudio y mucho esmero, este esmero y este estudio no son estériles, y, sin ofender a la facilidad, producen casi siempre el efecto a que aspiran. Hay pasajes de mérito muy superior: tales son los presentimientos tristes de los dos esposos en medio de sus delicias, la descripción de los lugares por donde se pasa al infierno, los efectos del canto de Orfeo en las márgenes del Aqueronte, y la separación súbita y espantosa de los amantes al salir del infierno. Es lástima que el discurso de Orfeo a Plutón, que debiera ser el trozo de más resalto, sea lo más débil del poema».

Hay, sin embargo, en él un rasgo ingenioso y feliz, que Quintana aplaude mucho; es cuando Orfeo, para enternecer a Plutón, le recuerda el rapto de Proserpina:

> Fué triunfo tuyo tu feliz consorte:
> Yo, imitando tu amor, busco la mía.

El *Orfeo*, de Jáuregui, escrito con la intención de contraponerle al *Polifemo*, de Góngora, y confirmar con la práctica lo mismo que teóricamente había predicado en el *Discurso poético contra el hablar culto y obscuro*, excitó la mordaz agudeza del poeta de Córdoba en el soneto que principia:

> Es el *Orfeo* del señor don Juan.....

donde se burla con gracia, y no sin razón, de que Jáuregui, después de haber censurado tan agriamente la obscuridad y afectación de su estilo, viniera a la postre a imitarle, sobre todo en la introducción de latinismos y otras voces exóticas, por lo cual acaba llamándole «*cisne gentil de la infernal palude*».

Pero aunque Jáuregui fuese tan declarado enemigo de Góngora, no por eso tenía muy cordiales relaciones con Lope de Vega y su grupo, sino que era a modo de corifeo de una pequeña escuela poética que aspiraba a mantenerse a igual distancia de la llaneza del uno y del culteranismo del otro, sin dejar por eso de cultivar cierto género de dicción artificiosa y remontada. No le faltaban devotos, aunque en número escaso, muy fervorosos, que llegasen a titularle *príncipe de los poetas de España*, rótulo que encontramos manuscrito, de letra del tiempo, al margen de la portada de un ejemplar de sus *Rimas*. Ofendidos por esta u otras razones los parciales de Lope, hicieron correr de molde aquel mismo año otro *Orfeo*, también en octavas y en cuatro cantos (uno menos que el de Jáuregui), que lleva al frente el nombre del predilecto discípulo de Lope, Dr. Juan Pérez de Montalbán (1). Fué voz muy acreditada entonces, y que luego ha encontrado no pocos valedores, la de ser Lope de Vega el verdadero autor del poema con que se estrenó Montalbán en la república de las letras, por generosa o calculada dádiva de su maestro, a quien acaso no pareció decoroso presentarse al público como queriendo arrebatar la palma a Jáuregui. Nicolás Antonio le da resueltamente por de Lope, y un ejemplar de la primera edición, que perte-

(1) *El Orfeo en lengua castellana. A la décima musa doña Bernarda Ferreira de la Cerda.....* Madrid, 1624. (Reimpresa al fin de los *Sucesos y Prodigios de Amor*, de Montalbán, en la edición de Barcelona, 1640, y en otras varias.) El título tiene algo de irónico, como cuida de advertirlo Lope de Vega en una carta que va al principio: «El título, a mi modo de sentir, es extremado; con él por lo menos no se enojarán con v. m. esos señores que se llaman cultos, pues ya confiesa que escribe *en la lengua castellana*, con cuyo advertimiento se abstrahe de toda voz y locución peregrina, menos las recebidas, y que blandamente sirven de ornamento al estilo grande.....» La alusión a Jáuregui es evidente, y todavía lo es más esta otra: «Todos los que escriben estas tropelías reprehenden en los otros lo que ellos mismos hacen, censurando por desatinos en los libros ajenos lo que en los suyos veneran por oráculos; pero no es mucho que no se conozcan si andan a escuras: yo a lo menos en esta confusión hallo de una misma suerte a los *cultos* que a los *tiñidos*, que habiéndolos conocido antes, ahora estudio en conocerlos. V. m. finalmente acierta en apartar este Poema suyo desta *tercera* lengua, como lo declara el título, y así pienso que lo harán de aquí adelante los naturales de Castilla, a diferencia de lo que se va introduciendo, a quien cada provincia dará su nombre.....»

neció a Gallardo y hoy al Sr. Sancho Rayón, tiene en la portada esta acotación de algún curioso de aquel tiempo: «*Este «Orfeo» le hizo Lope de Vega, y le hizo en cuatro días.*» Leído atentamente el poema, no desmiente su parentesco con las demás fábulas mitológicas de Lope, tales como *La Circe*, *La Andrómeda*, *La Filomena*, *La Rosa blanca;* pero esta manera no fué tan peculiar de Lope que algunos discípulos suyos no llegasen a remedarla con habilidad; por ejemplo, Marcelo Díaz de Callecerrada en su *Endimión*. Montalbán pudo hacer otro tanto, aunque sus tendencias en la lírica eran más crespas y gongorinas. De todos modos, este segundo *Orfeo,* sea de Lope o Montalbán, aunque escrito con notable soltura, no vale lo que el de Jáuregui, y fué temeridad el improvisarle en cuatro días tratándose de una obra de puro artificio, de ninguna novedad e interés por su asunto, y que sólo podía salvarse mediante aquella labor reflexiva de estilo que en todos sus versos solía emplear el culto y estudioso poeta hispalense. Como el poemita publicado con nombre de Montalbán ha de entrar en esta colección a título de obra atribuída con alguna verisimilitud a Lope, para entonces reservamos el ampliar este juicio, y también el hacernos cargo de las alusiones, muy curiosas para la historia literaria, que en el último canto y en los preliminares del libro se contienen.

Más importan para nuestro propósito los *Orfeos* dramáticos que principian en el siglo xv con obra tan insigne como la de Angelo Poliziano, en la cual propiamente comienza la secularización del Teatro de Italia; pues si bien en la estructura dramática conserva todavía mucho de las antiguas *representaciones* sagradas, en el espíritu es enteramente clásica, y está llena de bellísimas reminiscencias de Virgilio y Ovidio, de Teócrito y de Mosco, gentilmente, injertadas en el árbol de la poesía toscana. «El coro de las dríadas y el de las bacantes (dice Carducci) son los más antiguos y elegantes ejemplos de la lírica propiamente clásica, y en el último de ellos los críticos del siglo pasado reconocen el origen de la poesía ditirámbica, cultivada después con industria más o menos feliz, pero siempre eruditísima, en las dos edades literarias que nos precedieron.» Largamente han litigado los críticos italianos sobre el nombre que había de dársela, considerándola unos como tragedia por el argumento

patético, por la catástrofe y aun por la división en actos, hasta entonces desusada, mientras que otros ven en ella el primer rudimento de la fábula pastoril, tal como había de mostrarse en el *Aminta* y el *Pastor Fido*; y no falta quien la considere como el primer conato de melodrama, atendiendo principalmente a la canción de Aristeo y a los coros de ninfas y bacantes. Pero aunque en todo esto haya alguna apariencia de razón, y puedan sin grande esfuerzo discernirse en el *Orfeo* los rudimentos de diversos géneros dramáticos que luego habían de desenvolverse con vida particular, creemos con Carducci y con Ancona (1) que han sido los dos más doctos ilustradores de esta pieza, que el *Orfeo* es simplemente lo que en Italia se llamaba una *representación*, es decir, una narración en diálogo, análoga en su forma exterior a las que se habían compuesto (algunas de ellas por el mismo Lorenzo de Médicis) sobre asuntos de la Sagrada Escritura y vidas de los santos y leyendas piadosas; sin más diferencia que la novedad del argumento clásico, la mayor poesía de lengua y de estilo, y el desarrollo de la parte lírica, que pertenece enteramente al juvenil y vigoroso espíritu del Renacimiento. Fué, pues, el *Orfeo* una obra de transición entre el drama sagrado y el profano, y precisamente a este carácter debió su gran popularidad, hasta el punto de haberse hecho de él una reducción en octavas reales, que todavía sigue reimprimiéndose en ediciones de cordel para uso del vulgo.

Compuso el Policiano su *Orfeo* en 1471 para ser representado en la corte de Mantua, con ocasión de las fiestas que el marqués Ludovico celebró en honor del duque de Milán, Galeazzo Sforzza; pero le refundió y adicionó considerablemente después de 1480, como se ve en el texto publicado por el P. Ireneo Affo en 1776, que se acerca más a las formas del teatro clásico, sin perder por eso su primitivo e intrínseco carácter de *representación*.

(1) Carducci, *Le Stanze, l Orfeo e le Rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano, rivedute sui codici e su le antiche stampe..... Firenze*, 1863.

A. de Ancona, *Origini del Teatro Italiano..... (Torino*, 1891), t. II, páginas 2 y 349.

La fecha y circunstancias de la representación del *Orfeo* han sido puestas en claro por I. de Lungo en la *Nuova Antologia* (15 de agosto de 1881).

Tenía ya en este *Orfeo* del humanista toscano grande intervención la música, puesto que acompañaba a los principales trozos líricos, a la canción de Aristeo, al coro de las dríadas, a la plegaria de Orfeo y a la bacanal. No es maravilla, por consiguiente, que, al aparecer el drama lírico, se apoderase en seguida de este asunto, que parecía nacido para él, y que precisamente había de obtener en el poema musical, andando los tiempos, la interpretación más bella que después de los días de Virgilio ha logrado. El *Orfeo* de Monteverde (1), la más antigua de sus óperas, cantada en Mantua en 1607, primero en la Academia *degli Invaghiti*, y luego en el teatro ducal con letra de Alejandro Striggio, abre dignamente este catálogo: el *Orfeo* de Gluck (con mediano libreto de Calsabigi), primer melodrama en que las palabras y el canto concurrieron inseparablemente a un mismo fin estético y se subordinaron a una misma acción, marca el punto culminante de la serie, y la fecha de su representación en París (1774) es una de las más memorables en la historia del arte dramático musical, renovado en la teoría y en la práctica por los ejemplos y la doctrina del músico alemán, harto conformes con el credo estético que en su hermoso libro *De las revoluciones de la ópera* formulaba por aquellos días nuestro P. Arteaga (2).

Volviendo a la comedia o tragedia de Lope, no queremos omitir, como muestra curiosa de lo que solía ser nuestra crítica seudo clásica de la primera mitad del siglo pasado, el juicio que de ella hizo D. Agustín Montiano en el primero de sus *Discursos sobre las tragedias españolas* (3). Se verá en él, en medio de algunas observa-

(1) Ya antes de Monteverde existían dos *Euridices*, una de Jacopo Peri, representada en las bodas de María de Médicis con Enrique IV (1600), cantando el mismo autor el papel de Orfeo, y otra de Julio Caccini, del mismo año y sobre el mismo libreto, compuesta por Rinuccini. Pero estos primeros conatos, aunque memorables por su fecha, fueron enteramente eclipsados por el genio de Monteverde.

(2) El *Orfeo* de Gluck fué cantado por primera vez en Madrid, el 1.° de enero de 1799, en el teatro de los Caños del Peral.

(Carmena, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, pág. 39.)

Con el título de *El Amor Constante*, hizo D. Gaspar de Zabala y Zamora una imitación o traducción libre de la ópera de Calsabigi.

(3) Segunda impresión. Madrid, año de 1750, páginas 53-55.

ciones sensatas, un concepto casi mecánico del teatro, con desconocimiento u olvido de su carácter poético.

«El assunto de *El marido más firme*, que es la fábula de Orfeo, no es el más propio para una tragedia, assí porque los solos afectos amorosos no son capaces de llenarla dignamente, como porque la solución, que ha de ser la que más excite la compasión, si se parte, pierde mucho de su fin. Así, la lástima a que empeña la muerte de Eurídice se minora con oír a Orfeo, que intenta bajar por ella al Infierno, y con la esperanza de que podrá conseguir el sacarla: de modo que al volver con ella, no están ya los ánimos en disposición de sentir (según era necesario) que la pierda, por quebrantar la condición que le impuso Proserpina de no mirarla hasta salir a la luz.

»Sobre todo, estas ficciones de la antigüedad suelen ser poco posibles y menos verosímiles; y, por consiguiente, las más extrañas y repugnantes a los preceptos trágicos. Sin esto, el hacer príncipe a Aristeo, el forjar que en su ausencia se apodere Albante de su Reyno; que venga éste en las últimas escenas a matarle, y que, al descubrirle, lo quiera ejecutar porque averigua que ha servido a su padre Claridano, infiriendo de aquí que ha quitado el honor a Fílida, su hermana, es doblar la acción e introducir materias inconexas con la principal. Además, que no sólo es inverosímil anteponer un corazón rebelde, a la ambición de reinar el deseo de restituír la honra a su hermana, sino que trunca toda la proposición de la tragedia con que acabe en casamiento, dejando desairado el pesar de Orfeo, y aun risible, con hacerle que sea el que ajuste la boda.

»No hablo de que Fabio acompañase a su amo Orfeo en el viaje de los abismos con las alforjas y graciosidad que se expresa, porque las impropiedades de esta especie exceden los límites de la imaginación más disparada, y aun no cabe en ella el inferir remotamente la causa o apoyo con que se introducen en una que se supone tragedia, si no se intenta defender que es lícito todo lo que desvaría el antojo o sueña el capricho.»

No es tal, ciertamente, el intento que guía a la crítica moderna cuando mira bajo aspecto tan diverso estas mismas cosas que tanto escandalizaban a los preceptistas de antaño, los cuales, por otra par-

te, no dejan de tener razón en aquellos reparos de sentido común que son tan obvios como irrefutables, y que ninguna escuela puede contradecir. Tal acontece con lo inoportuno de los chistes y de las alforjas de Fabio: no porque el *gracioso* del Teatro español sea en sí mismo condenable, puesto que no sólo suple con ventaja al enfadosísimo *confidente* de la tragedia francesa o a la *nodriza* de las tragedias de Eurípides, sino que muchas veces desempeña con superior sentido una función análoga a la del coro antiguo, restableciendo la armonía de los afectos, perturbada por la pasión del protagonista, sino porque, dado el carácter especial de la fábula mitológica de Orfeo, se destruye el efecto de su bajada a los infiernos haciéndole acompañar por un criado chistoso, cuyas sandias ocurrencias quitan toda poesía y majestad a estas escenas.

Si es justa esta censura de Montiano, no lo parecen tanto las demás, y a casi todas ellas puede darse cumplida satisfacción dentro de la misma preceptiva dramática que él profesaba. Pues aunque los afectos amorosos no sean la única ni la principal materia de la tragedia, sobre todo de la tragedia ateniense, y estén casi ausentes de las obras de Esquilo, y tengan muy secundario lugar en Sófocles, no es menos cierto que imperan ya en muchas obras de Eurípides, y que son el principal fuego de que vive y se alimenta aquel Teatro clásico francés por Montiano tan admirado. La obra más perfecta de ese Teatro es *Fedra*, una tragedia de amor. Sino que nuestros críticos del siglo pasado eran tan estrechos y recoletos, que no dudaban en adicionar con nuevos y caprichosos mandamientos el credo poético de sus maestros. También Jovellanos quería excluír, o poco menos, de la poesía lírica el amor, por parecerle materia poco digna de un hombre grave.

Que las ficciones de la antigüedad sean poco verisímiles, y, por consiguiente, «las más extrañas y repugnantes a los preceptos trágicos», parecería sentencia muy propia en boca de un romántico intransigente, pero implica contradicción en Montiano, tan acérrimo defensor de la tragedia clásica francesa, la cual ordinariamente tomaba de la antigüedad sus fábulas, y que sólo por excepción trató asuntos bíblicos en *Ester* y *Atalia*, o asuntos cristianos en *Polieucto*, o asuntos de la Edad Media en *El Cid*.

La duplicidad de acción es innegable en esta comedia de Lope, y no lo es menos la inutilidad de algunos personajes pegadizos, que, con sus amoríos e intrigas particulares, distraen la atención y enervan el interés de la fábula. Pero tales interlocutores parásitos y acciones subalternas han sido plaga de todos los teatros del mundo, y no se libró de ellos la tragedia francesa en sus obras más selectas, como lo prueba el personaje de la Infanta en *El Cid* y el de Aricia en *Fedra*.

El conflicto que en el ánimo de Albante surge entre la ambición de reinar y el deseo de vengar la honra de su hermana, nada tiene de inverisímil; antes es esencialmente trágico. Puede tacharse, sí, de contrario al espíritu de la antigüedad; pero en descargo de Lope ha de alegarse que todo dramaturgo, queriéndolo o no, atribuye las acciones de sus personajes a aquellos motivos del orden moral más comprensibles para sus espectadores, sin lo cual correría el peligro de no ser entendido por nadie.

El desenlace o solución de la tragedia es ciertamente doble si se atiende a la acción subalterna de la venganza de Albante, pero es único en lo que pertenece a la lealtad conyugal de Orfeo y a la pérdida de su esposa. La impresión de esta catástrofe y las alternativas de esperanza y temor por donde el ánimo de Orfeo va pasando, no aminoran el interés, como no le aminora en la *Alceste*, de Eurípides, el verla primero muerta y luego resucitada.

La tragedia de Lope termina ofreciendo una segunda parte, que probablemente no llegó a escribirse, y que no sabemos lo que hubiera contenido, puesto que la fábula de las bacantes que despedazaron a Orfeo no parece asunto propio del teatro, sobre todo con la explicación que de tal mito da Ovidio.

Después de Lope trató este argumento D. Antonio de Solís en su comedia *Eurídice y Orfeo*, que también acaba prometiendo una segunda parte, si bien de contenido diferente:

..... Y con esto,
Señores míos, se acaba
La gran fábula de Orfeo
Sin mi mujer, porque nada
Tenga de trágico el cuento.

Al curioso que quisiere,
Muy atacado a lo cierto
De una fábula, que vuelva
Eurídice a los infiernos,
Para la *segunda parte*
Se le convida. *Laus Deo.*

Esta promesa quedó sin cumplir, como tantas otras, y a la verdad, no se perdió mucho. La comedia pertenece al género de las mitológicas de Calderón, a quien Solís imitaba constantemente en sus obras de grande espectáculo, tales como *Triunfos de amor y fortuna* y *Las Amazonas*. No faltan en estas piezas de aparato trozos de versificación muy estimables, y, en general, el estilo de Solís, aunque aliñado y culto en demasía, con visos de culterano, es menos enfático que el de Calderón, de quien, por otra parte, no tiene la sonora robustez, ni la imaginación potente y colorista, ni la pompa heroica y altisonante. El vivo y agudo ingenio del futuro historiador de la conquista de Méjico, que no iba acompañado de grandes alientos poéticos, se acomodaba mucho mejor al cortesano discreteo de la comedia de costumbres, y en este género mostró cierta originalidad sutil y alambicada, cuyo tipo es la comedia de *El amor al uso*. Pero en sus fiestas palaciegas, el desarreglo mismo del plan parece forzado y la afectación del estilo insípida. Por lo demás, el tema mitológico está tratado como una comedia de capa y espada; gran parte del embrollo estriba en haber perdido Orfeo el retrato de Eurídice; hay cuchilladas y escondites, y Aristeo y Felisardo se muestran muy enterados de las leyes del duelo (*).

VII. *La bella Aurora.*—Es la primera de las 12 comedias insertas en la *Parte veintiuna* (póstuma) de las de Lope, publicada en 1635 por su hija doña Feliciana del Carpio.

Da asunto a esta pieza la fábula mitológica de Céfalo, Procris y la Aurora, que Ovidio narró dos veces, venciéndose a sí mismo en suavidad y elegancia; la primera en el *Arte amatoria* (libro III,

(*) Restori cita, además, el *Amor constante*, de Zabala y Zamora. (A. B.)

v. 685-746), aconsejando a la mujer enamorada y celosa que no se deje engañar fácilmente por vanas apariencias:

> Nec cito credideris: quantum cito credere lædat,
> Exemplum vobis non leve Procris erit.....;

la segunda en el libro VII de las *Metamorfosis* (v. 661-685), donde se pone la relación en boca del mismo Céfalo. Idéntico es el sentido de ambas narraciones, aunque haya entre ellas leves discordancias. En la primera, el cazador Céfalo, agobiado por el calor, se acoge cerca de una fuente sagrada en los purpúreos collados del Himeto, y allí, abandonando sus criados y sus perros, se tiende en el verde césped e invoca el *aura* refrigerante:

> Accipienda sinu, mobilis Aura, veni.....

Alguien, movido de mala voluntad o interpretando erradamente este suspiro, lleva la noticia a Procris, que, juzgándose engañada por su marido, cae en todos los extremos de la pasión celosa, desgarra sus vestiduras, ensangrienta frenéticamente su rostro con las uñas, y vuela por los campos como una furibunda bacante azuzada por el tirso de Lieo:

> Ut rediit animus, tenues a pectore vestes
> Rumpit, et indignas sauciat ungue genas.
> Nec mora: per medias sparsis furibunda capillis
> Evolat; ut thyrso concita Baccha, vias.

Encamínase al paraje en que su marido solía reposar de las fatigas de la caza; llega Céfalo a templar en la fuente los ardores del mediodía, y repite su acostumbrada invocación al céfiro y al aura. Comprende Procris su error, y, cuando, llena de alegría, mueve las hojas para ir a lanzarse en los brazos de su esposo, éste, creyendo sentir los pasos de una fiera, lanza contra ella mortífero dardo. Procris muere bendiciendo la mano que la ha herido y consolándose en su agonía con no haber sido ofendida en su amor por rival ninguna.

Todo lo expresa, con la tierna molicie propia de su estilo, el poeta sulmonense en estos versos:

Ante diem morior, sed nulla pellice læsa:
Hoc faciet positæ te mihi, terra, levem.
Nomine suspectas jam spiritus exit in auras:
Labor io! Cara lumina conde manu.
Illa sinu dominæ morientia corpora mœsto
Sustinet, et lacrimis vulnera sæva lavat.
Exit, et incauto paulatim pectore lapsus,
Excipitur miseri spiritus ore viri.

Más complicada, y no sé si más poética, es la leyenda en las *Metamorfosis*. Allí la causa de la catástrofe es el amor y la venganza de la Aurora, que arrebata a sus palacios aéreos a Céfalo; pero se ve desdeñada por él, que entonces, más que nunca, se hallaba inflamado en amores de Procris, con quien era reciente su consorcio:

..... Ego Procrin amabam;
Pectore Procris erat, Procris mihi semper in ore:
Sacra tori, coitusque novos, thalamosque recentes,
Primaque deserti referebam fœdera lecti.

La Aurora hace concebir a Céfalo infundados celos de su mujer, que huye a las selvas, donde, víctima del funesto error producido por la palabra *aura*, muere herida por el mismo dardo que ella había donado en prenda de amores al gallardo cazador, de quien se despide en versos suavísimos:

..... Per nostri fœdera lecti,
Perque Deos supplex oro, superosque, meosque;
Per si quid merui de te bene; perque manentem
Nunc quoque, quum pereo, causam mihi mortis, amorem;
Ne thalamis Auram patiare innubere nostris.

En este segundo relato de Ovidio se inspiró principalmente Lope de Vega para su tragedia, que Grillparzer (1) considera como obra

(1) Página 48.

de la decadencia del gran poeta, y que, en efecto, no deja de mostrar signos de cansancio, disimulados, sin embargo, con la pureza del estilo y la esplendidez de la versificación, cualidades en que Lope, en vez de decaer, se aventajó a sí mismo en sus últimos años. Pero adviértase que este cansancio parece nacido, no de agotamiento de la fantasía de su autor, que, por el contrario, se mostraba en otras composiciones de aquellos días tan fresca y lozana, sino de la desventaja del argumento mitológico, que, por estribar en un juego de palabras, llevaba consigo cierta insipidez. Los celos de Procris eran materia menos propia del teatro que de la elegía, y elegíacamente los había tratado Ovidio, a quien Lope procuró emular en el sentimiento y en la facilidad melódica, ya que no estaba en su mano dar a la fábula de Céfalo el interés dramático de que carecía. Procuró, sin embargo, animarla con diversos episodios, entre los cuales merece particular atención, por la gracia poética con que está desenvuelto, el del rapto de Céfalo por la Aurora, que recuerda, según oportuna observación de Schaeffer, la leyenda de Tannhäuser y su estancia en la montaña de Venus (1). Ingeniosa y bien imaginada también es la escena en que Céfalo se presenta a su esposa, para probar su virtud, disfrazado de mercader de joyas (situación que parece reminiscencia de varios cuentos orientales). La escena que precede a ésta, tiene mucha semejanza con otra del *Examen de maridos*, de D. Juan Ruiz de Alarcón, comedia no impresa hasta 1631, pero cuya representación refiere a 1625, con buenos indicios, el ilustre biógrafo de aquel ingenio.

Por su título de tragedia no podía librarse *La bella Aurora* de las iras censorias de D. Agustín Montiano, que, en su ya citado *Discurso* (2), la juzga en estos términos: «No sé cómo puede aspirar a ser tragedia, porque se reduce a la fábula de Céfalo y Procris, alterada en la sustancia, en el modo y hasta en los nombres, pues llama Floris a ésta. Todo su contexto es cómico, a la moda de su arte; nada hay de trágico, sino la muerte de Floris; y como no tiene relación al título de *La bella Aurora*, no se sabe cuál acción es la que corres-

(1) *Geschichte des Spanischen National dramas*, I, 199.
(2) Página 51.

ponde a la tragedia; de suerte que, al parecer, la triste y funesta es la accesoria, y la amorosa y divertida la principal».

Esto es cuanto a Montiano se le ocurrió decir sobre una pieza cuya versificación es tan deliciosa que sólo puede negarse a su halago el que tenga enteramente tapiados los oídos al mágico poder de la poesía. ¿Qué importa el cambio de nombre de Procris en Floris (cambio dictado seguramente por la eufonía), ni tampoco la mezcla de dos acciones, que ya Ovidio había presentado juntas, y ninguna de las cuales es cómica, como dice Montiano, aunque sólo una de ellas tenga desenlace lastimoso; siendo, por lo demás, los amores de la Aurora precedente necesario para explicar y justificar dramáticamente los celos de la mujer de Céfalo? ¿Qué importa todo esto, digo, ni menos la cuestión técnica de si la pieza ha de llamarse comedia o tragedia, cuando se lee la tierna despedida del Príncipe de Tebas y su reciente esposa; o los versos líricos en que la Aurora, no rendida aún a las flechas del Amor, canta la esquivez de las selvas y la dulce compañía de la casta Diana; o las apasionadas escenas de su enamoramiento, y la audacia gallarda con que está presentado aquel levantarse del tálamo la ninfa celeste para preceder al sol en su carrera, y aquel remordimiento que va disipando la embriaguez de los sentidos de Céfalo y renueva en él la memoria de su primero é inculpado amor? Léanse, finalmente, las endechas de Floris en el acto segundo:

Divina Diana,
Gloria de las selvas.....,

y se verá a qué queda reducida la impertinente crítica de Montiano.

Calderón volvió a tratar este argumento en su *fiesta cantada*, *Celos, aun del aire, matan*, que se estrenó en el coliseo del Buen Retiro antes de 1662, y de la cual él mismo hizo una parodia en su comedia burlesca *Céfalo y Procris*, representada a Sus Majestades, el día de Carnestolendas, en el salón Real de Palacio; farsa disparatada pero de algún chiste, en la cual Calderón remeda también varios pasajes de otra comedia suya, *Auristela y Lisidante*, no de otro modo que Aristófanes parodiaba escenas de las tragedias de Eurí-

pides. Por lo que toca a *Celos, aun del aire, matan*, es, sin disputa, una de las piezas mitológicas que mejor demuestran la admirable aptitud de Calderón para la poesía lírica cantable; pero no merece tanta alabanza el enmarañado artificio de la pieza, en que, huyendo de la sencillez de Lope, mezcla con la fábula de Céfalo la historia de Eróstrato, el que quemó el templo de Diana en Éfeso (1).

El tema mitológico de la comedia de Lope ha sido tratado por varios poetas líricos españoles, ya en serio, ya en burlas. De los primeros fué el licenciado D. Jerónimo de Porras, culto y elegante ingenio antequerano y feliz imitador de los poetas latinos, el cual encabezó con una *Fábula de Céfalo y Procris*, en octavas reales, el raro tomito de sus *Rimas*, impreso en Antequera en 1639 (2). También el canónigo Porcel dedicó en su mayor parte a este asunto la cuarta y última de las *églogas venatorias* que, juntas, componen su *Adonis*, de que ya hemos dado alguna noticia. Entre los poemas jocosos merece leerse, por lo suelto y desenfadado, el que compuso en sus mocedades D. Diego Antonio Rejón de Silva, que luego, con más noble intención, pero con menos estro, cantó las excelencias de la Pintura en un sensato y prosaico poema, todavía más olvidado hoy que el de Iriarte sobre la Música, que le sirvió de modelo (3).

En el teatro de la ópera no podían faltar *Céfalo* y *Procris*. Ya uno de los autores *primitivos* del género o estilo *representativo*, uno de los precursores de Monteverde, Julio Caccini, hizo representar en 9 de octubre de 1600, en el Palazzo Vecchio de Florencia, con ocasión de las bodas de María de Médicis con Enrique IV de Fran-

(1) Uno de los más aventajados discípulos de Calderón, D. Agustín de Salazar y Torres, volvió a tratar el asunto de Céfalo y Procris en su comedia *El Amor más desdichado*, «fiesta que se representó a los excelentísimos señores duques de Alburquerque», siendo el duque virrey de Sicilia. Véase esta pieza en el segundo tomo de la *Cythara de Apolo*, colección póstuma de las obras líricas y dramáticas de Salazar, publicada por su mayor amigo, D. Juan de Vera Tassis y Villarroel (Madrid, 1694).

(2) *Rimas varias de el Licenciado D. Gerónimo de Porras, natural de Antequera..... Impreso en Antequera*, por Juan Bautista Moreira, año de 1639.

(3) *Fábula de Céfalo y Procris, escrita en octavas jocoserias*. Publicada en el *Memorial Literario* de julio de 1788, y reimpresa en el tomo III de los *Poetas líricos del siglo XVIII*, pág. 506.

cia, una breve pieza pastoril titulada: *Il rapimento di Cefalo*. El carácter muy marcado de ópera que tiene la *tragedia* de Lope, puede hacer sospechar que la obra lírico-musical del florentino influyese en la suya, y que acaso una música semejante a la de *La Selva sin amor* acompañase algunas, por lo menos, de sus principales escenas (1).

VIII. *El Amor enamorado*.—Publicóse en la *La Vega del Parnaso*, colección póstuma de obras líricas y dramáticas de Lope, dadas a luz por su yerno Luis de Usátegui en 1637. Debe de ser una de las últimas obras de su autor, y el estilo así lo persuade. Hállase también en la *Parte treinta y una de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1669), atribuída por groserísimo yerro del colector a D. Juan de Zabaleta, y también se ha impreso suelta con su nombre y el de D. Sebastián de Villaviciosa.

Aunque el título parece que anuncia un drama sobre los amores de Psiquis y Cupido, conforme a la bellísima fábula de Apuleyo (que dió tema para otra comedia de Lope, hoy perdida), el argumento es muy diverso y comprende dos partes; una mitológica, y otra de pura invención del poeta: La mitológica es la transformación de Dafne en laurel: lo que Lope añade, es decir, los amores de Cupido con la zagala Sirena, pertenece al género pastoril, en el cual también podría clasificarse esta comedia, notable por la tersura, elegancia y riqueza de su bellísima versificación, más que por el artificio dramático, que es exiguo, como en las demás piezas de su clase. Pero todo lo disimula el lujo y esplendor de la dicción poética, que rara vez alcanza, aun en el mismo Lope, un grado de brillantez tan constante.

(1) La más antigua pieza sobre este asunto en el teatro de Italia, y una de las más antiguas de asunto profano después del *Orfeo*, de Poliziano, es la *Favola di Cephalo*, compuesta por Nicolo da Correggio y representada en Ferrara, bajo los auspicios del duque Hércules de Este, en 1486; fiesta cortesana, en cinco actos, de tendencias clásicas, pero en la cual todavía se nota la huella de las antiguas representaciones sacras.

(Vid. A. de Ancona, *Origini del teatro italiano*, II, pág. 5.)

[Restori menciona, además, la ópera *Aurora ingannata* del conde Ridolfo Campeggi, con música de Girolamo Giacobbi (Venetia, Vincenti, 1608); y el *Céfalo y Procris* de Vidal Salvador. (A. B.)]

Del final de esta obra se infiere que fué fiesta de Palacio, representada delante de Felipe IV:

> ..... Y aquí,
> Divino planeta cuarto,
> Luna, madre de otro sol,
> Que gocéis por muchos años,
> Dé fin en vuestro servicio
> *El Amor enamorado.*

La fábula de Apolo, Dafne y la serpiente Pitón, que constituye uno de los episodios de esta pieza, procede del lib. I de las *Metamorfosis* ovidianas (v. 416-567), y ha sido una de las que con más frecuencia han sido traducidas e imitadas en la poesía moderna. Don Juan de Arguijo la redujo a un soneto:

> Victorioso laurel, Dafnes esquiva..... (1).

Gregorio Silvestre la había contado en quintillas (2) con la gracia y fluidez características de sus coplas castellanas. El médico de Granada D. Agustín Collado del Hierro, hizo sobre ella un largo romance (3). Dos veces la trató el conde de Villamediana, una también en romance, y otra en octavas reales, todavía mas anochecidas y lóbregas que las de su *Faetonte*. Tres veces por lo menos, Quevedo, no sólo en los sabidos sonetos,

> Bermejazo platero de las cumbres.....
> Tras vos un alquimista va corriendo.....,

sino en una linda fábula en quintillas, composición de su mocedad, que por no aparecer en ninguna de las *Nueve Musas*, bajo cuyas rúbricas fueron coleccionados sus versos, y sí solamente en las *Flo-*

(1) Otro soneto muy endeble, de Salas Barbadillo, sobre el mismo asunto, puede verse en sus *Rimas castellanas* (Madrid, 1618, fol. 13 vto.).

(2) Está en el segundo libro de sus *Obras* (Edición de Granada de 1599).

(3) *Dafne y Apolo*, en 8.°, 36 páginas, sin lugar ni año.

res de poetas ilustres de Pedro de Espinosa (Valladolid, 1605), es menos conocida de lo que merece. El estilo, más parece de Gil Polo o de Luis Barahona que de Quevedo; prueba patente de la flexibilidad de aquel grande ingenio, nacido para dominar con igual señorío los tonos más diversos. La *fábula burlesca de Apolo y Dafne*, de Salvador Jacinto Polo de Medina, composición aguda y chistosa, aunque no exenta de chocarrerías, logró mucha popularidad a mediados del siglo XVII, y sirvió de tipo a otras innumerables parodias mitológicas, ninguna de las cuales tiene el picante desenfado y ameno estilo de la primera. Uno de los últimos cultivadores de este género fué el ya citado poeta gaditano D. Francisco Nieto y Molina, que en su *Fabulero* (1764) tiene también un poemita burlesco de *Apolo y Dafne*.

El combate de Apolo con la serpiente Pitón había sido ya tema musical entre los griegos. Julio Pollux, en su *Onomasticón* (IV, 84), nos ha conservado lo que hoy llamaríamos el programa del *nomo pítico*, especie de sonata o concierto, de género esencialmente descriptivo e imitativo, que se atribuía a Sacadas de Argos y se remontaba a más de seiscientos años antes de Jesucristo. La lucha del dios con la serpiente se dividía en cinco partes. Cuando en el Renacimiento se aspiró a la imitación de la música griega, un compositor de Florencia, Lucas Marenzio, escribió en 1589, para las fiestas nupciales del gran duque Fernando de Médicis, un *Combate de Apolo con la serpiente Pitón*, del cual sólo quedan tres coros del pueblo de Delos, a doce, cuatro y ocho voces. Octavio Rinuccini, que había escrito las palabras del diálogo, compuso más adelante, con el músico Peri, la primera ópera sobre este argumento, la *Dafne*, representada en el Carnaval de 1597 en casa del sabio y generoso Mecenas de este arte nuevo, Jacopo Corsi. En la poesía, Rinuccini quiso remedar la forma del yambo; en la música, Peri intentó descubrir el secreto de la *diastemática* de los antiguos, buscando un término medio entre la rapidez de la declamación y la lentitud del canto, que fué lo que desde entonces se llamó estilo recitativo. La partitura de esta *Dafne* se ha perdido. En 1608, Gagliano hizo sobre el mismo libreto de Rinuccini una nueva música, que se conserva. La más antigua ópera alemana es también una *Dafne*, la de Enrique

Schütz, escrita sobre el texto de Rinuccini, traducido por Opitz. Esta partitura, compuesta en 1627, se ha perdido también (1).

Ya indicamos, al tratar de *La Selva sin amor*, que los primeros ensayos de este género hechos en España debieron de ser también meras imitaciones del estilo recitativo italiano. En una *Relación* (impresa) *de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde abril del año pasado de* 635 *hasta fin de febrero de* 636 (2), se lee la siguiente noticia: «En 29 de julio se representó en el Retiro la comedia de la fábula de *Dafne*, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas».

Opinó D. Juan Eugenio Hartzenbusch que esta comedia de *Dafne* pudo ser *El Laurel de Apolo* de D. Pedro Calderón; pero tal opinión no puede admitirse, porque no consta que la zarzuela de Calderón fuese representada hasta el 4 de marzo de 1658, en las fiestas del nacimiento del Príncipe D. Felipe Próspero. Pudo ser más bien *El amor enamorado*, de Lope de Vega (que no murió hasta agosto de aquel mismo año de 1635), o quizá alguna otra *Dafne* que hoy no conocemos.

El laurel de Apolo, de Calderón, es una zarzuela en dos jornadas, que su autor caracteriza muy exactamente en estos términos:

> No es comedia, sino sólo
> Una fábula pequeña
> En que, *a imitación de Italia*,
> Se canta y se representa.

Con razón elogió D. Alberto Lista, en su estudio sobre *Calderón considerado como poeta lírico* (3), el artificio y la armonía de los ver-

(1) La más antigua ópera italiana cantada en España fué una *Dafne*, única composición dramática conocida del músico hispano-siciliano barón Manuel de Astorga. Esta representación fué organizada en la Casa Lonja de Barcelona, en 1709, por el Consejo de los Veinte, para festejar al Archiduque de Austria, pretendiente a la corona de España.

(Véase el *Dictionnaire bibliographique des musiciens* de Sir Jorge Grower, París, 1872, y el curioso estudio histórico-crítico *La Opera en Barcelona*, de F. Virelles Cassañes (Barcelona, 1888).

(2) Citada por D. Juan Eugenio Hartzenbusch en las notas a Calderón.

(3) *Revista de Madrid*, t. III, 1839.

sos de esta composición teatral, y la riqueza de imágenes poéticas que atesora. La declaración amorosa de Apolo a Dafne es, a pesar de algunas sombras de afectación, uno de los más hermosos pedazos líricos que pueden entresacarse de las obras de aquel inmortal poeta dramático.

La comedia de Salazar y Torres, *Triunfo y venganza de amor*, tiene, en sustancia, el mismo argumento que *El laurel de Apolo*.

En este *Triunfo*, como en todas sus piezas de aparato, se luce el versificador gallardo y numeroso, que seguramente aventajó a todos los de su tiempo en oído musical; pero todas ellas juntas no valen tanto como la única y deliciosa comedia de costumbres que Salazar dejó, *El encanto sin encanto*, más conocida por el título de *La segunda Celestina* (*).

Además de las siete comedias mitológicas impresas aquí, compuso Lope otras del mismo género, que no han llegado a nosotros. Parece que podemos referir a esta sección los siguientes títulos, tomados de la primera lista de *El peregrino* (1604):

La Aduerite.

Los amores de Narciso. (Quizá quedará alguna reminiscencia de ella en la de Calderón, *Eco y Narciso.)*

El ganso de oro. (¿Sería la fábula de Júpiter y Leda? Escabrosa parece para puesta en escena, pero nuestros dramaturgos se atrevían a todo) (**).

Hero y Leandro. (La que existe impresa, suelta, con nombre de

(*) Restori cita, además, una zarzuela de *Apolo y Dafne*, de D. Juan de Benavides; una ópera anónima: *Dafne y Apolo, o Triunfos de amor y desdén;* el auto de Salvo y Vela: *Laurel de Apolo*, y la ópera portuguesa de Nobrega: *Os rendimentos de Apolo e as esquivanças de Dafne.* (A. B.)

(**) A tanto se atrevían, que ahí está la comedia de *Icaro y Dédalo*, de Melchor Fernández de León, citada por Restori, en la cual se sacan a escena todas las aventuras de Leda y el cisne, entre diálogo y canto. La comedia se representó el 25 de agosto de 1684. (A. B.)

Mira de Amescua, es, seguramente, de este ingenio, y como suya la cita el M. Tirso de Molina.)

Psyches y Cupido. (Sobre esta bellísima fábula de Apuleyo compuso también Calderón su comedia *Ni Amor se libra de amor.)*

La reina de Lesbos.

La torre de Hércules.

La tragedia de Aristea.

En la segunda lista (1618) añadió los siguientes títulos:

La casta Penélope.

La Atalanta (*).

De ninguna de esas piezas queda más noticia.

IX. *Contra valor no hay desdicha.*—Es la primera de las 12 comedias insertas en la *Parte veintitrés* (póstuma) de Lope, publicada en 1638 por el librero de Madrid Pedro Coello, a quien Luis de Usátegui, yerno del poeta, había cedido el privilegio. Hállase también en la *Parte treinta y una de las mejores comedias que hasta hoy han salido, recogidas por el doctor Francisco Toribio Ximenez* (Barcelona, 1638), raro tomo que pertenece a la colección de diferentes autores, llamada *extravagante* o *de fuera de Madrid*, para distinguirla de la gran colección madrileña en 48 volúmenes. Hállase, finalmente, en edición suelta del siglo pasado, tan incorrecta como todas las de su clase. En los últimos versos de esta comedia añade Lope el segundo título de *El primero rey de Persia.* En los índices de Fajardo y Medel se la llama *Ciro* (o *Zirro*), *hijo de la perra*, y, según Barrera, lleva también (no sé dónde) el título de *Ciro y Arpago.* Don Juan Eugenio Hartzenbusch la reimprimió en el tomo III de su colección selecta.

Sirve de base a este poema dramático, la historia fabulosa de la infancia de Ciro, tal como la cuenta Herodoto en su *Clio* (107-123). Muchos rasgos de esta tradición antiquísima son comunes a otras análogas de diversos tiempos y naciones, por ejemplo, a la leyenda latina de Rómulo y Remo, o a la leyenda turdetana de Gargoris y Abidis, de la cual nos presenta un resumen Justino, el abreviador de Trogo Pompeyo. Todo esto indica un fondo mitológico común y

(*) Restori sospecha, con fundamento, que *La Atalanta* es el *Adonis y Venus*, en cuyo primer acto se introduce aquella fábula. (A. B.)

anterior a todas ellas, fondo que reaparece en muchos cuentos populares. Dice así la ingenua narración del padre de la Historia, traída a nuestra lengua más fiel que poéticamente por el jesuíta Bartolomé Pou, aventajado helenista del siglo XVIII (1):

«Sucedióle en el trono (a Cyaxares) su hijo Astyages, que tuvo una hija llamada Mandane. A este monarca le pareció ver en sueños que su hija despedía tanta orina que, no solamente llenaba con ella la ciudad, sino que inundaba toda el Asia. Dió cuenta de la visión a los magos, intérpretes de los sueños, e instruído de lo que el suyo significaba, concibió tales sospechas que, cuando Mandane llegó a una edad proporcionada para el matrimonio, no quiso darla por esposa a ninguno de los medos dignos de emparentar con él, sino que la casó con un cierto persa llamado Cambyses, a quien consideraba hombre de buena familia y de carácter pacífico, pero muy inferior a cualquiera medo de mediana condición.

»Viviendo ya Mandane en compañía de Cambyses su marido, volvió Astyages en aquel primer año a tener otra visión, en la cual le pareció que del centro del cuerpo de su hija salía una parra que cubría con su sombra toda el Asia. Habiendo participado este nuevo sueño a los mismos adivinos, hizo venir de Persia a su hija, que estaba ya en los últimos días de su embarazo, y la puso guardias con el objeto de matar a la prole que diese a luz, por haberle manifestado los intérpretes que aquella criatura estaba destinada a reinar en su lugar. Queriendo Astyages impedir que la predicción se realizase, luego que nació Cyro, llamó a Harpago, uno de sus más familiares, el más fiel de los medos y el ministro encargado de todos los negocios, y, cuando le tuvo en su presencia, le habló de esta manera: «Mira, no descuides, Harpago, el asunto que te encomiendo. Ejecú» tale puntualmente, no sea que por consideración a otros me faltes » a mí, y vaya, por último, a descargar el golpe sobre tu cabeza. » Toma el niño que Mandane ha dado a luz, llévale a tu casa y má» tale, sepultándole después como mejor te parezca». «Nunca, señor

(1) *Los nueve libros de la Historia de Herodoto de Halicarnaso, traducida del griego al castellano por el P. Bartolomé Pou, jesuíta.* Madrid, 1846, tomo I, páginas 55-67.

» —respondió Harpago—, habréis observado en vuestro siervo nada » que pueda disgustaros; en lo sucesivo, yo me guardaré bien de » faltar a lo que os debo. Si vuestra voluntad es que la cosa se haga, » a nadie conviene tanto como a mí el ejecutarla puntualmente.»

»Harpago dió esta respuesta, y, cuando le entregaron el niño, ricamente vestido, para llevarle a la muerte, se fué llorando a su casa y comunicó a su mujer lo que con Astyages le había pasado. «Y ¿qué piensas hacer?» —le dijo ella— «¿Qué pienso hacer?—respon- » dió el marido—, aunque Astyages se ponga más furioso de lo que » ya está, nunca le obedeceré en una cosa tan horrible como dar la » muerte a su nieto. Tengo para obrar así muchos motivos. Además » de ser este niño mi pariente, Astyages es ya viejo, no tiene suce- » sión varonil, y la corona debe pasar después de su muerte a Man- » dane, cuyo hijo me ordena sacrificar a sus ambiciosos recelos; ¿qué » me restan sino peligros por todas partes? Mi seguridad exige cier- » tamente que este niño perezca; pero conviene que sea el matador » alguno de la familia de Astyages y no de la mía.»

»Dicho esto, envió sin dilación un propio a uno de los pastores del ganado vacuno de Astyages, de quien sabía que apacentaba sus rebaños en abundantísimos pastos dentro de unas montañas pobladas de fieras. Este vaquero, cuyo nombre era Mitradates, cohabitaba con una mujer consierva suya, que en lengua de la Media se llamaba *Spaca*, y en la de los griegos debería llamarse *Kynos*, pues los medos a la perra llaman *Spaca*. Las faldas de los montes donde aquel mayoral tenía sus praderas, vienen a caer al Norte de Ecbatana por la parte que mira al Ponto Euxino, y confina con los Sappires. Este país es sobremanera montuoso, muy elevado y lleno de bosques, siendo lo restante de la Media una continuada llanura.

»Vino el pastor con la mayor presteza y diligencia, y Harpago le habló de este modo: «Astyages te manda tomar este niño y aban- » donarle en el paraje más desierto de tus montañas, para que perez- » ca lo más pronto posible. Tengo orden para decirte de su parte » que, si dejares de matarle o por cualquiera vía escapase el niño de » la muerte, serás tú quien la padezca en el más horrible suplicio; y » yo mismo estoy encargado de ver por mis ojos la exposición del » infante».

»Recibida esta comisión, tomó Mitradates el niño, y por el mismo camino que trajo volvióse a su cabaña. Cuando partió para la ciudad, se hallaba su mujer todo el día con dolores de parto, y quiso la buena suerte que diese a luz un niño. Durante la ausencia estaban los dos llenos de zozobra el uno por el otro; el marido solícito por el parto de su mujer, y ésta recelosa, porque, fuera de toda costumbre, Harpago había llamado a su marido. Así, pues, que le vió comparecer ya de vuelta, y no esperándole tan pronto, le preguntó el motivo de haber sido llamado con tanta priesa por Harpago. «¡Ah, mu» jer mía!—respondió el pastor—; cuando llegué a la ciudad, vi y oí » cosas que pluguiese al cielo jamás hubiese visto ni oído, y que » nunca ellas pudiesen suceder a nuestros amos. La casa de Harpago » estaba sumergida en llanto; entro asustado en ella, y me veo en » medio a un niño recién nacido, que, con vestidos de oro y de va» rios colores, palpitaba y lloraba. Luego que Harpago me ve, al » punto me ordena que, tomando aquel niño, me vaya con él y le » exponga en aquella parte de los montes donde más abunden las » fieras, diciéndome que Astyages era quien lo mandaba, y dirigién» dome las mayores amenazas si no lo cumplía. Tomo el niño y me » vengo con él, imaginando sería de alguno de sus domésticos y sin » sospechar su verdadero linaje. Sin embargo, me pasmaba de verle » ataviado con oro y preciosos vestidos, y de que por él hubiese » tanto lloro en la casa. Pero bien presto supe en el camino, de boca » de un criado que, conduciéndome fuera de la ciudad, puso en mis » brazos al niño, que éste era hijo de la princesa Mandane y de » Cambyses. Tal es, mujer, toda la historia, y aquí tienes al niño».

»Diciendo esto, le descubre y enseña a su mujer, la cual, viéndole tan robusto y hermoso, se echa a los pies de su marido, abraza sus rodillas y, anegada en lágrimas, le ruega encarecidamente que por ningún motivo piense en esponerle. Su marido responde que no puede menos de hacerlo así, porque vendrían espías de parte de Harpago para verle, y él mismo perecería desastradamente si no lo ejecutaba.

»La mujer entonces, no pudiendo vencer a su marido, le dice de nuevo: «Ya que es indispensable que le vean espuesto, haz, por lo » menos, lo que voy a decirte. Sabe que yo también he parido y que

» fué un niño muerto. A éste le puedes esponer, y nosotros criare-
» mos al de la hija de Astyages como si fuese nuestro. Así no corres
» el peligro de ser castigado por desobediente al rey, ni tendremos
» después que arrepentirnos de nuestra mala resolución. El muerto,
» además, logrará de este modo una sepultura regia, y este otro que
» existe conservará su vida».

»Parecióle al pastor que, según las circunstancias presentes, ha-blaba muy bien su mujer, y, sin esperar más, hizo lo que ella le pro-ponía. La entregó, pues, el niño que tenía condenado a muerte; tomó el suyo difunto, y le metió en la misma canasta en que acababa de venir el otro, adornándole con todas sus galas, y después se fué con él y le dejó expuesto en lo más solitario del monte.

»Al tercer día se marchó el vaquero a la ciudad, habiendo de-jado en su lugar por centinela a uno de sus zagales, y, llegando a casa de Harpago, le dijo que estaba pronto a enseñarle el cadáver de aquella criatura. Harpago envió al monte algunos de sus guardas, los que entre todos tenía por más fieles, y cerciorado del hecho dió sepultura al hijo del pastor. El otro niño, a quien con el tiempo se dió el nombre de Cyro, luego que le hubo tomado la pastora, fué criado por ella, poniéndole un nombre cualquiera, pero no el de Cyro.

»Cuando llegó a los diez años, una casualidad hizo que se des-cubriese quién era. En aquella aldea, donde estaban los rebaños, sucedió que Cyro se pusiese a jugar en la calle con otros mucha-chos de su edad. Estos, en el juego, escogieron por rey al hijo del pastor de vacas. En virtud de su nueva dignidad, mandó a unos que le fabricasen su palacio real; eligió a otros para que le sirviesen de guardias; nombró a éste inspector, ministro (o, como se decía enton-ces, *ojo del rey*); hizo al otro su gentilhombre, para que le entrase los recados, y, por fin, a cada uno distribuyó su empleo. Jugaba con los otros muchachos uno que era hijo de Artémbares, hombre principal entre los Medos, y como este niño no obedeciese a lo que Cyro le mandaba, dió orden a los otros para que le prendiesen; obedecieron ellos, y le mandó Cyro azotar, no de burlas, sino ásper-amente. El muchacho, llevando muy a mal aquel tratamiento, que consideraba indigno de su persona, luego que se vió suelto, se fué a

la ciudad y se quejó amargamente a su padre de lo que con él había ejecutado Cyro, no llamándole Cyro (que no era todavía este su nombre), sino aquel muchacho, hijo del vaquero de Astyages. Enfurecido Artémbares, fuese a ver al Rey, llevando consigo a su hijo, y lamentándose del atroz insulto que se les había hecho. «Mirad, se-» ñor—decía—, cómo nos ha tratado el hijo del vaquero, vuestro es-» clavo»; y al decir esto descubría las espaldas lastimadas de su hijo.

»Astyages, que tal oía y veía, queriendo vengar la insolencia usada con aquel niño y volver por el honor ultrajado de su padre, hizo comparecer en su presencia al vaquero juntamente con su hijo. Luego que ambos se presentaron, vueltos los ojos a Cyro, le dice Astyages: «¿Cómo tú, siendo hijo de quien eres, has tenido la osadía » de tratar con tanta insolencia y crueldad a este mancebo, que sa-» bías ser hijo de una persona de las primeras de mi corte?» «Yo, » señor—le responde Cyro—, tuve razón en lo que hice; porque ha-» béis de saber que los muchachos de la aldea, siendo ese uno de » ellos, se concertaron jugando en que yo fuese su rey, pareciéndoles » que era yo el que más merecía serlo por mis prendas. Todos los » otros niños obedecían puntualmente mis órdenes: sólo éste era el » que, sin hacerme caso, no quería obedecer, hasta que, por último, » recibió la pena merecida. Si por ello soy yo también digno de cas-» tigo, aquí me tenéis dispuesto a todo.»

»Mientras Cyro hablaba de esta suerte, quiso reconocerle Astyages, pareciéndole que las facciones de su rostro eran semejantes a las suyas, que se descubría en sus ademanes cierto aire de nobleza, y que el tiempo en que le mandó esponer convenía perfectamente con la edad de aquel muchacho. Embebido en estas ideas, estuvo largo rato sin hablar palabra, hasta que, vuelto en sí, trató de despedir a Artémbares con la mira de coger a solas al pastor y obligarle a confesar la verdad. Al efecto, le dijo: «Artémbares, que-» da a mi cuidado hacer cuanto convenga porque tu hijo no tenga » motivo de quejarse por el insulto que se le hizo». Y luego los despidió, y al mismo tiempo los criados, por orden suya, se llevaron dentro a Cyro. Solo con el vaquero, le preguntó de dónde había recibido aquel muchacho y quién se le había entregado, contestando el otro que era hijo suyo, y que la mujer de quien le había tenido

habitaba con él en la misma cabaña; volvió a decirle Astyages que mirase por sí y no se quisiese esponer a los rigores del tormento y haciendo a los guardias una señal para que se echasen sobre él, tuvo miedo el pastor y descubrió toda la verdad del hecho desde su principio, acogiéndose, por último, a las súplicas y pidiéndole humildemente que le perdonase.

»Astyages, después de esta declaración, se mostró menos irritado con el vaquero, dirigiendo toda su cólera contra Harpago, a quien hizo llamar inmediatamente por medio de sus guardias. Luego que vino, le habló así: «Díme, Harpago, ¿con qué género de muerte » hiciste perecer al niño de mi hija, que puse en tus manos?» Como Harpago viese que estaba allí el pastor, temiendo ser cogido si caminaba por la senda de la mentira, dijo sin rodeos: «Luego, señor, » que recibí el niño, me puse a pensar cómo podría ejecutar vues- » tras órdenes sin incurrir en vuestra indignación y sin ser yo mis- » mo el matador del hijo de la Princesa. ¿Qué hice, pues? Llamé a » este vaquero, y entregándole la criatura, le dije que vos mandábais » que la hiciese morir, y en esto seguramente dije la verdad. Díle » orden para que la espusiese en lo más solitario del monte y que » no la perdiese de vista en tanto que respirase, amenazándole con » los mayores suplicios si no lo ejecutaba puntualmente. Cuando » me dió noticia de la muerte del niño, envié a los eunucos de más » confianza para quedar seguro del hecho y para que le diesen se- » pultura. Ved aquí, señor, la verdad y el modo como pereció » el niño».

»Disimulando Astyages el enojo de que se hallaba poseído, le refirió primeramente lo que el vaquero le había contado, y concluyó diciendo que, puesto que el niño vivía, lo daba todo por bien hecho. «Porque, a la verdad—añadió—, me pesaba en extremo lo que » había mandado ejecutar con aquella criatura inocente, y no podía » sufrir la idea de la ofensa cometida contra mi hija. Pero ya que » la fortuna se ha convertido de mala en buena, quiero que envíes » a tu hijo para que haga compañía al recién llegado, y que tú mis- » mo vengas hoy a comer conmigo, porque tengo resuelto hacer un » sacrificio a los dioses, a quienes debemos honrar y dar gracias » por el beneficio de haber conservado a mi nieto.»

»Harpago, después de hacer al rey una profunda reverencia, se marchó a su casa lleno de gozo por haber salido con tanta dicha de aquel apuro y por el grande honor de ser convidado a celebrar con el monarca el feliz hallazgo. Lo primero que hizo, fué enviar a palacio al hijo único que tenía, de edad de trece años, encargándole hiciese todo lo que Astyages le ordenase; y, no pudiendo contener su alegría, dió parte a su esposa de toda aquella aventura. Astyages, luego que llegó el niño, le mandó degollar, y dispuso que, hecho pedazos, se asase una parte de su carne y otra se hirviese y que todo estuviese pronto y bien condimentado. Llegada ya la hora de comer y reunidos los convidados, se pusieron para el rey y los demás sus respectivas mesas llenas de platos de carnero, y a Harpago se le puso también la suya, pero con la carne de su mismo hijo, sin faltar de ella más que la cabeza y las estremidades de los pies y manos, que quedaban encubiertas en un canasto. Comió Harpago, y cuando ya daba muestras de estar satisfecho, le preguntó Astyages si le había gustado el convite; y como él respondiese que había comido con mucho placer, ciertos criados, de antemano prevenidos, le presentaron cubierta la canasta donde estaba la cabeza de su hijo, con las manos y pies, y le dijeron que la descubriese y tomase de ella lo que más le gustase. Obedeció Harpago; descubrió la canasta y vió los restos de su hijo, pero todo sin consternarse, permaneciendo dueño de sí mismo y conservando serenidad. Astyages le preguntó si conocía de qué especie de caza era la carne que había comido: él respondió que sí, y que daba por bien hecho cuanto disponía su soberano; y recogiendo los despojos de su hijo, los llevó a su casa con el objeto, a mi parecer, de darles sepultura.»

Prosigue refiriendo Herodoto cómo Astyages consultó a los magos y cómo se aquietó con la seguridad que éstos le dieron de que su sueño había tenido exacto cumplimiento con la elección de burlas que de Cyro habían hecho para rey los muchachos, después de lo cual no debía tener ningún temor de que llegase nunca a ser rey de veras.

«Alegróse mucho el rey con tales razones, y llamando a Cyro, le dijo: «Quiero que sepas, hijo mío, que, inducido por la visión » poco sincera de un sueño, traté de hacerte una sinrazón; pero tu

» buena fortuna te ha salvado. Vete, pues, a Persia, para donde te » daré buenos conductores, y allí encontrarás otros padres bien di- » ferentes de Mitradates y de su mujer, la vaquera».

»En seguida despachó Astyages a Cyro, el cual, llegado a casa de Cambyses, fué recibido por sus padres, que no se saciaban de abrazarle, como quienes estaban en la persuasión de que había muerto poco después de nacer. Preguntáronle de qué modo había conservado la vida, y él les dijo que al principio nada sabía de su infortunio y había vivido en el engaño; pero que en el camino lo había sabido todo por las personas que le acompañaban, porque antes se creía hijo del vaquero de Astyages, por cuya mujer había sido criado. Y como en todas ocasiones, no cesando de alabar a esta buena mujer, tuviese su nombre en los labios, oyéronle sus padres y determinaron esparcir la voz de que su hijo había sido criado por una perra, con el objeto de que su aventura pareciese a los Persas más prodigiosa, de donde vino, sin duda, la fama que se divulgó sobre este punto.

»Cuando Cyro hubo llegado a la mayor edad, y por sus prendas varoniles y amable carácter descollaba entre todos sus iguales, Harpago, enviándole regalos, le iba solicitando contra Astiages, de quien deseaba vengarse; porque viendo que como persona particular no le sería fácil asestar sus tiros contra el monarca, procuraba ganarse un compañero tan útil para sus planes, supuesto que las desgracias de aquél habían sido muy semejantes a las suyas. Ya de antemano iba disponiendo las cosas; y sacando partido de la conducta de Astyages, que se mostraba duro y áspero con los Medos, se insinuaba poco a poco en el ánimo de los sujetos principales, aconsejándoles con maña que convenía deponer a Astyages del trono y colocar en su lugar a Cyro.»

Aquí la narración de Herodoto se extiende en detalles que Lope suprimió o trató de otra manera, como el haber enviado Harpago una carta a Ciro dentro de una liebre que había cazado; y el arte que Ciro tuvo para levantar a los persas contra los medos, y organizar y aprestar un ejército contra su abuelo, de quien triunfa ayudado por la traición de Harpago, que, sediento de venganza, se pasa a él con la mayor parte de sus huestes.

«De este modo, pues, Astiages, habiendo reinado treinta y cinco años, fué depuesto del trono; por cuya dureza y crueldad los Medos cayeron bajo el dominio de los Persas, después de haber tenido el imperio del Asia superior más allá del río Halys por espacio de ciento veintiocho años, exceptuando el tiempo en que mandaron los Escitas. Así que los Persas, en el reinado de Astyages, teniendo a su frente a Cyro, sacudieron el yugo de los Medos y empezaron a mandar en el Asia. Cyro, desde entonces, mantuvo cerca de sí a Astyages el tiempo que le quedó de vida, sin tomar de él ninguna otra venganza.»

Tal es la leyenda que nos ha transmitido Herodoto, y que Lope tomó principalmente de su Historia, y no de Justino, que también la trae, aunque abreviada y con algunas variantes, en el lib. I de su epítome de Trogo Pompeyo (1). Así nos lo persuade el nombre del

(1) El romance erudito de Lorenzo de Sepúlveda (núm. 492 de Durán) que comienza

En la provincia de Media
Otro tiempo un rey había.....

está fundado en la narración de Justino, como lo prueba el detalle siguiente que no se halla en Herodoto, y sí en aquel compendiador:

Pero la gente de Ciro
Con temor se retraía,
Y no pudiendo sufrir,
Ya las espaldas volvía.
Sus madres y sus mujeres
Al encuentro les salían,
Rogando que a pelear
Tornasen con osadía;
Mas tornar a la batalla
Ninguno de ellos quería.
Ellas, alzando las faldas,
Las vergüenzas descubrían:
Pregúntanles si en los vientres
Otra vez entrar querían:
La gente con la vergüenza
A la batalla volvía.....

«*Pulsa itaque quum Persaroum acies paullatim cederet, matres et uxores eorum obviam occurrunt: orant in prælium revertantur. Cunctantibus, sublata veste, obscœna corporis ostendunt, rogantes, «num in uteros matrum vel uxo-*

vaquero *Mitradates (Mitridates* en Lope), que está en Herodoto, pero no en Justino; el que Ciro mande azotar a un solo muchacho, y no a varios, como dice el compendiador latino, y algunas otras diferencias que entre ambos textos se notan. No queremos decir con esto que Lope, cuya lectura, como ya hemos visto, era muy extensa y variada, dejase de consultar también a Justino. El germen, por ejemplo, del sueño de Ciro, de que Lope sacó tan admirable partido dramático, está en Justino (1).

Hay un episodio en esta comedia que no procede de la leyenda de Ciro, pero sí de una tradición muy antigua también, y, al parecer, de origen persa. Es la disputa entre Ciro y otros mancebos sobre cuáles son las tres cosas más fuertes. Este enigma se halla en los capítulos III y IV del libro III de Esdras (llamado también de Zorobabel), libro excluído hoy del canon de las Sagradas Escrituras, pero que todavía siguió estampándose en muchas Biblias del siglo XVI, aun después de haberle rechazado como apócrifo el Concilio de Trento. De este cuento oriental se aprovechó ya en el siglo XIII Don Sancho IV *el Bravo* en el libro de los *Castigos et documentos a su fijo* (cap. XXXIII) (*). Pero esta curiosa versión altera y abrevia caprichosamente el apólogo original, que dice así, traducido por Cipriano de Valera (2):

rum velint refugere». Hac repressi castigatione, in prælium redeunt: et facta impressione, quos fugiebant, fugere compellunt.» (Just. Hist., I, 6.)

El mismo rigor literal que en estas líneas, se observa en todo lo demás del romance.

(1) *Lectis ille epistolis eadem somnio adgredi jussus est: sed præmonitus ut quem primum postera die obvium habuisset, socium cœptis adsumeret.* (Justino, I, 5.)

(*) Hoy, después de los trabajos de los Sres. Groussac y Foulché-Delbosc, se juzga que los *Castigos e documentos* no son obra de Sancho IV, sino de un anónimo que utilizó la versión castellana del tratado *De regimine principum* de Egidio Colonna, hecha entre 1345 y 1350 por Juan García de Castrogeriz. (Cons. J. Fitzmaurice-Kelly: *Historia de la Literatura aspañola;* ed. de Madrid, 1916, pág. 34). (A. B.)

(2) No parecerá superflua tan larga cita, si se reflexiona que, por no incluírse en las Biblias modernas los libros III y IV de Esdras, son tan poco conocidos estos apócrifos, que persona tan docta como el Sr. Amador de los Ríos, al tratar del libro de Don Sancho, no acertó a identificar el *Zorobabel*, perdiéndose en inútiles conjeturas por creer que se trataba de un libro de apólogos al modo de *Calila y Dina* o del *Sendebar*.

Capítulo III:

«1. Siendo Darío rey hizo una gran cena a todas sus gentes y criados.

»2. Y a todos los grandes de Media y de Persia; a todos sus gobernadores, capitanes y cónsules y prepósitos, desde la India hasta la Ethiopía, que eran ciento y veynte y siete provincias.

»3. Y desque ovieron bien comido y bevido, y se volvieron hartos, el rey Darío se subió a su cámara, y durmió hasta que se despertó.

»4. Entretanto tres mancebos de la guarda, que guardaban el cuerpo del rey, dixeron el uno al otro:

«5. Digamos cada uno nuestro dicho excelente, para que el que » pareciere aver hablado más sabiamente que los otros, el rey Darío » le dé grandes dones en señal de victoria:

»6. Que se vista de púrpura, que beba en oro, que duerma » sobre oro, que ande en carro con freno de oro, que trayga diade- » ma de fino lino y collar de oro a su cuello:

»7. Y que se asiente en el segundo lugar, después de Darío, » por su sabiduría, y que sea llamado pariente de Darío.»

»8. Entonces cada uno escrivió su dicho, y lo firmó; y pusié- ronlo debaxo del almohada del rey Darío, diziendo:

«9. Quando el rey se levantare, dársele ha aqueste escripto; y » aquel cuyo dicho fuere juzgado por el más sabio, por el rey y por » los tres príncipes de Persia, serle ha dado el premio de la victo- » ria, como lo avemos escripto.»

»10. El uno escrivió: «Poderosísima cosa es el vino».

»11. El otro escrivió: «Poderosísima cosa es el rey».

»12. El otro escrivió: «Poderosísimas son las mujeres; mas a » todas las cosas sobrepuja la Verdad».

»13. Y como el rey se levantó, ellos, tomando sus escriptos, se los dieron, y él los leyó.

»14. Y envió a llamar a todos los príncipes de Persia y de Media, y a los gobernadores, capitanes, prepósitos y cónsules.

»15. Y sentándose a Consejo, fueron leydos los escriptos delan- te dellos.

»16. Entonces el rey dixo: «Llamad a esos mancebos para que

» cada uno declare su dicho». Y, como fueron llamados, entraron dentro.

»17. Y el rey les dixo: «Declaradnos vuestra scriptura». Entonces el primero, el qual avia dicho de la potencia del vino, comenzó y dixo:

«18. ¡Quán poderoso es el vino, oh varones! Él engaña el en» tendimiento de todos los que lo beben.

»19. Haze que el ánimo del rey y el del desamparado, el del » siervo y el del libre, el del pobre y el del rico, sea de una manera.

»20. Las voluntades de todos vuelve alegres y contentas, y » haze olvidar toda tristeza y deuda.

»21. Él haze ricos los ánimos de todos, y que ni haya memo» ria de rey ni de gobernador. Haze que no se hable sino por ta» lentos.

»22. Y que después que han bebido, no se acuerden ni de » amistad ni de hermandad, y desde a poco desenvaynen las es» padas.

»23. Y después que son libres del vino, nadie tiene memoria » de lo que ha hecho.

»24. Por ventura, oh varones, ¿no es potentísima cosa el vino, » que fuerza a hazer todo esto?» Y desque éste hubo dicho, calló.»

Capítulo IV:

«1. Entonces el segundo, que había dicho de la potencia del rey, comenzó a hablar:

«2. Oh varones, ¿por ventura los hombres no son los más po» derosos, pues que se enseñorean de la tierra y de la mar, y de » todas las cosas que hay en ellas?

»3. El rey, pues, será el más poderoso, pues que se enseñorea » de todos ellos, y les manda a todos, y ellos hazen todo lo que » él dize.

»4. Si él les dize que hagan guerra el uno al otro, ellos la ha» zen. Si él los envía contra los enemigos, ellos van y derriban los » montes, y los muros, y las torres.

»5. Matan, y son muertos, y no salen de la palabra del rey. Si » vencen, todo lo traen al rey, ansí los despojos como lo demás.

»6. Lo mismo hazen los que no guerrean ni batallan, mas la-
» bran la tierra. Lo que siegan, después de haber sembrado, al Rey
» lo traen, y los unos a los otros se compelen a pagar los tributos
» al Rey, aunque él no sea más de un hombre solo.

»7. Si él dize que maten, ellos matan. Si dize que suelten,
» sueltan.

»8. Si él dize que hieran, ellos hieren; si dize que derriben,
» derriban; si dize que edifiquen, edifican.

»9. Si él dize que corten, cortan; si dize que planten, plantan.

»10. Y todo el pueblo y sus potestades obedecen a uno; y él,
» entretanto, está assentado, come y bebe y duerme.

»11. Y ellos le guardan puestos arredor dél, y ninguno puede
» yr a hazer sus negocios, mas todos le son obedientes.

» 12: Oh varones, ¿cómo no será el Rey más poderoso, pues es
» ansí obedecido?» Y calló.

»13. Entonces el tercero, que era Zorobabel, el qual había
» dicho de las mujeres y de la Verdad, comenzó a hablar:

«14. Oh varones, ni el Rey, aunque es grande, ni muchos hom-
» bres, ni tampoco el vino, es el más poderoso.

15. ¿Qué cosa, pues, les es superior y tendrá señorío sobre
» ellos? ¿Por ventura no son las mujeres? Las mujeres engendraron
» al Rey y a todo el pueblo, que domina en la mar y en la tierra.

»16. Ellos nacieron dellas, y ellas criaron a los que plantaron
» las viñas, de las quales es hecho el vino.

»17. Ellas hazen las ropas de los hombres; ellas hazen lo que
» hace a los hombres honrados, y los hombres no pueden vivir sin
» las mujeres.

»18. Si ellos han allegado oro o plata, o qualquiera otra cosa
» hermosa, en viendo una mujer hermosa y bien aderezada,

»19. ¿No ponen los ojos en ella, dexando todo lo demás, y la
» están mirando la boca abierta, desseándola más que a oro ni a
» plata, ni a otras cosas hermosas?

»20. El hombre dexa a su padre que lo ha criado, y a su pro-
» pia tierra, y se junta con su mujer.

»21. Passa su vida con su mujer, y ni tiene memoria de padre,
» ni de madre, ni de su tierra.

»22. De aquí, pues, podreys conocer que las mujeres dominan » sobre vosotros. ¿No trabajays y afanays vosotros, y todo lo days » y lo traeys después a las mujeres?

»23. Toma el hombre su espada y sale fuera a saltear y robar, » o a navegar sobre la mar o los ríos.

»24. Vee el león, camina de noche; quando habrá hecho el » hurto, y robado y despojado, tráelo todo a su amiga.

»25. Porque más ama el hombre a su mujer que a su padre ni » madre.

»26. Y muchos se tornaron locos por la vista de las mujeres, » y otros, por causa dellas, fueron vueltos siervos.

»27. Muchos se perdieron y cayeron y peccaron por causa de » las mujeres.

»28. ¿No me creeys, pues, ahora? ¿Por ventura el rey no es » grande en su poder, pues todas las regiones temen de tocarle?

»29. Con todo eso, yo he visto a él y a Apames, su amiga, » hija de Bartaco *el Magnífico*, la cual estaba asentada a su mano » derecha.

»30. Y le quitaba la diadema de su cabeza y la ponía sobre la » suya, y hería al Rey con su mano izquierda.

»31. Y el Rey, a todo esto, la estaba mirando con la boca abier- » ta. Si ella se le reía, él se reía también; si ella se enojaba con él, » él la lisonjeaba para hacer la paz.

»32. ¿Cómo, pues, oh varones, no serán las mujeres las más » poderosas, pues hacen tales cosas?»

»33. A esto el Rey y los Príncipes se miraban el uno al otro. » Y él comenzó a hablar de la Verdad.

«34. Oh varones (dize); las mujeres, ¿no son las más podero- » sas? La tierra es grande y el cielo alto, y el sol ligero en su ca- » rrera, porque en un día da una vuelta al cielo y se torna a su » lugar.

»35. Pues el que ha hecho estas cosas ¿no es grande?

» 36. A la Verdad invoca toda la tierra; y también el cielo la » celebra, y todas las cosas la reverencian y la temen, y nada hay » iniquo donde ella está.

»37. El vino es iniquo, el Rey es iniquo, las mujeres son ini-

»quas, toda la naturaleza de los hombres es iniqua y todas sus obras » son iniquas: no hay en ellos Verdad, y en su iniquidad perecen.

»38. Empero la Verdad permanece en su vigor eternamente, » y vive y domina por siglos de siglos.

»39. En ella no hay acepción ni diferencia de personas, mas » hace todas las cosas justas, y de toda injusticia y maldad se apar» ta. Todos aprueban sus obras.

»40. En su juizio nada hay injusto: ella es la fortaleza, el reyno, » la potencia y la majestad de todos los siglos. Bendito sea el Dios » de Verdad.»

»41. Esto dicho, calló: y todo el pueblo clamó y dixo: «La » Verdad es grande, y la más poderosa.»

»42. Entonces el Rey le dixo: «Demanda lo que quisieres, » aliende de lo que está escripto, que nos te lo concederemos: por » quanto eres hallado el más sabio, tú te assentarás después de mí, » y serás llamado mi pariente.»

»43. Y él respondió al Rey: «Acuérdate del voto que heziste » el día que tomaste la possesión de tu Reyno, de reedificar a Je» rusalem» (1).

Esta comedia, *Contra valor no hay desdicha*, es la mejor que Lope compuso sobre argumentos de la historia antigua, y una de las buenas de su inmenso repertorio. Hubo de ser también una de las últimas, como parecen indicarlo los postreros versos:

Y aquí dió fin el poeta,
Que *aun vive* para serviros.....

Abandonando Lope el procedimiento enteramente épico que en las comedias heroicas de su juventud había seguido, de poner en acción y representación una crónica entera, acumulando los hechos por el orden mismo en que sucedieron, sin buscar entre ellos

(1) *La Biblia, que es los Sacros Libros del Viejo y Nuevo Testamento. Segunda edicion revista y conferida con los textos Hebreos y Griegos y con diversas translaciones. Por Cypriano de Valera..... En Amsterdam, en casa de Lorenzo Jacobi*, 1602.

más artificioso enlace que el que en la historia tienen, y evitando toda narración previa o incidental, construye aquí más dramáticamente su plan, excluyendo de él el nacimiento e infancia de Ciro, a quien presenta ya mancebo, y aclarando gradualmente el misterio de su origen mediante largos relatos de Astyages mismo y de Harpago. De este modo, a la vez que se aprovechan en la pieza casi todos los datos tradicionales (suprimiendo únicamente algunos demasiado primitivos y ya inadmisibles en el teatro, como el primer sueño de Astyages), aparecen agrupados en torno de un núcleo dramático, que es la revelación y el cumplimiento del alto destino de Ciro, retardado en vano por las malas artes de su abuelo. Hay en esta comedia mucho que aplaudir, no sólo en el sentido de la inspiración fresca y genial, que nunca falta en Lope, sino también en el de la reflexión y el estudio, que parecen menos compatibles con su producción enorme y acelerada. Sin necesidad de ideologías, como dice Grillparzer, acierta a darnos nuestro poeta desde la primera escena cabal noción del arrogante carácter de Ciro, cuando ignorante todavía de su excelsa prosapia, expresa de este modo, dirigiéndose a su supuesto padre, el vaquero Mitrídates, los altos pensamientos que bullen confusamente en su alma:

Padre, no penséis que vos
Sólo mi artífice fuistes;
Porque, si el cuerpo me distes,
Las almas infunde Dios.
.....
Corta un escultor un leño
Y señala una figura,
Que acabar después procura
Por las líneas del diseño.
Este leño os debo a vos.
Figura muda y en calma;
Que la perfección del alma
Sólo se la debo a Dios.
.....
¿Todo ha de ser cultivar
La tierra y seguir dos bueyes?
¿No tienen los dioses leyes
Para saberlos honrar? ¡

Las escenas de la supuesta coronación de Ciro, y del juego de muchachos convertido en veras, están llenas de animación, y ponen más de resalto la vigorosa juventud de ánimo y cuerpo del protagonista:

No hay hombre en toda la aldea
Que no le tema, señor,
Ni por fuerza o por amor
Moza que suya no sea.
Él goza, sin que con él
Ruego o justicia aproveche,
De las ovejas la leche,
De las colmenas la miel.
Él come lo que no ara;
Y coge lo que no siembra;
Un oso a brazos desmiembra,
Y una tigre desquijara.....

Este personaje, que lleva en su frente el sello de la predestinación para el imperio, y que, conducido a la presencia del Rey Astyages, repite con indómito brío:

Y yo también en mi aldea
Soy rey de los labradores.....,

tiene, como todos los grandes ambiciosos (el Wallenstein de Schíller, por ejemplo), la superstición astrológica, la confianza ciega en su estrella, mezclada con la confianza en su propio valor:

Que si huyeren las estrellas,
Estará firme a lo menos
La que nació con mi dicha.
Venga el mundo contra mí;
Que, si con valor nací,
Contra valor no hay desdicha.

Guarnecido el pecho de tal armadura, logra sobreponerse a los agüeros, cortando las piernas a su caballo cuando le derriba en tierra en el momento de su aclamación:

Ya, vasallos, el agüero
En mi caballo cayó;
.....
Él es muerto y yo soy vivo:
Con que el agüero cesó;
Que no hay fortuna contraria
Que no la venza el valor.

Así resiste a la procesión de sombras que le asaltan la noche antes de la batalla; escena que recuerda inmediatamente otra admirable del *Ricardo III* de Shakespeare, aunque en Lope lo sobrenatural es siempre más rápido y cruza por la escena como un relámpago. Ni la voz del espectro de su padre, que le incita a huír, ni el fatídico presagio del cometa, bastan a intimidarle. Sus alientos de conquistador están moralmente realzados por la conciencia de que va a ser el vengador de la inocente sangre del hijo de Harpago. Pero, satisfecha ya su venganza, perdona magnánimamente a su abuelo, sublimando y purificando de este modo su propia naturaleza, que no es ya la del joven temerario, la del aventurero osado y feliz, sino la del monarca sabio y prudente:

..... Eso no;
Que ningún hombre venció
Si no supo perdonar.
.....
Porque es tan alta la gloria
De perdonarte vencido,
Que hasta este punto no ha sido
Verdadera la victoria.

En la creación de este carácter, al cual se contrapone hábilmente la hipócrita crueldad de Astyages, consiste el principal, pero no el único mérito de este drama, donde, aparte del interés novelesco del argumento, hay situaciones teatrales hábilmente preparadas (por ejemplo, el encuentro de Ciro y Harpago al fin de la jornada segunda); escenas idílicas de aquel género en que tanto sobresale Lope; versificación y estilo generalmente intachables; frases poéticas y fe-

lices (1) en medio de su llaneza y sabroso realismo, y aun máximas morales expresadas con sentenciosa concisión.

Lope de Vega ha repetido en varias comedias (por ejemplo, en *El Gran Duque de Moscovia*, en *El Hijo de los leones*, etc.) caracteres análogos al de Ciro, y lances que tienen semejanza con los de esta obra. También la tiene el Heraclio del Dr. Mira de Mescua en *La rueda de la fortuna* (pieza cuyas relaciones más remotas con la de Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, y por consiguiente, con el *Héraclius* de Corneille, hizo ya notar Hartzenbusch, no sin oposición de Viguier):

En la corte de los reyes
No hay mancebo más bizarro;
El movimiento de un carro
Detiene con cuatro bueyes.
Tan ligero corre y salta,
Que alguna vez ha alcanzado
Al corzuelo remendado
Por la montaña más alta.
Es una cuartana fría
Del león bravo y furioso;
Es un vaguido del oso,
Del lobo melancolía.
Porque al lobo, oso y león
Los acobarda y destierra;
Y sobre todo, a la guerra
Tiene extraña inclinación.

No sólo es patente la imitación de la figura de Ciro, sino que hay en la fabulosa historia que del emperador Heraclio finge Mira de Mescua, un trueque de niños, un príncipe villano y otro destro-

(1) ¿Pensáis que viene enseñado
Este fuerte capitán
Al regalado faisán
Y al vino aromatizado?.....
.....
Oh! Bien haya, dije yo,
¡Debajo de un pobre techo
La olla de un labrador,
Los rotos manteles puestos
Sobre una tabla de pino,
Y aquel ver salir hirviendo
El repollo en el verano,
Los nabos en el invierno.....
.....
Porque los contentos, Filis,
Si hay en el mundo contentos,
No están en las ceremonias,
Sino en el gusto y el sueño.

nado, con circunstancias no idénticas, pero que de todos modos parecen reminiscencias. La situación final de *La Vida es sueño*, en que Segismundo vence y perdona a su padre, coincide también, hasta cierto punto, con la de Ciro venciendo y perdonando a su abuelo.

Sobre el mismo argumento de la comedia de Lope versa uno de los mejores libretos de Metastasio, *Ciro Riconosciuto* (música del Caldara), representado por primera vez en el jardín de *La Imperial Favorita*, de Viena, en presencia de los soberanos, el 28 de agosto de 1736, para festejar el día natalicio de la Emperatriz Isabel, mujer de Carlos VI (1). Metastasio conocía una parte del Teatro de Lope y le estimaba mucho, pero no creo que en esta ocasión le imitase. En el prólogo no cita más que a Herodoto, Ctesias y Valerio Máximo. Por otra parte, el plan de ambas obras es muy diverso, teniendo en la de Metastasio grande intervención los padres de Ciro, Cambises y Mandane, que no aparecen en la de Lope. Hay, sin embargo, algunas escenas que se parecen bastante; por ejemplo, aquella en que Astyages reconoce a su nieto:

ASTIAGE

..... É quello
Di Mitridate il figlio?

ARPAGO

Appunto.

ASTIAGE

Oh Dei,
Che nobil volto! Il portamento altero
Poco s'accorda alla natia capanna.....
.....
..... Arpago, e pure
In quel sembiante un no so che ritrovo
Che non distinguo, e non mi giunge novo.....
.....

(1) *Opere del signor Abate Pietro Metastasio*, t. V, *In Parigi, presso la vedova Herissant*, 1780, pág. 111 y siguientes.

El poeta moderno prepara esta *anagnórisis* con más destreza técnica que el antiguo. En Lope, Astyages dice candorosamente en cuanto oye hablar a Ciro:

¡Vive Júpiter sagrado,
Que tanto a Mandane imita,
Que tiene en el rostro escrita
La verdad de mi cuidado!
Éste, sin duda, es mi nieto;
Que en aquel rudo horizonte
No fuera el parto de un monte
Tan atrevido y discreto;
Porque son precisas leyes,
De que tengo claras señas,
Que peñas engendran peñas,
Y reyes producen reyes.

Este libreto, lo mismo que casi todos los de Metastasio, fué tratraducido al castellano, aunque infelizmente, en el siglo pasado, e imitado por el cómico José Concha en su pésimo drama *Ciro, príncipe de Persia.*

X. *Las grandezas de Alejandro.*—Lope la llamó *tragicomedia*, y la dedicó al Duque de Alcalá, virrey del Principado de Cataluña. Está impresa en la *Parte décimasexta* de las comedias de su autor (Madrid, 1621).

Creemos inútil detenernos en el análisis de esta desatinada pieza, en que el autor, siguiendo a escape la narración de Quinto Curcio o de cualquier otro autor de los más conocidos, acumula en tres actos una gran parte de la historia de Alejandro, presentando los hechos sin la menor trabazón dramática y del modo más informe y grosero que puede imaginarse. Es una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope. Nada hay en ella digno del ingenio de su autor, a excepción de algunos trozos de versificación, y muy especialmente del precioso romance puesto en boca de Vitelo en la primera jornada:

En los montes de Corinto
Guardaba cabras, señor.....
.....

Por mi cabaña una noche
Este mancebo pasó:
No le dí el faisán preciado,
Ni el vino espirando olor;
No sábanas que amortajan
Al avariento señor.
Dile en la tejida encella
El cándido naterón,
Miel virgen en su alcornoque,
Blanco pan, que allí nació;
La cama de pieles blancas
Donde algunas veces yo
No tuve envidia a los reyes,
Y que envidiara el mayor.....

Figura en esta pieza, como episodio, la generosidad de Alejandro con Apeles que sirve de tema a una comedia de Calderón, *Darlo todo y no dar nada, Apeles y Campaspe.* El filósofo cínico Diógenes es uno de los personajes de esta pieza, y aparece también en la de Lope cantando unas bellas estancias en loor de la soledad:

Puro, divino cielo,
Libro donde se escribe
La más alta y mejor sabiduría.....

Hay, además en la tragicomedia de Lope pomposas descripciones de combates y de fiestas, brillantes retazos que pudieran lucir en mejor paño. Pero fué temeridad llevar a las tablas tal argumento, aun sin contar con lo rudo y primitivo de la ejecución. Las hazañas de Alejandro son materia esencialmente épica, y todo poeta que las trate en otra forma tiene que estrellarse. Bien lo prueban, dentro de escuelas muy distintas, el fracaso de la tragicomedia de Lope en España, y del *Alexandre* de Racine en Francia.

Prometió nuestro poeta una segunda parte, que quizá no llegó a escribir, y que debía contener el resto de la historia del héroe después de su entrevista con el sumo sacerdote hebreo Jado, en la cual puso término a la primera, sin duda para darla una especie de conclusión religiosa.

XI. *El Honrado Hermano.*—Publicó Lope esta *tragicomedia*

en la *Parte décimaoctava* (Madrid, 1623); pero debía de tenerla escrita mucho antes si, como creemos, es la misma que con el título de *Los Horacios* se cita ya en la primera lista de *El Peregrino* (1604). Ha sido reimpresa por D. Eugenio de Ochoa en el tomo II del *Tesoro del Teatro español*, publicado en París por el editor Baudry.

La fuente de esta comedia de Lope está indicada por él mismo en la dedicatoria al contador Juan Muñoz de Escobar: «Esta romana historia de los Horacios y Albanos, que en su primer libro escribe el príncipe de ella, Tito Livio, ofrezco a v. m..... No quise que fuese fábula, sino verdadera historia, y tan calificada que no se desdeñó San Agustín de escribirla en el lib. III de su *Ciudad de Dios*, en el cap. XIV, disculpando las lágrimas de Horacio con el ejemplo de Eneas y de Marcelo en Sicilia; que cuando no tuviera esta calidad y la que le dan los principios de la sagrada Roma, haberla dedicado a v. m. y honrado de su nombre era calificación bastante».

El texto de Tito Livio (capítulos XII y XIII del lib. I de la 1.ª Década) dice así en la vetusta traducción de fray Pedro de Vega, corregida por Francisco de Encinas, que era la que corría con más crédito en tiempo de Lope:

«XII. Muerto el Rey Numa, tornó el regimiento del Reyno a Entrereyes. E después fué eligido por Rey Tulo Hostilio..... Este Rey, no sólo fué desemejable al pasado (Numa), en el procurar de la paz, mas aun fué más feroz que Rómulo. Pues como viese que la ciudad se envejecía con ocio, buscaba todas las causas que podía para despertar guerra. E acaesció que los labradores Romanos robaron los campos de los Albanos, y los labradores de Alba también se entregaron en los campos de los Romanos. E tenía el Reino de Alba entonces Gayo Civilio. En un tiempo vinieron los legados de estas dos ciudades a repetir (1) las cosas tomadas. E Tulo mandó a los suyos que no hiciesen cosa sin su mandamiento (2), porque creía que los Albanos negarían, et así tendría él ocasión para les hacer

(1) En el sentido latino de *repetere*, reclamar.

(2) Mal traducido. El texto dice: *Ne quid prius quam mandata agerent*, esto es, que no tratasen de nada antes de cumplir el mandato que llevaban.

guerra (1). Tulo mandó rescibir muy amigablemente a los mensajeros de Alba, et hízoles grandes fiestas. Entretanto, supo de los suyos cómo los Albanos les habían negado las cosas tomadas y cómo les habían denunciado guerra para dende en treinta días. Entonces Tulo mandó a los legados de Alba que dixesen lo que querían. Ellos, ignorando lo que los Romanos habían hecho en su ciudad, dixeron cómo les pesaba si en aquella embaxada dixesen alguna cosa que al Rey Tulo no agradase mucho, mas que no podían hacer otra cosa, y que venían a pedir las cosas que los Romanos habían tomado a los Albanos, y tenían mandamiento, que si no gelas quisiesen restituír, les denunciasen guerra. Oyendo Tulo esta su embaxada, respondióles et díxoles: «Decid a vuestro Rey, que el Rey de » los Romanos hace a los Dioses testigos, que primero él y su pueblo » no quisieron otorgar a los legados Romanos las cosas tomadas; que » por esto, ellos son la causa de esta guerra.» E tornados los embaxadores con esta respuesta, entrambas las partes se aparejaban para venir a la batalla. E bien civil fué esta guerra, porque fué entre parientes, ca del linaje Troyano decendían todos..... En fin de la batalla hizo la guerra menos miserable, ca no se peleó en haz ordenada, et siendo destruídos los tejados et paredes de Alba, fué pasada toda la gente que en ella moraba a Roma. Pues los Albanos vinieron primero con gran exército y comenzaron a destruír el campo Romano, y asentaron después su real a cinco millas de Roma, cercándolo con grandes cavas. En este real murió Civilio, Rey de Alba, y los suyos hicieron dictador a Mecio Sufecio. Entretanto, Tulo, feroz Rey de los Romanos, con deseo de castigar bien a los Albanos por la guerra injusta que le habían movido, pasó de noche al real de los enemigos, et vino al campo de Alba. Sabiendo esto Mecio por las guardas, acercó su exército lo más que pudo al de los Romanos. E envió un legado a Tulo a le rogar que ante que se diese la batalla viniesen entrambos a habla. E puestas las haces a punto, salieron los dos capitanes en medio a la habla acompañados con algunos de los suyos, y dixo Mecio: «Yo he visto que la causa desta » batalla es que nuestro Rey Civilio, porque no le quisistes dar las co-

(1) El texto latino añade *pie*, esto es, piadosa, religiosamente, sin faltar a la santidad de los juramentos y de los tratados.

» sas que a los Romanos habían sido tomadas, se movió a ella. E » no dudo que tú, Tulo, tengas el mismo achaque. Mas si la verdad » se ha de hablar, más creo yo que la causa de esta guerra entre dos » pueblos vecinos y conjuntos por sangre, es la codicia del imperio, » que no la del tornar a demandar las cosas tomadas. Yo no sé si » acierto que esta haya sido la intención del Rey de los Albanos, » mas esto es cierto, que yo, después que la guerra es comenzada, » soy hecho Capitán. E a mí me paresce que será mejor que nos- » otros nos ayuntemos contra los Hetruscos y Volscos, los cuales » no esperan otra cosa sino que nosotros peleemos en uno, para que » ellos puedan después acometernos más a salvo. Pues si los Dioses » nos aman, no miramos que, no contentos con la cierta libertad » que agora tenemos, queremos cometer al juego de la fortuna mu- » dable todo nuestro poder y señorío. Busquemos, pues, alguna vía » por la qual, sin derramamiento de nuestra sangre, se pueda deli- » berar quál destos dos pueblos se enseñoreará del otro.» No des- agradó a Tulo este partido, como quiera que era de mayor cora- zón y tenía gran esperanza de alcanzar la victoria. E halláronse a caso en cada uno de los exércitos tres hermanos de un vientre, igua- les por edat et fuerzas. E los unos de éstos eran llamados Horacios, y los otros Curiacios. E gran error hallo en no estar escripto por quál de estos dos nombres eran llamados los tres mancebos que se hallaron en el exército Romano. E los más dicen que los mancebos Romanos fueron llamados Horacios, y a creer esto se inclina mucho mi ánimo. Pues con estos seys hermanos acordaron los Reyes de librar el pleyto, de manera que con aquellos quedase el imperio que alcanzasen la victoria. E antes que entrasen los seys mancebos en el campo se hizo conveniencia entre los dos exércitos, que el pueblo de los que venciesen, en pacífica concordia, tomase el señorío del otro.

»XIII. Esta fué la primera pleytesía o pacto que hallamos que hayan hecho los Romanos en caso semejante, poniendo solamente en las fuerzas de tres mancebos todo el negocio de la batalla en que tanto iba. E luego que los dos Reyes con sus exércitos fueron en esto concertados, el Fecial, que era el que tenía cargo de tratar et firmar las pleytesías o conveniencias hechas por el pueblo Romano, hizo los auctos et ceremonias al tal caso pertenescientes, requirien-

do a su Rey, et haciéndole hacer los juramentos acostumbrados. E leyendo después en presencia de todos las leyes que entre los dos pueblos estaban firmadas, hizo esta oración diciendo: «Oye, ¡oh Júpiter! Oye tú, padre fundador del pueblo de los Albanos; oye agora » tú, pueblo Albano, que guardaréis firmemente lo que agora os ha » sido rezado en estas tablas. E si el pueblo Romano viniere contra » ello primero por consejo público o secreto, tú Júpiter, lo hiere » en aquel día, como yo heriré agora este puerco, y tanto más lo » castiga, cuanto más eres que ellos poderoso». E diciendo esto, hirió con una piedra un puerco. De la misma manera los Sacerdotes de los Albanos hicieron sus juramentos según su costumbre. Estas cosas acabadas, los seys hermanos tomaron sus armas, et llenos de las voces de los que los expectaban, salieron al campo en medio de las dos haces. E tocada la señal para se combatir, los mancebos tiernos que tenían en sus corazones el esfuerzo de dos grandes exércitos, se llegaban unos a otros. E a los primeros encuentros, los dos de los Romanos cayeron muertos uno encima de otro. En cuya caída, como el pueblo de los Albanos diese voces con gozo, los Romanos se turbaron et perdieron la esperanza del señorío, viendo que no quedaba de los suyos sino uno vivo, al qual los tres Curiacios tenían cercado. Este mancebo Romano, viendo el peligro, et considerando que los contrarios estaban heridos, y que si junto con todos tres se combatiese que no podría vencerlos, hizo que huía, porque así los pudiese apartar de en uno. E como huyese del lugar de la batalla un poco, miró atrás et vido como los tres hermanos Curiacios lo seguían, no juntos, mas uno en pos de otro. E tornando con saña al primero, asióse con él. E como los Albanos diesen voces a los otros para que corriesen a ayudar al hermano, ya el Romano, habiendo a aquel muerto, iba a buscar al segundo. E peleando con él, lo mató como al primero. E como quedase solo el tercero, et viese que estaba al igual, crecióle el corazón et dixo: «Yo que » he enviado los dos hermanos al otro mundo, también enviaré a » éste que queda, porque los Romanos se enseñoreen de los Alba» nos». E diciendo esto, arremetióse contra él, et dióle una lanzada por la garganta, que cayó luego en tierra muerto. Et tomándole los despojos, salió con gozo del campo, rescibiéndolo los Romanos con

placer incomparable. E tanto este su gozo fué mayor, quanto el temor antes fuera más intenso. Enterraron los cuerpos de los suyos; no con iguales corazones, porque unos los enterraban como vencedores, otros como vencidos; unos como acrescentados en su imperio, otros como subjetos a señorío ageno. E fueron enterrados en el mesmo lugar que cada uno de ellos cayó muerto. E antes que de allí los dos exércitos se partiesen, Mecio, Rey de los Albanos, según las conveniencias et pactos firmados, dixo a Tulo, Rey de los Romanos, qué era lo que le mandaba hacer. Tulo, usando del señorío, le dixo que tuviese en armas la juventud Albana, para que estuviese aparejada cada vez que la hubiese menester, mayormente si se hobiese de hacer guerra a los Veyos. Estas cosas acabadas, tornáronse los exércitos a sus casas. E Horacio llevaba los despojos de los tres hermanos. E como una su hermana virgen, que había sido desposada con uno de los Curiacios muertos, lo saliese a rescebir ante de la puerta Capena, et viese sobre los hombros del hermano una vestidura de su esposo, que ella hiciera, soltó los cabellos y comenzó llorando a llamar el nombre del esposo. Estas lágrimas de la hermana despertaron en tan gran ira al hermano vencedor, que tornando la espada la mató con ella, diciendo: «Vete, pues, agora con » tu desordenado amor, pues que, olvidando la muerte de tus her- » manos, y la victoria del vivo, y el bien de la patria, lloras el ene- » migo Romano». Muy feo paresció este caso a los Padres y a todo el pueblo, mas impedía mucho su pena el beneficio reciente que había hecho a Roma. Mas sin impedimento de esto fué presentado preso al Rey. El Rey, por no ser juzgador de tan triste juicio, llamando el consejo del pueblo, sometió la causa a dos varones, diciéndoles: «Yo os doy facultad para que juzguéis a Horacio a muer- » te, et si apelare de vuestra sentencia, véase la apelación si es bue- » na, et si fuese vencido, azótenle, y después córtenle la cabeza, et » pónganla en un palo, porque a él sea castigo, y a otros exemplo». Estos varones, recibiendo este poderío del Rey, como quiera que lo quisieran dar por libre, no osaron, mas antes condenándolo a muerte, uno de ellos pronunció la sentencia, diciendo: «Yo juzgo que Horacio sea muerto. Por ende tú, verdugo, átale las manos». E como el verdugo le pusiese el lazo, Horacio apeló al Rey, diciendo que

podía temprar el rigor de las leyes. E puesta la apelación delante el pueblo, fueron todos movidos a compasión en este juicio, mayormente por el padre de Horacio, que daba voces y decía que él tenía por bien la muerte de la hija, y que no le matasen el hijo, pues que pocos días antes, viéndose con tres hijos tan nobles, agora le querían dexar sin ninguno. E llegándose al hijo, besábalo mostrando a todo el pueblo los despojos de los Curiacios. E volviéndose a los duunviros: «¿Cómo podéis ver debaxo de la horca, azotado y llaga» do, al que poco antes vistes entrar con victoria? ¿cómo? Aun los » ojos de los Albanos no lo podrían mirar». No pudo ya más el pueblo sufrir las lágrimas del padre, et fué absuelto más por admiración de virtud, que no por derecho de justicia. E porque esta muerte que hizo Horacio de su hermana fué manifiesta, et non quedase sin algún castigo, mandaron al padre que pagase cierta cantidad de pecunia para hacer sacrificios, y que el hijo, cubierta la cabeza, pasase debaxo de un cabrío que estaba puesto al través en el camino, bien como quien pasa debaxo de yugo (1).»

Esta traducción, harto débil y sumamente abreviada, pero que por su sencillez y sabor arcaico no hemos dudado en preferir a otras más recientes, dista mucho de reproducir, ni de lejos siquiera, la augusta majestad épica del relato de Tito Livio, ni el sagrado poder de las fórmulas jurídicas (*lex horrendi carminis*, *fœdus ictum*) que en él intercala, y en las cuales creía adivinar Niebuhr restos de la primitiva poesía romana. «*Jubesne me, Rex, cum patre patrato populi albani fœdus ferire?.....*» «*Audi, Jupiter, audi, pater patrate populi albani: audi tu, populus albanus: ut illa palam prima postrema ex illis tabulis cerave recitata sunt sine dolo malo.....*» «*Si prior defexit publico consilio, dolo malo, tu illo die, Jupiter, populum romanum sic ferito ut ego hunc porcum hic hodie feriam: tantoque magis*

(1) *Todas las Décadas de Tito Livio Padvano, que hasta el presente se hallaron y fueron impressas en latín, traduzidas en Romance castellano, agora nuevamente reconoscidas y emendadas, y añadidas de más libros sobre la vieja translación. Véndese la presente obra en Anvers, en casa de Arnoldo Byreman, a la enseña de la Gallina gorda.* (Impreso en Colonia Agrippina, 1553.)

Juan de la Cueva, en el *Coro Febeo de romances historiales* (Sevilla, 1587), trae uno de *los Horacios y Curiacios*, poniendo en malos versos la prosa de Tito Livio (núm. 515 en Durán).

ferito, quanto magis potes pollesque.....» Ni ¿cómo trasladar dignamente en lenguaje vulgar, conservando algo de su bárbara concisión simbólica, la famosa sentencia: «*Duumviri perduellionem judicent: si a duumviris provocarit, provocatione certato: si vincent, caput obnubito: infelici arbore reste suspendito: verberato vel intra pomœrium, vel extra pomœrium*». Tienen aquí las palabras latinas, hasta en su hórrida cadencia, un valor sacramental que en toda traducción se pierde, aun ahora que la noción histórica del primitivo derecho romano ha penetrado en todos los espíritus cultos. La tragedia de los Horacios está ya en germen en Tito Livio: *I, lictor, colliga manus. Provoco* (1). Pero ni el rudo traductor del siglo XVI reparaba en esto, ni Lope reparó tampoco, desgraciadamente para los que quisiéramos que en todo hubiese acertado siempre.

El Honrado hermano es una pieza algo menos mala que *Las Grandezas de Alejandro* (lo cual no es mucho decir, ciertamente), y quizá no merece en absoluto la calificación de *pitoyable* que la da M. Viguier, crítico agudo e ingenioso cuando no se dejaba arrastrar de su *miso-hispanismo* sistemático (2). Los dos primeros actos son una comedia de capa y espada, de amoríos y pendencias, que podría interesar si los personajes fuesen caballeros particulares, pero que produce insufrible tedio por lo anacrónico y absurdo de los lances, de las costumbres y de los sentimientos atribuídos a héroes de la primitiva Roma. Los diálogos no están mal escritos; en la locución hay cosas dignas del ingenio de Lope (3); pero la fanfarronada con-

(1) Este rasgo no se le escapó a Lope, puesto que le traduce literalmente, pero colocándole fuera de su sitio y despojándole de su sentido jurídico, con lo cual pierde todo su efecto.

(2) Mr. Ep. Viguier, *Fragments et Correspondance* (París, 1875, pág. 79).

(3) Por ejemplo, estos versos y otros muchos que pudieran citarse:

Fía más del limpio arado
Que no de la espada ociosa:
Roma tiene ese valor,
Que no sólo engendra fiero
El hidalgo caballero,
Sino el tosco labrador.
.....

No carece de curiosidad y mérito, en la segunda jornada, un soneto con estrambote, que recuerda inmediatamente el famoso de Castiglione, *Superbi*

tinua, el insípido lenguaje de la galantería en boca de personajes semibárbaros, las ridículas invocaciones de la hidalguía y el honor, la falta absoluta de color histórico en lo moral, todavía más que en lo material, deslustran a cada paso esta tragicomedia, donde no queda rastro ni sombra de la grandeza romana. Horacio, paseando la calle de su amada, recita una impertinente sextina; un senador amenaza a su hija con hacerla entrar monja en el templo de Vesta; Tulo Hostilio tiene tratamiento de Alteza (verdad es que Corneille se le da de Majestad); Julia y Eufrosina se disfrazan en hábito de hombres, se embozan en sendas capas y tiran de la espada en un asalto de esgrima; hay danzantes y máscaras, y encuentros nocturnos. El autor ni siquiera parece haber comprendido dónde estaba el interés del argumento, puesto que sólo en el último acto, y eso del modo más atropellado, pone en escena algo de lo que cuenta Tito Livio. Hay en esta parte versos buenos, pero todo está estropeado con novelescas y pueriles invenciones, como la de hacer que Julia, por el deseo de salvar la vida de su novio, embote y melle los filos de la espada de su hermano Horacio. El combate de los hermanos está presentado con el ceremonial caballeresco propio de un *juicio de Dios:*

colli, e voi sacre ruine, tantas veces imitado en serio y en burlas por nuestros poetas (Cetina, Artieda y el mismo Lope con el seudónimo de Tomé de Burguillos):

Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas,
Imagen de la fábrica troyana;
En siete montes máquina tan llana,
Que, con sus puertas ciento, vence a Tebas:
Pirámides, colosos, torres nuevas,
Arcos, baños y templos, barbacana
Donde la nueva juventud romana
Hace de su valor tan altas pruebas:
¡Salud, divina patria, madre noble
De Horacios, Tulios, Fabios y Fabricios!
¡Salud, del Tibre espléndida ribera!
¡Salud, penates lares! Y tú al doble
Templo de mis divinos sacrificios,
Casa de Venus, de mi fuego esfera;
Y tú, la luz primera
De aquestos ojos, junta nuevamente
Al alma que te he dado, el cuerpo ausente.

¿Protestáis a los dioses que ninguno
De hierba o de palabra se ha valido,
Ni ha hecho encantamiento o hechizo alguno,
Sopena de cobarde y fementido?

Lo mejor de la obra es el razonamiento final del padre de Horacio, porque aquí el poeta apenas hace más que traducir a Tito Livio.

Una circunstancia enteramente fortuita ha dado a esta pieza una celebridad inmerecida, que para sí quisieran muchas docenas de producciones admirables de Lope. No ha faltado algún escritor español, entre ellos el ya citado Ochoa, que, por mal entendido patriotismo, haya querido ver en *El Honrado hermano* el germen de el *Horacio* de Corneille, opinión que han patrocinado, en odio a los franceses (1639), algunos críticos alemanes (1). Lo más singular es que algún crítico francés, ligero ciertamente, pero no despreciable, y cuya obra alcanzó el aito honor de ser premiada por la Academia Francesa (2), haya patrocinado tal especie, que no resiste a la más superficial comparación entre ambos textos, de los cuales bien puede asegurarse que casi nada tienen de común más que el argumento histórico y la fuente clásica, que para uno y otro autor fué Tito Livio (3). El paralelo debe rechazarse en absoluto, porque es

(1) Entre lo que se ha escrito sobre el asunto, lo más curioso y digno de leerse, a pesar de las rarezas propias del estilo y del criterio de su autor, es el largo capítulo de Klein (*Geschichte des Drama's*, X, 313-340). Por lo mismo que su tesis no es la mía, creo que deben ser pesadas maduramente sus razones. Si quisiéramos emular la impertinencia con que los franceses suelen tratar de nuestras cosas, bastaría con traducir lo que de Corneille se dice en esa disertación.

(2) *Histoire comparée des littératures espagnole et française. Par Adolphe de Puibusque.* París, 1863, t. II, páginas 120 y siguientes.

(3) Por esta fuente común se explican siempre las coincidencias aparentes, pero a veces muy especiosas, que se encuentran en el texto de ambos poetas, y que han deslumbrado a algunos críticos, incluso a Klein (*Geschichte des Drama's*, X, 325).

Dice, verbigracia, Corneille:

Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes.....
Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple dans deux villes;
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?.....
Nos ennemis communs attendent avec joie

igualmente injurioso para ambos poetas, siendo *Horacio* una de las obras maestras de Corneille, y *El Honrado hermano* una de las más insignificantes de Lope. Tanto valdría que para juzgar del genio cómico de Molière, olvidásemos *Tartufe* y *El Misántropo*, y sacásemos a colación *La Princesa de Elide*, en que tan infelizmente imitó, o más

Qu'un des partis défait leur donne l'autre en proie.....
Contre eux dorénavant joignons toutes nos forces.....

y Lope:

Deudos somos, vecinos y parientes:
Determinemos cuál de los dos pueblos
Vendrá, sin tanta sangre derramada,
Desta suerte a quedar señor del otro.
....
Y juntos los señores y sujetos,
Vencer podremos nuestros enemigos.....

Pero uno y otro poeta lo que hacen es parafrasear las palabras del embajador albano en Tito Livio: «*Cupido imperii duos cognatos vicinosque populos ad arma stimulat..... Etrusca res, quantum circa nos teque maxime sit, quo propior es, hoc magis scis..... Memor esto, jam quum signum pugnæ dabis, has duas acies spectaculo fore; ut fessos confectosque, simul victorem ac victum aggrediantur..... Ineamus aliquam viam qua utri utris imperent, sine magna clade, sine multo sanguine utriusque populi decerni possit*».

Klein abusa mucho de estas similitudes aparentes. Burlándose, por ejemplo, no sin algún motivo, de la admiración algo afectada que los franceses manifiestan por el famoso *qu'il mourût*, se le ocurre decir que esta frase, tenida por sublime, procede de una comedia de D. Guillén de Castro, *Los Malcasados de Valencia*, donde un amante dice a su dama:

¿Qué importa, si de tus ojos
Vi salir rayos de fuego?
¿Qué haré?.....

y ella contesta:

Morir y callar.

Las palabras se parecen, pero lo que da valor al rasgo de Corneille no son las palabras, sino la situación trágica en que las pronuncia el viejo Horacio. Sacadas de allí, pueden ser hasta insignificantes, como lo son en el pasaje de Guillén de Castro. Otra cosa es el *Morir, que por ti lo hiciera yo*, de *El Príncipe constante*, aunque también está puesto en un episodio de amores y no en ninguna de las escenas capitales de la obra.

bien estropeó, *El desdén con el desdén*, de Moreto. El valor estético del Teatro español no depende de que los franceses hayan imitado mayor o menor número de piezas de él, y no hay para qué suponer imitaciones ilusorias cuando sobra con las ciertas e irrefragables, incluso algunas que los franceses ignoran o callan. Con el mismo desacierto en el elogio que otros en la censura (para que con los franceses tengamos mala suerte hasta cuando nos elogian), sostiene Puibusque que la tragicomedia de Lope presenta *un interés más vivo que la de Corneille;* como si el vulgar embrollo de la pieza española pudiera interesar a nadie, como interesa la magnífica lucha de afectos de amor y patria y la soberbia elocuencia trágica que hay en el drama de Corneille. Lope de Vega tenía sobre él la ventaja (y hace bien en notarlo Puibusque) de poder transportar íntegro el cuadro histórico al teatro. El sistema dramático que seguía le autorizaba para poner en acción, y no en relato, el combate de los hermanos, la muerte de Camila, el juicio de los duunviros y la apelación al pueblo; pero por lo mismo es de sentir que no sacase partido alguno de tales ventajas, con las cuales podía haber hecho un drama de historia clásica que fuese digno hermano de *Las Almenas de Toro* o de cualquier otro de su inmensa galería de cuadros de la historia nacional, en que hay situaciones análogas. El llanto de la hermana de Horacio empieza noble y dignamente:

No vengo, enemigo hermano,
A ver de tu gloria el fruto
Para el imperio romano,
Sino, cubierta de luto,
A llorar mi esposo albano;
No vengo con alegría
A celebrar este día,
Sino con mi llanto triste,
Pues que el homicida fuiste
De la vida que fué mía.....;

pero pronto se echa a perder con sutilezas y juegos de palabras sobre la sangre y la muerte y la vida; con lo cual se enflaquece y enerva todo el vigor trágico, que, por el contrario, estalla con

arrogante vehemencia en las imprecaciones desesperadas de la Camila de Corneille:

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome à qui vient ton bras d'inmoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome, en fin, que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins, ensemble conjurés,
Saper ses fondements encor mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles:
Que le corroux du ciel, allumé par mes vœux:
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puisse-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

Esta pieza ha merecido el honor, muy poco justificado, de ser una de las poquísimas piezas de Lope que modernamente se han traducido al italiano. El traductor de *L'Onorato fratello* fué un señor Giovanni La Cecilia, que compiló en Turín un *Teatro selecto español*, mostrando tan poco discernimiento y tal ignorancia de la materia, que llegó a traducir *La Vida es sueño*, atribuyéndosela a Lope de Vega (1).

Y ya que de Italia se habla, no hemos de omitir aquí que mucho antes de Lope y Corneille, a mediados del siglo XVI (1546), había compuesto una tragedia sobre el argumento de los Horacios un escritor a quien ciertamente nadie esperaría encontrar en tales caminos, y que salió de la empresa harto mejor que lo que pudiera esperarse de su pésima reputación moral, del mediano talento poé-

(1) *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie. Versione italiana. Con discorsi preliminari di Angelo Brofferio, Stefano Arago e Leandro Moratin.* 8 ts. 12.° *Torino, Unione tipografico editrice,* 1857-59. *El Honrado hermano* está en el t. V, páginas 235-291. La traducción es en prosa, como todas las demás de esa colección.

tico que mostró en otras obras, y de la imperfección del arte dramático en su tiempo.

La *Horacia* de Pedro Aretino, que era pieza rarísima y generalmente desconocida hasta que modernamente se han hecho de ella varias reimpresiones, es quizá el mejor ensayo trágico que apareció en Italia en el siglo XVI, y de seguro la obra más culta y limada de su autor, la más noble y decorosa, una de las rarísimas que están libres de toda impureza, y que, por el contrario, se nutren con la savia de afectos limpios y generosos. Si a Corneille, y con más razón a Lope, se les puede tachar de haber recargado de complicaciones ociosas la austera sencillez del relato de Livio, el Aretino no merece tal censura, puesto que se atiene estrictamente a la narración del historiador romano; y con aquel sentimiento de la antigüedad, que nunca ha faltado totalmente en Italia, aun a los más incultos y degenerados, como lo era, sin duda, el Aretino, no sólo respeta en lo esencial la grandiosa y nativa poesía del argumento, sino que muestra en los pormenores un celo y escrúpulo de la puntualidad arqueológica, muy loables siempre y rarísimos en su siglo. Esta tragedia conserva formas clásicas, y en ella se hace uso del coro, no sólo como accesorio lírico al fin de los actos, sino interviniendo el pueblo, como persona dramática, en el juicio y absolución de Horacio. Pero este clasicismo ya se ve que es muy diverso del de las tragedias francesas, y por lo amplio de su desarrollo, y por la franqueza de la ejecución, enteramente histórica y libre de convenciones y artificios teatrales, más bien parece que anuncia la gran manera de las tragedias romanas de Shakespeare, el cual de fijo no conocía la *Horacia*. En los lamentos de la hermana de Horacio (que el Aretino llama *Celia*, Lope *Julia*, y Corneille *Camila*), el poeta toscano acierta a sacar provecho de un rasgo muy poético de Tito Livio (*cognitoque super humeros fratris paludamento sponsi, quod ipsa confecerat*), que Corneille suprimió, sin duda por no parecerle bastante ajustado a la fastidiosa etiqueta de la tragedia francesa, y que Lope se limitó a recordar secamente en estos versos:

¡Suelta el manto y los despojos,
Infame Horacio; que yo
Los labré con estos ojos!

El Aretino peca por el extremo contrario: prolonga demasiado este recuerdo del vestido, y no le pone en el momento de la catástrofe, sino en un diálogo entre Celia y la inevitable *nodriza* del teatro clásico:

Di cerulea seta in or contesta
Fu di te, Curiazio, il vestimento
Del quale io feci a te largo presente.....
Ecco le spoglie trasforate, e guaste,
E sanguinose, si che lo splendore
Della seta e dell' or più non riluce.
.....

La arenga de Horacio el viejo se prolonga demasiado en el Aretino, pero, cuando sigue más de cerca a Tito Livio, saca ventaja a Lope y a Corneille:

Io, o Popolo divin, creder non posso,
Non io che non so creder, che ti piaccia
Veder di nodi ingiuriosi astrette
Quelle armigere, franche, uniche mani,
Che di servile ubbidienza han cinto
Tutto l' arbitrio dei liberi Albani
E disgombrate le catene dire,
Che si son gite raggirando intorno
Alla romana libertà serena.
.....
Ma cingeransi mai d' orrido fune
Quella gola, e quel collo, che di gemme
E d' oro ancor devria cinger monile?
All arbore infelice appenderasi
Colui che a dato al popolo, alla patria
Vita e felicità? Or non udite
Parole uscir dai morti Curiazii,
Che a gran voce riprendon l' impietade
Di te, Popol Romano..... (1).

(1) «*Hunccine, quem modo decoratum ovantenque victoria incedentem vidistis. Quirites, eum sub furca vinctum inter verbera et cruciatus videre potestis? quod vix Albanorum oculi tam deforme spectaculum ferre possent. I, lictor, colliga manus, quæ paulo ante armatæ imperium populo romano peperere-runt; i caput obnube liberatoris hujus orbis: arbori infelici suspende: verbera, vel intra pomœrium, modo inter illam pilam et spolia hostium; vel extra pomœrium, modo intra sepulchra Curiatiorum.....*»

Lope imitó este pasaje, aunque sólo *per summa capita*, en los siguientes versos:

Los amantes de la sencillez clásica no pueden menos de aplaudir también en el Aretino el haber sacado del fondo histórico todos los elementos de su tragedia; y aunque da a los debates judiciales una extensión que sería insoportable en el teatro, compensa en parte

¿Es posible que del cuello
Os quite el forzoso lazo
Con aquellas manos fuertes,
Y que agora atéis sus manos?
¿Por el que no sois agora
Todos juntos de Alba esclavos,
Como esclavo le tenéis
Al pie del verdugo atado?
.....
Mirad que los albaneses,
Con haber perdido el campo,
La libertad de su patria
Y los fuertes Curiacios,
Están llorando de verme
Y llamándoos pueblo ingrato.
¿Quién jamás corona ha visto
Ni cabello coronado
Para cortalle el verdugo,
Ni un hombre muerto triunfando?
.....

y Corneille en estos otros:

Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
L'abandonnerez-vous à l'infâme couteau
Qui fait choir les méchants sous la main d'un bourreau?
Romains, souffrirez-vous qu'on vous inmole un homme
Sans qui Rome aujourd'hui cessairait d'être Rome,
Et qu'un Romain s'efforce à tâcher le renom
D'un guerrier à qui tous doivent un si beau nom?
Dis Valère, dis-nous, si tu veus qu'il périsse,
Où tu penses choisir un lieu pour son supplice:
Sera-ce, entre ses murs que mille et mille voix
Font résonner encor du bruit de ses exploits?
Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encor du sang des Curiaces,
Entre leurs trois tombeaux, et dans ce champ d'honneur
Témoins de sa vaillance et de notre bonheur?
Tu ne saurais cacher sa peine à sa victoire:
Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.
.....

este defecto con el hábil empleo de la pompa escénica y de las costumbres, ritos y ceremonias de los antiguos. Confieso que me agradan mucho más que los amores de Camila y Sabina en Corneille, de Julia y Flavia en Lope, y me parecen más dignos de la gravedad del coturno los detalles de la religión romana en que el Aretino se complace; por ejemplo, la intervención del fecial Marco Valerio, preparando la mística verbena y el *silex* tajante para herir al puerco del sacrificio y denunciar la paz o la guerra a los albanos.

Convienen todos los críticos, aun los más admiradores de Corneille (y sabido es en qué terminos admiran los franceses a sus clásicos), en algunos defectos bien palpables en la construcción de su tragedia, compensados, es cierto, con la viril elevación del sentimiento, con el famoso *qu'il mourût*, con el carácter del viejo Horacio. La acción es doble por confesión de su propio autor, y según Voltaire, triple (victoria de Horacio, muerte de Camila, proceso de Horacio); el personaje de Sabina es inútil o más bien perjudicial al interés, sobre todo en el último acto; y no hay duda que el diálogo languidece en muchas ocasiones, aunque pronto vuelve a levantarse merced al nervio y vigor de las sentencias, en que Corneille tanto sobresale. Un obscuro poeta italiano, de quien sólo conocemos las iniciales *A. L. C.*, intentó remediar, no sin éxito, algunos de estos lunares, en una tragedia que en 1799 se publicó en Venecia en la conocida colección que lleva el título de *Il Teatro moderno applaudito*. De esta imitación italiana, y no directamente de la tragedia francesa, procede la *Camila* española del excelente humanista y poeta D. Dionisio Solís (1828), obra escrita en vigorosos y magníficos versos, de verdadera entonación trágica, de locución noble y robusta, aunque plagada de latinismos que debieron de hacer extraño efecto en el público del teatro, poco avezado entonces, como ahora, a este género de doctas audacias (1). Lo que no puede apro-

(1) *Camila. Tragedia en cinco actos. Por Dionisio Solís. Madrid, imprenta de I. Sancha,* 1828. El mismo Solís había traducido antes una ópera italiana del mismo argumento, *Horacios y Curiacios.*

Suponemos que el original sería *Gli Orazzi e Curiazzi*, ópera seria en dos actos, letra de Segrafi y música de Cimarosa, cantada en Barcelona en 1807,

barse, ni en D. Dionisio Solís, ni en el poeta italiano a quien imitaba, es que, por remediar el defecto de la unidad de acción, inherente al argumento mismo, hayan contravenido a la verdad histórica en cosa sabida de todo el mundo, haciendo que Camila no muera a manos de Horacio, sino que ella misma se arroje sobre una espada. De este modo, por no incurrir en una falta puramente técnica, y que lo es tan sólo dentro de los principios de cierta escuela, se pierden todas las grandiosas escenas del proceso de Horacio, y se desvirtúa la obra con un desenlace frío y hasta ridículo, que no puede menos de impacientar al espectador, por ser contrario al que él esperaba en virtud de la historia que lleva aprendida. Si es lícito comparar las cosas pequeñas con las grandes, de un defecto análogo adolece el final de la *Juana de Arco* de Schiller, aunque traído por la razón contraria, es decir, por exceso de idealismo romántico. De este modo las escuelas extremas se tocan, y una y otra contrarían a la verdadera noción del drama histórico.

IV. *Roma Abrasada.*—Si es, como creo, la misma cosa que el *Nero cruel* citado en la primera lista de *El Peregrino*, ha de ser anterior a 1604; pero Lope no la publicó hasta 1625, en la *Parte veinte* de sus comedias, dedicándosela al cronista Gil González de Avila. Ha sido reimpresa por Hartzenbusch en el tomo IV de su colección selecta.

Comprende esta que Lope llamó *tragedia* la historia entera de Nerón, y aun puede decirse que empieza antes de su advenimiento al Imperio, puesto que las primeras escenas pertenecen al reinado de Claudio. El fondo de la obra procede remotamente de Suetonio, Tácito y Dión Casio, pero dudo que Lope se tomara el trabajo de

y en Madrid (Teatro del Príncipe) en 1817. Sobre el mismo asunto hay una tragedia lírica de Mercadante.

Además de la *Camila* de D. Dionisio Solís, conozco otras dos piezas españolas relativas al asunto de los Horacios, entrambas de muy corto mérito.

Tragedia original en cinco actos, El Primer Horacio héroe. Su autor don Joseph Antonio del Lamas..... En Madrid, en la imprenta de D. Benito Cano, 1790.

El Padre Romano. Tragedia por D. Pedro Ocronley, ex profesor de Elocuencia en el Real Colegio de San Fernando de Sevilla. Barcelona, librería de Saurí y C.ª, 1831.

reunir y compulsar sus narraciones. Probablemente las encontró juntas en cualquiera compilación historial, que pudo ser según Ticknor, la *Crónica general*, pero que, a mi juicio, fué más bien la *Historia Imperial y Cesárea*, de Pero Mexía, de la cual, como más adelante veremos, tomó Lope otros argumentos.

Obra de irregular y monstruosa estructura, sin ningún género de enlace interno entre sus escenas, que se suceden con la misma rapidez que las vistas de un estereoscopio. El poeta no nos perdona ningún acto de la vida de Nerón; ni siquiera la escena en que, después del parricidio, contempla con lascivos ojos el cadáver de su madre. La acción dura veinte años, con grande escándalo del erudito Montiano (1), que tomaba, sin duda, esta obra más por lo serio que su autor mismo. Es una pieza de teatro de muñecos, en que Lope parece burlarse del asunto (2), amontonando con el mayor desorden los más complicados y heterogéneos incidentes, y mezclando en abigarrado tropel los personajes más disímiles, resultando de todo ello una especie de mascarada poética, que, con ser tan absurda, divierte por lo que tiene de parodia. La rapidez desaforada de la acción, y la mezcolanza de costumbres antiguas y modernas, contribuyen al efecto cómico de ésta, que, con llamarse tragedia, es una de las cosas menos trágicas del mundo, a pesar de los horrores que en ella se acumulan. Hasta las pretensiones incestuosas de Agripina se expresan sin el menor rebozo y con la franqueza más bárbara a que haya osado ningún teatro. Algunos rasgos exteriores del carácter de Nerón, su vanidad literaria, sus tendencias histriónicas, sus hábitos de juglar, están representados con viveza y gracia. Las escenas del acto segundo, en que sale a rondar por las calles de Roma «con rodela y capotillo», dando música y cantando versos a las mujeres, insultando a los pacíficos transeuntes y andando a cuchilladas con la justicia, poco tienen de romanas; pero en su género son amenas y chistosas, y recuerdan otras análogas en

(1) *Discurso primero sobre las tragedias españolas*, pág. 50.

(2) ¿Qué mayor burla que esta reflexión de un labrador, después que Nerón se mata?

«*¡Qué cara ha puesto tan fea!*»

¡Notable final de tragedia!

diversas comedias de Lope; por ejemplo, el principio de *El castigo sin venganza*. Hay en todo el diálogo mucha bizarría, mucho desenfado, algazara juvenil y endiablado movimiento, que nunca faltan aun en los borrones más informes de Lope, porque nacían en él de una efervescencia poética continua. Algunos trozos líricos y descripciones merecen también notarse; por ejemplo, el elogio de España, puesto, como era natural, en labios de Séneca, en la primera jornada; el curioso pasaje en que Otón compara el amor de los mozos y el de los viejos, inspirándose manifiestamente en Ovidio (*A. Am.*, III, 565) (1); las brillantes octavas en que se describe la *domus aurea* de Nerón (2), y el cuadro del incendio de la ciudad, en que

(1) Ille vetus miles sensim et sapienter amabit;
Multaque tironi non patienda feret;
.....
Ignibus hic lentis uretur, ut humida tæda;
Ut modo montanis silva recisa jugis.
Certior hic amor est: brevis et fecundior ille.....

Dice así la imitación de Lope:

FÉLIX

Luego ¿es grande el amor en hombres viejos?

OTÓN

Los mozos, Félix, en efecto mozos,
Que gozamos con gusto y bizarría
La verde primavera de los años
Sin admitir humanos desengaños;
Los mozos que pasamos por las flores
Que pasaron también nuestros mayores;
Los mozos, que pensamos que la vida
Es una cosa que jamás se acaba.....,
No tenemos amor tan verdadero;
Pero un hombre que ya pasó los días
Mejores de su edad, y está en las noches;
El que con blanca barba ve mezclarse
Unos cabellos como el oro rubios,
Y en su boca desierta ajenos dientes.
Ama, regala y sirve noche y día.

(2) Como curioso objeto de comparación quiero copiar la que hay en la *Crónica general*, ya que Ticknor supone que fué el principal texto que siguió Lope:

«Fizo un palacio tan ancho e tan grande que avie en el portal dél tres mi-

el poeta, para dar color popular y nacional a la obra, utiliza muy oportunamente, según su costumbre, el famoso romance viejo:

Mira Nero de Tarpeya
A Roma cómo se ardía.....

Este romance, que está ya citado en el primer acto de *La Celestina*, y cuyo primer verso llegó a hacerse proverbial, no es, sin embargo, muy antiguo, y pertenece de lleno a la poesía erudita. Tal como le traen el *Cancionero de romances* de Amberes, y la *Silva* de Zaragoza, y tal como le entresacó Durán (núm. 571) de un pliego gótico, anterior sin duda, en que va acompañado de una glosa que aquel atribuye a un cierto Vázquez o Velázquez de Avila, está lleno de reminiscencias clásicas y mitológicas, y es composición asaz pedantesca de cualquier humanista. Lope, con el certero instinto que en estas cosas tenía, se apodera sólo de los primeros versos, que quizá pertenecieron a una canción más antigua, y desarrolla el motivo en forma lírica, resultando poeta más popular que el autor del romance (1).

geros (*) en luengo, e delante una albuhera tan grande que semejava mar, e cerróla toda de casas, a manera de villa: e fizo aderredor moradas apartadas en guisa de aldeas, en que avie muchas viñas, e muchos campos, e prados verdes, e montes en que criava toda natura de bestias bravas: e las paredes todas cubiertas de oro, e de piedras preciosas. Los logares en que avie a cenar todos eran cubiertos de tablas de marfil en que avie muchos cañutos por do le destellavan de suso unguentes de muchas maneras. E el logar mayor e más honrado en que cenava, era redondo, e andava siempre a derredor de noche e de día a la manera del mundo.» (Fol. 107 de la edición de 1604.)

(1) En la *Parte dieciocho* de *Comedias Nuevas Escogidas* figura, falsamente atribuída a Calderón, una que lleva por título *Séneca y Nerón*. Se ignora quién sea su verdadero autor.

Sólo por pertenecer al Teatro español, mencionaré los tres abortos siguientes:

Séneca y Paulina. Drama trágico en un acto, por D. Luciano Francisco Comella. Representada en 1790.

El Honor más combatido y crueldades de Nerón (del cómico José Concha). Año de 1791.

El Silano, Tragedia en cinco actos. Barcelona, 1797. Es el argumento de Octavia y Popea.

Merece citarse la moderna tragedia de *La Muerte de Nerón*, publicada

(*) Millas.

V. *El Esclavo de Roma.*—Citada en la primera lista de *El Peregrino* (1604). Impresa en la *Octava parte* de las comedias de Lope (1617).

Da argumento a esta pieza la conocida anécdota del león de Androcles, referida por Eliano en su tratado *De los animales*, lib. VII, cap. VIII, y por Aulio Gelio en sus *Noches áticas*, lib. V, cap. XIV, refiriéndose a las *Egipciacas* del gramático Apión, que se daba por testigo presencial del hecho. Ambas narraciones se reducen en sustancia a lo mismo, y no sabemos si Lope tuvo presente alguna de ellas, o si tomó este caso prodigioso de cualquiera de los libros de segunda mano en que anda repetido; por ejemplo, de las *Epistolas familiares* de fray Antonio de Guevara (letra XXIV a D. Iñigo Manrique). Creo que ésta es la verdadera fuente; y me lo persuaden el nombre de *Andronio*, casi idéntico al *Andrónico* de Guevara, y más distante del *Androcles* de Eliano y Aulo Gelio; el personaje del cónsul *Léntulo*, que no suena en ninguno de los dos textos antiguos, pero corresponde al cónsul *Daco*, inventado por el obispo de Mondoñedo; el tiempo que Andronio vivió en la cueva del león, que en Eliano y Aulo Gelio son tres años, mientras que Guevara los reduce a cuatro días enteros con sus noches, y Lope, buscando un término medio, a tres meses, y algún otro indicio de menos importancia. Por ser tan común el libro de las *Epístolas familiares*, a él remito a quien quiera ver todos los pormenores del sabroso y novelesco relato del obispo de Mondoñedo, muy retóricamente amplificado, según su costumbre. La sustancia del caso se puede reducir a estas pocas palabras del doctor Jerónimo de Huerta en su comentario a Plinio (lib. VIII, cap. XV):

de un modo algo misterioso en 1861. Su autor, ya fallecido, y a quien sólo designaremos por sus iniciales *B. V.* y *G.* de *T.*, gustó, por buenas razones, de ocultar su nombre, firmando, según la costumbre inglesa, con los títulos de otras obras suyas que igualmente dejaba anónimas (*por el autor de «La Condesa Viuda», de «Blanca», de «Harmodio», de «La Devolución del anillo de boda», etc.*).

Era persona de raro gusto y extrañas imaginaciones, pero de cultura clásica nada vulgar, acompañada de ciertas dotes poéticas. En *La Muerte de Nerón*, que como estudio histórico no carece de mérito, llevó cándidamente la puntualidad arqueológica hasta el extremo de poner en escena lo más monstruoso de la novela de Petronio.

«Eliano..... y Aulo Gelio..... escriben de un esclavo llamado Androniо, el cual huyó a África, y en un monte fué sustentado de un león tres años, sólo porque le sacó una espina de una mano; y sucedió después que, siendo preso Androniо y traído a Roma, echándole un día entre las fieras, en una fiesta que se hacía en el circo, por caso estaba entre ellas el mismo león, que había sido cazado y traído allí para aquel espectáculo; y viendo el león a su amigo, puso en él los ojos y estuvo un rato mirando, y luego, poco a poco, se fué acercando hacia él, y cuando pensaba que le hiciera pedazos, bajando la cabeza y arrastrando el pecho en el suelo, llegó a Androniо, que, falto de aliento y temblando, había comenzado a sentir en el alma la cruel muerte que esperaba recebir su cuerpo; y lamiéndole las manos, y haciéndole muchos halagos, le dió a conocer su amistad, y puesto a su lado, le defendió de una onza (pantera) que estaba puesta en el circo (1)».

No puede imaginarse argumento más impropio para un drama. El interés recae en el león *filántropo*, cuya presentación en las tablas, que hoy mismo sería difícil empeño para cualquier director de escena, debía de ser problema insoluble en el siglo XVII. Sólo la buena voluntad de los espectadores podía suplir lo que a la representación faltaba. Para preparar la fuga del esclavo imagina Lope una intriga de amor y celos, muy poco interesante. El primer acto está mejor escrito que los demás, como ya advirtió Grillparzer; pero en conjunto la comedia vale poco, y sólo puede citarse como un capricho extravagante, análogo a *El Perro de Montargis* o a otros dramas de protagonista irracional.

(1) *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el Licenciado Jerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por el mismo, con escolios y anotaciones, en que aclara lo escuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos. Año 1624. Con Privilegio. En Madrid, por Luis Sánchez.* Tomo I, pág. 376.

VIII

COMEDIAS DE HISTORIA EXTRANJERA

I. *La Imperial de Otón.*—Impresa en la *Octava parte* de las comedias de Lope (1617). Es edición muy incorrecta, como la de casi todos los tomos no publicados por el mismo Lope.

El héroe de este notabilísimo poema dramático no es ninguno de los Emperadores germánicos que llevaron el nombre de Otón, sino el Rey Otocar de Bohemia, uno de los pretendientes al Imperio antes y después del advenimiento de Rodulfo de Hapsburgo. Encontró Lope este argumento en la *Historia Imperial y Cesárea* del Magnífico Caballero Pero Mexía (1), que era el principal, si no el único libro por donde los españoles se enteraban entonces de las crónicas de Alemania. Refiere, pues, Mexía que, muerto el Emperador Guillermo, «los Electores del Imperio, que son, como todos saben, el duque de Sajonia, y conde Palatino del Rin, y marqués de Brandemburg, y los arzobispos de Maguncia, Colonia y Tréberi, y en discordia *el Rey de Bohemia (que era Otoncaro)*, comenzaron a entender en elegir nuevo Emperador, y comunicándose primero por cartas, y después por vistas, y al cabo juntándose en Francofordia, no se pudieron acordar, porque los que procuraban el Imperio eran muchos, y la cosa se trataba por dádivas, y promesas, y por negociaciones y vías extrañas. Venidos al cabo con grande dificultad a hazer elección en el día de la Epiphanía del año de *mil y*

(1) *Historia Imperial y Cesárea. En que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano Primero. Compuesta por el Magnífico Caballero Pedro Mexía, vecino de la ciudad de Sevilla. Prosíguela el Padre Basilio Varén...., enriqueziéndola con las proezas de los últimos Césares Austriacos, desde Carlos Quinto a Ferdinando Tercero. Madrid,* 1655. Páginas 515-519. Es una de las últimas ediciones de este libro popularísimo, que tuvo muchas. La más antigua es la de Sevilla, 1545.

dozientos y quarenta y siete, los votos se dividieron en dos partes: el duque de Saxonia, Adulpho, y el arzobispo de Tréberi, y el marqués de Brandemburgue, eligieron al Rey Don Alonso, el que llamamos el Sabio, de Castilla, hijo del Rey Santo Don Fernando....., cuya fama era muy grande por el mundo, de su saber y liberalidad, y de victorias habidas contra infieles, antes que fuese Rey, y aun después: y el arzobispo de Maguncia, llamado Eberardo, y Cunrado, arzobispo de Colonia, y Luis, conde Palatino del Rin, dieron sus votos a Ricardo, hermano del Rey de Inglaterra. Y así se partieron en discordia, y cada una de las partes tenía por Emperador al que había eligido, y otros o los más dezían que la elección era ninguna, por ser iguales en los votos, y no haber mayor parte, *porque no parece que el Rey de Bohemia votase*, o fuese que no se hallase presente, o que no quiso conformarse con ninguna de las partes, y fué singular en su voto, o porque procuraba el Imperio para sí».

Prosigue contando Pero Mexía cómo murió Ricardo después de haberse coronado en Aquisgram, y cómo por varias circunstancias no tuvo efecto la elección de Alfonso *el Sabio*; episodio de nuestra historia que omitimos por ser tan conocido y porque no tiene relación directa con el asunto de esta comedia. Lo que se refiere a ella es lo que sigue:

«Alemania estaba desamparada de cabeza y señor. Porque aunque Ricardo, hermano del Rey de Inglaterra, y el Rey Don Alonso de Castilla, fueron elegidos en discordia, el Rey Ricardo murió luego, y el Rey nunca había podido venir a procurar el Imperio. Juntos, pues, así los Electores todos, hubo entre ellos grandes diferencias, y dudas tales, que duró tres años la junta sin se conformar; porque cada uno quería al que más le cumplía, o de quien más interese podía o pensaba haber. Algunos decían que no se podía hacer elección porque el Rey Don Alonso de Castilla era elegido, y el mismo Rey envió sus procuradores a lo requerir y protestar, y decían que se aderezaba para venir al Imperio, como era la verdad; otros estorbaban la elección porque tenían tierras y posesiones usurpadas del Imperio, y temían perderlas; finalmente, la cosa estaba en grande curiosidad y diferencia. Pero al cabo deste tiempo plugo a nuestro Señor que se hubieron de conformar; y como quiera que *el*

Rey Otoncaro de Bohemia tenía la mayor parte de los Electores, y tuvo por muy cierto que sería elegido, ellos, mudando consejo, se determinaron de elegir el más prudente y el más buen Príncipe y esforzado que en aquel tiempo había, y éste fué Rodulfo, conde de Hapsburg y de Hassa.....

»Luego que fué publicada la elección de Rodulfo por Emperador, fué grande el alegría que las ciudades y pueblos de Alemania recibieron, y aquellos que deseaban paz y justicia, así por el deseo que tenían de verse con Emperador, como porque de Rodulfo se tenía grande estimación y esperanza que sería buen Príncipe; porque era tenido por de gran seso y muy esforzado, habiendo de ambas cosas dado grandes muestras en muchos hechos y actos de paz y de guerra andando en el servicio del Emperador Felipe, que fué su padrino de la Pila, y después en el del Rey de Bohemia; pero *los embaxadores del Rey Don Alonso y del Rey de Bohemia* partieron muy agraviados y descontentos de Francofordia para sus casas, haciendo primero sus protestaciones.

»El conde Rodulfo....., sabida su elección, se vino a la ciudad de Aquisgram, y guardada la costumbre, fué coronado en ella, y le vinieron embaxadores de los Príncipes de Alemania a le congratular. Pero *el Rey de Bohemia*, ni el duque de Baviera o Bavaria, no lo quisieron obedecer ni tener por Emperador, y vinieron en el rigor que diremos.....

»El nuevo Emperador, pues, como valeroso, y deseoso de ordenar y reformar el Imperio, convocó luego Cortes y Dieta para la ciudad de Nuremberga, a la cual vinieron todos los Príncipes por su persona, y los impedidos por sus procuradores, salvo *el Rey de Bohemia* y duque de Baviera, que ni quisieron venir, ni enviar, ni tampoco lo querían haber por Emperador. Por lo qual Rodulfo, con acuerdo de los presentes, después de haber dado orden en la paz de Alemania y señalado término dentro del cual se restituyesen y entregasen las tierras y posesiones ocupadas en el Imperio vacante....., les envió a notificar, con grandes protestaciones, que pareciesen en Augusta dentro de cierto término, donde mandó ajuntar segunda Dieta. Venido el plazo, y el Emperador ya llegado a Augusta, todos vinieron o enviaron a dar sus justas disculpas, y aunque Henrico, duque

de Baviera, no vino, envió a dar por sus procuradores la obediencia al Emperador. Pero *de parte del Rey de Bohemia* no fué así, antes envió sus Embaxadores, y entre ellos un obispo, a los quales, siéndoles dada audiencia pública, el obispo comenzó una fabla larga y pausada, en que quiso fundar no valer la elección que de Rodulfo se había hecho, *y que el Rey de Bohemia* no le debía dar la obediencia, ni reconocer por señor. De lo cual el Emperador y los Príncipes presentes hubieron tanto enojo, que, sin dexarle acabar su fabla, fué mandado salir de las Cortes y de la ciudad, y así se partieron él y sus compañeros, y en la Dieta fué declarado *el Rey de Bohemia* por rebelde y desobediente, y que se debía proceder contra él y contra sus Estados. Y desde allí luego le envió Rodulfo a Henrico, burgravio de Nuremberga, que es dignidad y título en Alemania, a le pedir y requerir que luego desocupase y le entregase el Ducado y Estado de Austria y Stiria, y lo mismo a Carintia y Carniola, que tenía usurpadas. Pero *Oton Caro* no lo quiso ni pensó hacer, antes se comenzó a armar y aderezar para resistir, y el Emperador, acabadas las Cortes, hizo gente y exército contra él, donde sucedió lo que contaremos.....

»El Emperador pasó adelante, y entró en Austria, que *Otón Caro* tenía ocupada y tomada toda, en todas las fuerzas de la cual tenía puesta gente de Bohemia. Pero no obstante esto, al Emperador se le dieron algunos castillos, y otros tomó por fuerza de armas, y después puso cerco sobre la ciudad de Viena, al socorro de la cual, habiendo siete semanas que el Emperador la tenía cercada, *el Rey de Bohemia* vino con muy buen exército de sus Reinos y de las tierras de Moravia, y de los otros sus Estados, y al campo del Emperador vino el Rey de Hungría a le servir, porque era enemigo del *Rey de Bohemia*, que le tenía tomadas algunas tierras. Y estando los dos exércitos para venir a batalla, ciertos Monjes y personas otras religiosas y de buena vida, se interpusieron en concertar al Rey de Bohemia con el Emperador, y andando e interviniendo de una parte a otra, pudieron tanto, que la concordia se asentó, y el Emperador hubo de perdonar al Rey *Otón Caro* con que luego entregase los Estados de Austria, Carinthia, Stiria y Carniola el Emperador, y al Rey de Hungría lo que le tenía tomado, y que el Em-

perador le otorgase de nuevo el Reino de Bohemia y Moravia, y que él vinise por su persona a le dar la obediencia y jurarla en la forma acostumbrada. El Rey hubo de cumplir y hacer luego todo lo dicho, porque le pareció que no tenía otro remedio y estaba a punto de perder lo que le dexaban: pero pidió que cuando viniese ante el Emperador a hacer la solemnidad de la obediencia, que fuese en lugar secreto. Y esto hacía él porque, como era soberbio y vanaglorioso, sentía mucho hincar la rodilla ante hombre que había llevado su sueldo; pensando él que el Emperador haría lo que le suplicaba, porque lo esperó en una tienda cerrada, él vino a ella, y estando cerca del estrado del Emperador, la rodilla en el suelo, haciendo el homenaje, artificiosamente, porque así estaba aderezada, fué abierta la tienda de tal manera, que fué visto de todo el ejército, de que él recibió grande pena. Acabada así esta concordia, y *el Rey de Bohemia* vuelto a su casa y reino de Bohemia, donde tenía a su mujer la Reina, dicen todos que, como fuese vana y soberbia, lo recibió muy mal, diciendo que no merecía ni debía llamarse Rey, ni traer corona dello, quien había perdido tales Estados sin probar la ventura de la batalla, y se había humillado desarmado delante del que había sido su criado, teniendo tantas y tantas gentes de su parte; y que pues él había hecho tal paz, que le diese a ella las gentes y ejército que él tenía, que ella cobraría por guerra y batalla lo que él por huirla había perdido. Estas palabras de la mujer, y otras semejantes que otros días pasaron, juntándose con el dolor que el Rey traía de lo perdido, le movieron tanto, que, arrepentido de lo hecho, se determinó tornar a rebelar y llevar el negocio por armas. Para lo cual luego tornó a juntar sus gentes, y si algo le quedaba por entregar, lo fortificó y reparó, y partió para Austria a cobrar lo entregado. Lo cual hizo con tanta presteza y determinación, que se apoderó de muchos lugares de Austria. Y sabido por el Emperador lo que el Rey de Bohemia hacía, con no menos presteza que él llamó y convocó sus gentes y algunos de los Príncipes del Imperio, y vino contra él muy poderoso, El cual, con grande determinación, lo esperó en el campo a la batalla, la cual hubieron en veinte y seis de agosto en el año de 1277, muy recia y porfiada, y andando en lo más recio de ella, *el Rey de Bohemia* fué herido mortalmente con

una espada por un Bertoldo, criado de la boca del Emperador, y cayó de su caballo a tierra; lo cual, y la fuerza de los contrarios, fué causa de que los suyos fuesen vencidos y el Emperador vencedor y señor del campo, y el Rey fué hallado después muerto y desnudo como su madre lo parió. Habida tan señalada victoria por el Emperador, no la ejecutó con el rigor que pudiera, antes dexando el Rey *Otón Caro* un hijo llamado Wenceslao, lo casó con su hija llamada Jutha o Juditha, y lo invistió y confirmó de nuevo en el Reino de Bohemia y de Moravia, y porque era de poca edad dió el cargo de su persona y estado al marqués de Brandemburgue.»

Con esta materia histórica tejió Lope el hilo de su *Imperial de Otón*, drama que contiene bellezas de primer orden, y que con todo eso no ha obtenido hasta ahora atención alguna de la crítica española, que tantas injusticias tiene que reparar respecto de Lope. Hay en esta pieza, y no queremos ocultarlo, notables desigualdades: algunas se pueden achacar a lo incorrectísimo del texto que ha llegado a nuestros días (1); otras a la manera libre y desordenada con que Lope concebía y ejecutaba el drama histórico, sin cercenar cosa alguna, por más que dañase a la unidad del plan y no se ajustase a las conveniencias teatrales. Aun entrando en su sistema, y justificándole en parte, todavía pueden parecer demasiado largas y episódicas las escenas en que interviene el caballero español D. Juan de Toledo, embajador de Alfonso *el Sabio* y sostenedor de sus derechos al Imperio. El personaje está bien imaginado; sirve para enlazar el asunto con nuestra historia y hacerle grato al público nacional; no es inútil su protesta ante los Electores, ni su presencia en el campamento del Rey Otón, de quien se aparta indignado cuando ve su poquedad de ánimo:

> Pusilánimo príncipe y cobarde,
> No hará cosa jamás que buena sea.
> .....
> Díle a Mendoza que mi gente llame;
> Que no he de amanecer entre esta gente.

(1) Aprovecho esta nota para corregir una errata grave, no advertida a tiempo en el texto de esta comedia, pág. 488, columna segunda, línea 12: dice: «*Otón conmigo otros cinco.*« Debe decir: «*Votan conmigo, etc.*»

Pero aparte de que sus palabras tocan muchas veces en los lindes de la fanfarronería; el mismo empeño que el autor pone en realzarle, haciendo que súbitamente se enamore de él una principal dama alemana, llamada Margarita, y abandone su casa y sus padres para seguirle, disfrazada de paje de rodela, distrae la atención (que debiera concentrarse en el principal asunto) hacia un episodio novelesco de poquísimo interés. Estas observaciones son más aplicables al primer acto que a los restantes, en que la acción camina mucho más limpia y desembarazada. Y esta acción se eleva a las regiones de lo épico, en que Lope triunfa siempre que se deja llevar de la espontaneidad de su genio.

Dos caracteres vigorosamente trazados, y contrapuestos entre sí con ingenua franqueza digna de la poesía primitiva, dominan en este grandioso cuadro: el Rey Otocar de Bohemia, a quien, para conformarnos con Lope, llamaremos *Otón*, y su mujer, la Reina Etelfrida. Él de apocado espíritu, aunque no falto del valor necesario para morir con las armas en la mano; ambicioso sin resolución, perseguido continuamente por terrores supersticiosos, locamente apasionado de su mujer, y siervo de su voluntad poderosa, que le arrastra fatalmente a la catástrofe. Ella, fiera, arrogante, magnífica en el desbordamiento de sus iras y en su desesperación final, es una lady Macbeth, salvo el crimen; es la furia de la ambición femenina que subyuga la débil voluntad de su marido, y aprovechando las ráfagas de vanagloria que cruzan por su mente, le impele a su loca empresa con el doble aguijón de la afrenta y del amor. Casi todo lo que dicen y hacen estos personajes es digno del mayor trágico del mundo. Su entrada en escena es ya original e interesante, y envuelve los comienzos de la acción en una atmósfera de misterio poético. Cuando Otón espera muy confiado las nuevas de su elección para el solio imperial, un funesto agüero viene a perturbar el espíritu de la Reina. Un ave ratera hace presa en su halcón favorito y le mata. Otón procura tranquilizarla en estos gallardos versos:

¿Las aves, señora mía?
No haya más desde este día
Si ellas enojo os han dado.
Cortad a todas los cuellos,

Despedid mis cazadores;
No haya a mi mesa ventores,
No más cuidado con ellos.
Mis azores de Noruega
Y mis aletos indianos
No anden más en vuestras manos
Ni en los aires de esta vega.
. . . . . .
Primas, torzuelos, neblíes,
Halcones y gavilanes,
Tuerza una mano cruel;
Y porque no me alborote,
Ni parezca un capirote,
Ni suene más cascabel.
Ya no más mudas ni crías:
Las alcandoras romped.

Sobreviene en esto el mensajero que trae las nuevas, tristes para Otocar, de la elección de Rodulfo de Hapsburgo. El diálogo es rapidísimo, como conviene a la ansiedad de tal momento:

ALBERTO

Creo
Que habíais tenido deseo
De mi venida, señor.

OTÓN

Tú mismo puedes juzgallo,
Aunque me tienes incierto.

ALBERTO

Por los ijares he abierto,
Desde la corte, el caballo.
. . . . . .

OTÓN

En fin, ¿no me han elegido?

ALBERTO

No, señor.

OTÓN

¡Ah, Reina! ¡Ah, cielo!

ETELFRIDA

No era, señor, mi recelo
Tan vanamente creído.

La indignación de la Reina estalla al oír el nombre de Rodulfo, antiguo criado de su casa:

¡Rodulfo! Al cielo divino
Hago voto y juramento,
Si no os armáis, y al momento
Ponéis el campo en camino,
De no tener, aunque os ama
El alma, y dueño os confiesa,
Silla, Rey, en vuestra mesa,
Ni lugar en vuestra cama.
.....
O dadme la gente a mí:
Yo iré a la guerra por vos.....

Su entusiasmo arrastra a Otón, y sus halagos acaban de persuadirle:

Quiérote dar mis brazos, Otón mío;
Que nunca más galán me pareciste
Que ahora con aquesa honrada cólera.
.....
..... A las mujeres,
Ninguna cosa más nos enamora
Que el valor de los hombres, como el tuyo:
¡Tú estás agora gentilhombre y bravo!

La terneza casi femenina está siempre del lado de Otón: el impulso varonil está en Etelfrida. Así se ve en la hermosa escena de la despedida con que comienza el acto segundo:

ETELFRIDA

Mi querido Otón, adiós;
Y en vuestra custodia y guarda
Vaya el Ángel de la Guarda.

OTÓN

Basta, mi bien, que vais vos:
Que aunque es verdad que es tan alta
De un ángel la compañía,
Si él me faltase, podría
La vuestra suplir su falta.
. . . . . .

ETELFRIDA

No os quiero agora tan tierno,
Sino más fuerte y feroz;
Que la afeminada voz
Desdice al marcial gobierno.
Como el que muere ha de ser
El hombre que va a la guerra;
Que lo que deje en la tierra
No piense volverlo a ver.
Perdono vuestras ternuras
Al amor que me tenéis,
Porque aun sentido no habéis
Cuánto son las armas duras,
. . . . . .
No suene la tierna voz,
Sino la caja sonora
Y la trompa vencedora,
Hiriendo el aire feroz.
Alegre la chirimía
El caballo castellano,
Que abra el suelo con la mano,
Viendo la silla vacía.
Huela pólvora, y no algalia,
Bullan galas soldadescas,
Y no cueras de olor frescas
Con pasamanos de Italia;
Que espero en Dios mi señor,
Que volveréis victorioso.

OTÓN

Hablé galán, como esposo;
Perdonad si ha sido error.
En vuestros ojos presentes
Excusé fieros alardes,
Porque, en fin, es de cobardes
Ser con mujeres valientes;
Allá, con el enemigo,
No he de estar enamorado:
Si haberos ángel llamado
Fué culpa, dadme el castigo.
.....

ETELFRIDA

.....
No os enojéis, Otón mío;
Que si ocasión os he dado,
Fué por veros enojado
Para veros con más brío.
.....
Así yo con invención
Os quiero mirar brioso,
Para veros más hermoso
Sin que entendáis la razón.
.....

OTÓN

No volveré a vuestra puerta
Sin la corona imperial.

ETELFRIDA

De este palacio Real,
Mayor la hallaréis y abierta (1),
Porque para entrar por ella
No cabréis si no se ensancha;
Que la Imperial es muy ancha
Y está el mundo encima della.

(1) Alude a la puerta, aunque gramaticalmente no está muy claro.

OTÓN

Yo os doy palabra, mi amor,
No venir sin ella a veros:
Adiós.

ETELFRIDA

Adiós, caballeros;
Servid al Rey mi señor.

Lope hace grande uso de lo maravilloso en este épico argumento. La noche antes del rendimiento y humillación de Otón, el sabio Merlín comparece en el campamento de Rodulfo de Hapsburgo para anunciarle con espíritu profético las glorias futuras de la Casa de Austria. Al mismo tiempo Otón lidia en su tienda con una sombra, como ya la hemos visto en la tragedia de Ciro, como volveremos a verla en otras muchas, pero pocas veces con tanto efecto psicológico como aquí, porque realmente esa sombra, aunque visible por un momento para los espectadores, sólo existe en la fantasía de Otón, y es no más que la proyección exterior de las nocturnas quimeras que asedian su mente enfermiza. Hay en esta alucinación versos que parecen shakespirianos, y que recuerdan las palabras de Hamlet al espectro de su padre:

Sombra espantosa, ¿qué me quieres? Tente.....
Toda la noche asistes a mi tienda.....
El pabellón ocupas y la cama,
Pesada más que si de plomo fueras,
Como si fuese corporal la sombra.
¡Háblame! ¿Qué me quieres? ¿De quién eres?
¿Quién te envía? ¿Qué debo que no pago?
Mira que ya me va faltando esfuerzo
Y se me cubre el corazón de nube,
Recogiéndose allí toda la sangre.....
Sin duda que es la sombra de mi muerte,
Sin duda que morir tengo mañana.....
¡Oh fiera sombra, prodigiosa y triste!

Esta sombra es el *deus ex machina* que determina la súbita cobardía de Otón, el cual sin combatir se entrega a Rodulfo, pactan-

do sólo, por un resto de vanagloria, muy propio de su carácter, que no sea pública su humillación ante el Emperador cuando vaya a su tienda a prestarle pleito homenaje. Esta idea es la única que atormenta a Otón en medio de su caída:

¡Que he de besar yo la mano
Que mi sueldo recibió!
¡Que he de estar a los pies yo,
Siendo rey, de un hombre humano!.....

El pacto queda hecho de palabra, pero el de Hapsburgo le quebranta cautelosamente, y expone al Rey de Bohemia a la afrenta que él más temía. De grande efecto teatral debió de ser la aparición de la tienda de Rodulfo, y el caer súbitamente sus lienzos al son de las chirimías, viéndose en el fondo al Emperador armado, y con todos los símbolos de su excelsa dignidad, la corona, la espada, el globo del mundo con la cruz, y a sus pies arrodillado el rebelde Otón, y expuesto de repente a las miradas de todo el ejército, para que sea notoria a todos su deshonra. Otón se transfigura entonces, aunque sólo por un momento; la llama de la vergüenza sube a su frente, e increpa en estos términos a su soberbio y fraudulento vencedor:

Caiga (1), pues cayó en el suelo
Tu palabra, fama y ley;
Que no es palabra de rey
La que no se guarda al cielo.
....
Hoy a caer se comienza,
Con tu tienda y mi valor,
La cortina de tu honor
Y el velo de mi vergüenza.
Ya quedamos descubiertos
Entre nuestros campos mudos,
De un mismo valor desnudos
Y de una infamia cubiertos.
Tú, la palabra rompida
Que diste a un hombre de honor:

(1) La tienda.

Yo, humilde a vil vencedor
Que infama toda la vida.
.....
Dame esa mano, que quiero
Besártela, confiado
Que a lo menos has tomado,
Para servirme, dinero.
Verás que yo cumplo así
Mi palabra como bueno,
Y tú me la rompes, lleno
De afrentosa gloria, a mí.....

Rodulfo contesta invocando su autoridad imperial, según el concepto del Imperio en los siglos medios:

Que, en fin, yo soy el segundo,
Después del Papa, en el suelo:
Que por eso me da el cielo
Esta espada y este mundo.....

Con tan horrible torcedor en el alma, vuelve Otocar a Bohemia abrumado bajo el peso de su afrenta. Allí le espera su expiación más terrible. El diálogo entre la Reina y el mensajero que le anuncia su venida, es un modelo de energía y rapidez trágica:

ATAULFO

....
El Rey vuelve.

ETELFRIDA

¿Qué? ¿Vencido?

ATAULFO

¡Pluguiera a Dios!

ETELFRIDA

¡Ay de mí!
Si vive y hablas ansí
Sin duda que viene herido.

ATAULFO

¡Más valiera!

ETELFRIDA

¿Qué me dices?
¿Vivo y no herido, y suspiras?
Ataulfo, tú no miras
Que en eso te contradices.

ATAULFO

¿Cómo quieres que le llame
A un hombre que se rindió?

ETELFRIDA

¿Fué vencido y preso?

ATAULFO

No.

ETELFRIDA

¿Libre?

ATAULFO

Sí.

ETELFRIDA

Llámale infame.

.....

No ha de entrar Otón aquí;
Cerrad esas puertas luego.

Cuando el infeliz Monarca llega a Praga, encuentra cerradas las puertas de su palacio, y ve en lo alto del adarve a su mujer armada de punta en blanco, que lanza sobre él una horrible tempestad de injurias y vituperios:

Si tienes tan tiernos brazos,
¿Por qué fuistes a la guerra?

.....

Bueno vienes, ¡por mi vida!,

Con la corona imperial.....
.....
Antes, la puerta entendí
Ensanchar para la entrada;
Y tal vienes, que cerrada
Viene a sobrar para ti.
¡Qué descuidado venías
Que ignoraba tu bajeza,
Pues tocaste, por grandeza,
Trompetas y chirimías!
A tu público desprecio
No sé qué nombre le llame;
No basta venir infame;
Que también viniste necio.
.....
Vendrás ahora galán
A gozarme muy despacio,
Entre el ámbar de palacio
Y lejos del alquitrán.
Pero, ¡por tu vida!, en vano
Amor tu ausencia provoca;
Que no ha de besar mi boca
Quien besó a otro la mano.
Es Rodulfo muy soldado;
Traerala sucia y sangrienta,
Y habrá, después de la afrenta,
Algo a tu boca pegado.
.....
Si en la guerra sombras sueñas,
Asiendo el aire que pasa,
Mejor quedarás en casa
Con mi labor y mis dueñas.

A tan afrentosas palabras, el coraje de la desesperación se apodera de Otocar, y ya no le abandona hasta el fin, precipitándole a la derrota y a la muerte. En vano se le vuelve a aparecer la sombra; ya no le intimida. Tiembla en su mano el acero al entrar en la batalla, conoce que está perdido, pero no duda en arrojarse a la sima que se abre ante sus pies:

Ved en lo que un hombre pára:
¡Todo por una mujer!

Cuando ve roto su campo, y es herido mortalmente en la fuga, su último pensamiento es para ella:

Mas, aunque por ella muero,
Quiero partir a buscalla,
Que más que al alma la quiero.....

Para acrecentar lo patético de este momento, Lope pide, como de costumbre, a la musa popular que mezcle su voz con la suya, y en los labios del moribundo Rey vagan los versos del romance viejo del marqués de Mantua:

¿Dónde éstas, señora mía,
Causa de todo mi mal?

La última escena raya en lo sublime a fuerza de sencillez. La Reina llega al campo a tiempo de recoger los últimos ayes de Otón, a quien reconoce por ellos:

Ansí se queja mi Otón
Cuando está malo en la cama.

Pero su indomable espíritu se levanta con más bríos que nunca después de la catástrofe. Oigamos sus últimas palabras, dirigidas a Rodulfo:

Venció Otón, aunque vencido,
Porque en morir ha cumplido
Con la deuda del honor:
Si no murió emperador,
Murió a la corona asido.
Aunque vencedor te hallas,
No por eso le atropellas:
Las cosas basta intentallas,
Cuando son tan grandes ellas
Que es imposible acaballas.
Aunque el mundo me infame
De ver que muerto te ame,
Como ya, mi bien, lo estás,
Digo que te quiero más
Mil veces muerto que infame.

Este drama, que en todo espíritu sincero tiene que dejar una profunda emoción poética; este drama, tan grandiosamente pensado, ejecutado con tanta fuerza y lozanía; este drama, en que compite el nervio de la dicción con el interés de las situaciones, y que por sí sólo bastaría para dar a su autor el título y consideración de gran poeta, no tiene, como antes he advertido, celebridad alguna en España. No recuerdo haber leído ni una sola línea de autor español en recomendación de él. Verdad es que lo mismo sucede con centenares de piezas de Lope, contándose entre ellas algunas de las más admirables.

No acontece lo mismo en Alemania. Tanto por su belleza intrínseca, cuanto por el especial interés histórico de su argumento, *La Imperial de Otón* ha sido allí muy estimada, como lo prueban, no sólo los testimonios de Schack, Rosenkranz, Lemcke y otros críticos, sino el drama que sobre el mismo asunto escribió Grillparzer con el título de *Prosperidad y caída (Próspera y adversa fortuna*, que hubieran dicho nuestros dramaturgos del siglo XVII) *del rey Otocar (König Ottokars Glück und Ende* (1825), obra que, sin ser imitación directa de la de Lope, está, sin embargo, penetrada de su espíritu. Ambas obras difieren profundamente, es cierto, en el plan y en los detalles. La de Grillparzer es fruto de un estudio histórico muy concienzudo; la de Lope, una inspiración brillantísima; lo que al discípulo de reflexión, le sobra al maestro de espontaneidad poética. Si a Lope le habían bastado dos páginas de la compilación de Pero Mexía para extraer de ellas el drama que contenían en germen, Grillparzer se entregó a un estudio y comparación tan detallada de las fuentes, que sobre este punto sólo ha podido escribirse una cabal monografía (1). Utilizó la crónica rimada de Otocar por Horneck, la historia cronológica de Bohemia, de Pubitscka; el *Espejo de honor*, de Fugger; el *Interregnum*, de Lambacher; el *Codex epistolarum Ottocari* publicado por Aichens; el *Codex epistolarum Rudolphi* y otros muchos libros. El *Otocar*, de Grillparzer, más histórico que el de Lope, nada tiene de la pusilanimidad de éste. El uno aborrece a Rodolfo, el otro le teme. El poeta austriaco escribía bajo la impre-

(1) Klaar, *König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung über die Quellen der Grillparzeschen Tragödie* (Leipzig, 1885).

sión, todavía reciente, de la caída de Napoleón, y vino a hacer de su héroe un Napoleón en pequeño. Ambas tragedias parecen escritas en glorificación de la Casa de Austria; pero Grillparzer presenta un Rodolfo dulce, benigno y justiciero; Lope un príncipe violento y despótico, aunque con el derecho y la fortuna de su parte. Grillparzer tenía la segunda intención de mostrar en el fundador de la dinastía de los Hapsburgos un ideal de príncipes; Lope tenía puestos los ojos únicamente en el contraste dramático entre la debilidad y la fuerza. En lo que más se siente el influjo de Lope sobre la tragedia de Grillparzer, es en el personaje de la Reina, que él y la Historia llaman Cunegunda. «Algo de la sangre de Etelfrida corre por las venas de Cunegunda», ha dicho el crítico que mejor ha estudiado comparativamente ambas piezas. Pero Grillparzer la retrata con tintas más suaves y, con detrimento de su pureza épica, la hace más delicada y femenina, como cuadraba al genio del poeta y al nativo sentimentalismo alemán. La terrible *virago* de Lope se humaniza mucho en sus manos, pierde su ferocidad al mismo tiempo que su virtud conyugal y se convierte en una húngara ardiente y apasionada, no ciertamente por su marido, a quien detesta, sino por el intrigante Zawisch, que viene a ser el instrumento de la catástrofe, tirando de las cuerdas de la tienda de Rodolfo, con lo cual queda a salvo el honor de este príncipe, que en la comedia de Lope falta redondamente a su palabra, colorando la violación con razones casuísticas. Aparte de la influencia directa de Lope en este drama de Grillparzer, notan los críticos alemanes que en él mostró por primera vez aquel poeta el arte que principalmente decía haber aprendido en su lectura; es, a saber: el de expresar con naturalidad, y de un modo directo, todos los detalles, y poner en su propia luz las circunstancias y los personajes accesorios, para que cada parte de la obra artística, y no sólo el total de ella, tuviese la apariencia de la vida (1).

Antes de Guillparzer se habían ejercitado sobre el mismo tema patriótico de Otocar otros poetas alemanes, entre ellos Collin, y

(1) Véase el magistral estudio, ya citado, de A. Farinelli, en que es hecho con la debida extensión el paralelo entre ambos dramas *(Grillparzer und Lope de Vega.....*, páginas 65-78).

quizá algún poeta bohemio le habrá tratado en su lengua tcheca, aunque de fijo con muy diverso espíritu que los alemanes.

II. *La Reina Juana de Nápoles.*—Publicada en la *Sexta parte* de las comedias de Lope (1615).

No he podido determinar la fuente inmediata de esta comedia de Lope; pero sospecho que la tiene y que puede ser alguna novela italiana. De la verdadera historia apenas conserva más que los nombres de la Reina Juana (primera de este nombre en Nápoles); de sus dos maridos, Andrés de Hungría y Luis de Tarento, y el asesinato del primero; pero todo ello exornado con circunstancias ficticias y muy desconforme de como pasó realmente. Las bodas de Juana con el Príncipe de Hungría estaban hechas antes que muriese el Rey Roberto (1343), y no fueron, como se supone en la comedia, resultado de la violencia de Andrés y de sus amenazas de guerra. La brutalidad de éste y de los húngaros de su séquito, irritó a los barones napolitanos y dió ocasión al crimen de 17 de septiembre de 1345, en que Andrés fué estrangulado y arrojado por una ventana del castillo de Aversa; crimen del cual no se probó nunca que la Reina hubiese sido cómplice, pero al cual no fueron extraños sus más íntimos confidentes, entre ellos la famosa Felipa Catanea, que por caso inexplicable no interviene en la obra de Lope, aunque sí en otra comedia castellana sobre el mismo asunto, la cual citaré después. Pero aunque no sea cierto que la Reina armase el brazo de los asesinos, a lo menos lo es que se holgó de las resultas del crimen y se aprovechó inmediatamente de él para contraer segundas nupcias con el Príncipe Luis de Tarento. No sin razón, pues, el Rey de Hungría, hermano mayor del muerto, la acusó públicamente en aquella carta que casi todos los cronistas transcriben, y termina con estas palabras: «*Impetrata fides praeterita, ambitiosa continuatio potestatis regis, neglecta vindicta, et excusatio subsequuta, te viri tui necis arguunt consciam et fuisse participem: neminem tamen divini humanive judicii poenas nefario sceleri debitas evasurum*» (1). En cumplimiento de sus amenazas, el húngaro invadió el

(1) *Istoria civile del regno di Napoli, di Pietro Giannone..... Tomo terzo: In Venezia, 1766, presso Gianbatista Pasquali*, pág. 172.

reino de Nápoles, y Juana, abandonada por sus partidarios, tuvo que refugiarse en Aviñón, donde obtuvo la paz por mediación del Papa. Pero ni esto, ni la muerte de Luis de Tarento, ni el nuevo matrimonio de Juana con el desterrado Rey de Mallorca Jaime III, ni finalmente, la trágica muerte de aquella Princesa, todavía más desdichada que culpable, y muy celebrada de sus contemporáneos, no sólo por la delicadeza de sus gustos artísticos y literarios (heredados de su padre, el protector de Petrarca y de Boccaccio), sino por la prudencia y sabiduría de su gobierno en el tiempo en que pudo ejercerle por sí misma, vienen aquí a nuestro propósito, puesto que no trata de ellas la comedia de Lope, cuya acción se reduce al asesinato de Andrés y a los amores de la Reina con Luis de Tarento. El segundo título de *El Marido bien ahorcado*, con que se la designa en ediciones sueltas, indica bien claramente el argumento y aun el espíritu de la obra, donde realmente se justifica, con la manga ancha que suele ser propia de los poetas, la muerte alevosa del primer marido de Juana.

A mi entender, el conde de Schack, tan recto estimador por lo común del Teatro de Lope, y que si peca alguna vez es más bien por sobra que por falta de entusiasmo, no ha sido del todo justo con esta producción, que califica de muy infeliz, añadiendo que desearía que Lope no fuese autor de ella, aunque desgraciadamente su autenticidad sea incontestable (1). Tiene razón el docto y simpático crítico en el principal reparo que la pone; es, a saber: en que la vulgaridad de las pasiones que en ella juegan, aunque se presenten en su mayor grado de exaltación y determinen acciones violentas, no bastan para inspirar el terror trágico, antes la misma atrocidad de la catástrofe anula su efecto. Añádase a esto la odiosidad de todos los personajes que en la obra intervienen, de donde resulta una gran monotonía y ausencia de contrastes, siendo de todo punto imposible tomar interés por ninguno de ellos, ni seguir con atención el laberinto de las tramas abominables que forjan los unos contra los otros.

(1) Tomo III de la traducción castellana, pág. 89; tomo II del original alemán, pág. 327.

Pero aun con estos vicios radicales, que relegan a muy secundario lugar esta comedia de Lope, es forzoso reconocer en algunos pasos de ella la mano del gran poeta. Las escenas nocturnas del jardín en el acto primero constituyen un delicioso idilio, en que los versos se deslizan suave y lánguidamente, llenos de poesía y de misterio, haciéndonos respirar la atmósfera tibia y embalsamada de los verjeles de Nápoles. Así exclama la enamorada Isabela:

Mil celosas fantasías
Me han traído a este jardín;
Si hay pasadas alegrías,
Mucho temo vuestro fin
Después que sé que sois mías.
La luna ha salido ya,
Y en una corona de oro
La luz en sus rayos da;
Pero ¿no es éste el que adoro?
Él es, y durmiendo está.....

Con la misma encantadora sencillez prosigue toda esta escena, en que la Reina Juana pone la corona en la cabeza de Luis de Tarento, dormido.

El segundo acto es realmente infeliz; la locura de Ludovico y los desatinos que hace y dice durante ella; los brutales arrebatos de Andrés, que se empeña en forzar a Isabela y declara cínicamente, y sin el menor disimulo dramático, la intención que tiene de deshacerse de su mujer, forman un cuadro sobremanera desapacible y presentado con muy poco arte. Pero, al acercarse la conclusión, cesa de dormitar el poeta, y preludia la catástrofe con escenas verdaderamente trágicas entre el Rey y la Reina. ¡Lástima que estén tan mal preparadas! Pero en una acción que fuera humana y patética, como la de *Otelo* o la de *El Tetrarca*, lucirían mucho. La letra que cantan los músicos de la Reina,

Si te quisiere matar
Algún enemigo fiero,
Madruga y mata primero;

aquel *¡madruga!* que repite, como diabólico estribillo, la confidente Margarita; el fatídico cordón de seda que la Reina labra y que ha de servir para ahorcar a su marido, son medios de grande efecto escénico, reforzado por la terrible concisión del diálogo, que es afilado como punta de puñal. El desenlace resulta mucho más espantoso que en la historia, puesto que Lope, lejos de atenuar la responsabilidad de Juana, quiere glorificarla por su crimen, y ella misma es la que manda a sus criadas que ahorquen a Andrés de una viga.

Grillparzer (1) advierte que esta comedia más tiene de la manera de Calderón que de la de Lope, por lo artificioso y poco natural de los incidentes, que no nacen de las entradas de la acción, sino que vienen preparados por el cálculo. Pero debe advertirse que en 1615, fecha de la impresión de esta pieza, Calderón no tenía más que catorce años, y mal podía ejercer influjo de ninguna clase en Lope, de quien, en rigor, no fué contemporáneo, sino sucesor, y no muy inmediato. Lo que hay es que en la variedad portentosa del arte dramático de Lope, están los gérmenes del de Calderón, como de todos los demás estilos y maneras que sucesivamente fueron desarrollándose en nuestra escena.

El progreso del convencionalismo teatral (compensado, ciertamente, con otras ventajas) es visible en otra pieza, bastante notable, que sobre el mismo asunto trágico de *La Reina Juana* posee nuestra literatura del siglo XVII: obra publicada como de tres ingenios, en la *Parte veinticuatro* de *Comedias escogidas* (Madrid, 1666) (2). De estos ingenios sólo podemos afirmar con certeza que uno de ellos fué Rojas, puesto que su nombre consta en los últimos versos:

> Y don Francisco de Rojas,
> Por el celo de serviros,
> Pide, para tres ingenios,
> Con ser tres, no más de un vítor.

(1) Página 105 de sus *Studien*.

(2) Ha de advertirse que en la *Parte séptima* de la misma colección se había impreso con el mismo título, y también como de tres ingenios, una comedia enteramente diversa, que es *La Reina Juana*, de Lope. Se ve que el colector del tomo confundió las dos piezas por versar sobre el mismo argumento; pero esta misma confusión sirve para probar que ya estaba escrito en 1654 (fecha de aquel tomo) *El monstruo de la Fortuna*.

La tercera jornada, por consiguiente, le pertenece. Hartzenbusch atribuyó la primera a Calderón, y, realmente, el estilo parece suyo. Las décimas que recita Felipa Catanea son casi idénticas a las famosas de *La vida es sueño* (1). Pudo, no obstante, el encubierto autor de esta jornada copiar a Calderón, o Calderón copiarle a él; cosa frecuentísima en las costumbres literarias de aquel siglo. Con menos fundamento se adjudica a Montalbán el acto segundo, que es cabalmente el mejor de la obra. Los versos de Tirso, en su comedia *Del enemigo el primer consejo,*

Al galán la bigotera,
A Pérez la lavandera
.....
Causan tan grandes cuidados.....,

pueden referirse a un Pérez cualquiera que no sea Montalbán, y a una lavandera que nada tenga que ver con la de las orillas del Sebeto.

Esta comedia es, sin duda, una imitación de *La Reina Juana de Nápoles;* pero en el intermedio de una a otra había aparecido un libro del cual tomaron muchas cosas los tres autores. En 1625, Juan Pablo Mártyr Rizo puso en lengua castellana un libro semihistórico,

(1)

Nace con belleza suma
El ave, al hielo temblando,
Y apenas mira al sol, cuando
Se halla vestida de pluma;
Antes que el hambre presuma,
Sustento llega a tener....., etc.
Nace el bruto más airado
Y apenas se ve nacido,
Cuando de una piel vestido....., etc.
Nace el pez de ovas y lamas,
Tan mudo, que aun no respira,
Y en un instante se mira
Cubierto de alas y escamas....., etc.
.....
¿Cómo, una vez y otra vez,
¡Cielos!, en discurso igual
No excede lo racional
A la fiera, al ave, al pez?....., etc.

seminovelesco, del cronista francés Pedro Matheo *(Pierre Mathieu)*, uno de los pocos escritores de su nación que lograron algunos lectores en España a principios del siglo XVII. Titulábase el libro *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa Catanea, la lavandera de Nápoles* (1), y en él su autor, tomando por guía principal a Juan Boccaccio en el cap. XVI, lib. IX de su obra *De casibus virorum illustrium*, contaba las aventuras de una mujer siciliana, de humilde origen, que por haber sido nodriza de un hijo de la duquesa de Calabria había llegado a obtener gran privanza en la corte de Nápoles durante los reinados de Roberto y de Juana, siendo íntima confidente de la Reina y parte muy principal en el asesinato de su marido Andrés, viniendo al fin, ya vieja decrépita, a expiar sus crímenes e intrigas, no en el patíbulo, sino en el potro del tormento, donde sucumbió. Era Pedro Matheo escritor agudo y sentencioso, de más ingenio que juicio, aunque muy preciado de moralista y político, y en suma, uno de aquellos pretensos imitadores de Tácito, que pululaban en toda Europa al comenzar aquella centuria, y que, afectando concisión de oráculos, intentaban emular la austera profundidad de su maestro, sin conseguir las más veces ni siquiera dar realce a las más vulgares máximas y advertimientos que les sugería el espectáculo de las cosas de su tiempo. No sabemos si este librillo acerca de Felipa Catanea fué anterior o posterior al trágico suceso de la Mariscala de Ancre, pero parece aludir a él en todas sus circunstancias.

La obrita de Pedro Matheo, curiosa por su asunto, aunque fas-

(1) No hemos visto la primera edición, cuyas aprobaciones, transcritas en la segunda, son de 1624. Esta segunda, que pertenece a la serie de novelas y libros de entretenimiento reimpresos por el famoso librero Padilla, tiene el título siguiente: *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea, la lavandera de Nápoles. Escrita en francés por Pedro Matheo, chronista del Rey christianíssimo, y en castellano, por Juan Pablo Mártyr Rizo. Aora añadido un tratado en alabanza del color verde. Segunda impresion. Año de 1736. En Madrid, a costa de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla.* 8.°

Precede a la obrita un *juicio* de D. Francisco de Quevedo, que nota de historiador apasionado y poco puntual a Pedro Mateo, y ofrece escribir *la historia de Felipa Catanea con toda certeza y diligencia, para que, bien informados los que atienden a tales estudios, tengan la noticia sin mancha.* No consta que el gran polígrafo llegase a realizar su propósito.

tidiosamente escrita, tuvo muchos lectores, y de ella se valieron principalmente los autores de *El monstruo de la Fortuna*, aprovechando, no obstante, las principales situaciones de la de Lope, y repitiendo textualmente el famoso verso *Madruga y mata primero*. La tragedia de Rojas y sus colaboradores, aunque inferior a la de Lope en el estilo, que no está exento de manchas de culteranismo, y menos poética que ella en algunos pormenores, está mejor concertada y es más propia para la escena, donde se ha sostenido hasta nuestro siglo, como lo prueba el artículo que en 1822 escribió sobre ella D. Alberto Lista en el tomo XV de *El Censor*. Las pasiones que juegan en la acción no son tan viles; los crímenes se consuman con circunstancias menos atroces y repugnantes; hay más lógica en el desarrollo de la fábula; hay terror trágico y no meramente horrores fisiológicos; y el personaje de Felipa Catanea, levantada desde el humilde oficio de lavandera hasta la cumbre del favor cortesano, y despeñada luego en un abismo de desdichas, pero conservando en medio del crimen cierta generosidad y grandeza, que la llevan a dar la vida por salvar a su señora, es original e interesante y honra el talento de los tres poetas que le crearon, entre los cuales tuvo probablemente la dirección Rojas, tan apto para manejar dignamente el puñal de Melpómene. El estilo es noble y sentencioso, pero frecuentemente afectado. Lo más débil de la obra es, sin duda alguna, el carácter de la Reina, pero no creemos, como Lista, que haya en la pieza duplicidad de acción, puesto que su asunto principal no es el asesinato de Andrés, sino la prosperidad y caída de Felipa Catanea, que es la verdadera heroína de la tragedia, y no la Reina Juana, como sucede en Lope. Precisamente por haber querido los tres ingenios concentrar todo el interés dramático en el carácter de la lavandera, descuidaron tanto y dibujaron con tan pálidas tintas el de la Reina. Dado el plan que siguieron, les fué forzoso renunciar a la anécdota del cordón, que no sólo estaba en la comedia de Lope, sino en el libro de Pedro Matheo (1). Pero la escena

(1) «No hubo mucho intervalo entre el intento y la ejecución. La noche precedente (el Collenucio lo dice así, más no lo afirma) hizo la Reyna un cordón de oro y seda. Andrés le preguntó que qué hazía. Y ella respondió: «Esto se hace para ahorcaros.»

final del segundo acto, en que Juana y su favorita conciertan el crimen y salen juntas a realizarlo, está admirablemente calculada para el efecto teatral y es de aplauso seguro.

III.—*El Rey sin Reino.*—Publicada por Lope en la *Parte veinte* de sus comedias (1625), dirigiéndosela al capitán fr. Alonso de Contreras, del hábito de San Juan, cuyas hazañas se refieren largamente en la dedicatoria.

Son argumento de esta pieza las turbulencias y estado anárquico del reino de Hungría, que precedieron a la elección del Rey Matías Corvino (1457). La fuente de Lope hubo de ser aquí, como en *La Imperial de Otón,* la *Historia Imperial y Cesárea* de Pero Mexía (1), en el cap. III de la biografía del Emperador Federico III:

«Pasada, pues, la victoria habida por Juan Huniades, capitán de Hungría, del Turco, el Emperador Federico, que de aquella guerra tenía grande cuidado, y aunque el Rey Ladislao estaba en su desgracia, había ya acudido y socorrido para ella todo lo que mejor pudo, luego entendió en procurar paz en Alemania para prevenir a lo de adelante si se ofreciese. Y andando entendiendo en esto, murió el Rey Ladislao de Hungría y Bohemia, siendo de edad de dieciocho años, estando en la ciudad de Praga, esperando la hija del Rey de Francia, con quien estaba asentado de casar, y túvose sospecha que murió de yerbas. Vacaron por su muerte, por no quedar herederos, los reinos de Hungría y Bohemia, y también lo que tenía del Ducado de Austria; lo cual no poca inquietud causó en la tierra, y en ambos reinos hubo grandes alteraciones sobre la elección y sucesión, pretendiendo diversos príncipes tener derecho a ello; pero al cabo los de Bohemia tomaron por rey a Jorge Pogiabracio, que era gobernador desde vida de Ladislao, y hombre de gran linaje y valor. Los húngaros eligieron a Matías, hijo del excelente capitán Juan Huniades, así por el amor y respeto que a su padre habían tenido, como por tener de su persona contentamiento y buena esperanza, que era mancebo de diecinueve años, y estaba preso en Bohemia por la muerte del conde de Cilia. Al cual Pogiabracio rey dió libertad, y se vino a reinar a Hungría, casándolo primero con su hija, y fué después valeroso y excelente Rey.»

(1) Página 590.

Esta comedia, de fastidiosa lectura, no ofrece materia a ninguna observación particular. Tampoco intentaré desenmarañar su complicada y extravagante urdimbre. Parecen notarse en ella algunas reminiscencias de *El Gran Duque de Moscovia*, última pieza de las incluídas en este tomo.

IV. *El Gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido.*—Texto de la *Séptima parte* de las comedias de Lope (1617). Ha sido reimpresa por Hartzenbusch en el tomo IV de su colección. Traducida al alemán por M. Rapp en su *Spanisches Theater* (1). Ya en el siglo XVII lo había sido en lengua holandesa con el título de *Den grooten hertoghevan Moskovien oft gheweldighe heerschappije* (1672). Se cita otra traducción en la misma lengua por Francisco Wouters. Tengo entendido que existe también versión rusa, o a lo menos algún estudio o monografía sobre esta comedia. *El Príncipe perseguido*, obra de tres ingenios, Luis de Belmonte, Moreto y D. Antonio Martínez, incluída en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (Madrid, 1653), es una mera refundición de *El Gran Duque de Moscovia* (2).

El impostor conocido con el nombre del falso Demetrio apareció en Polonia en 1603 y fué muerto en Moscou en 1606. Diez años después estaba ya impresa la comedia de Lope. No podemos fijar la fecha de su representación; pero debe de ser bastante anterior, porque en ella el falso Demetrio (verdadero para Lope, como para la mayor parte de sus contemporáneos) queda con vida y en quieta y pacífica posesion de su imperio. No había llegado, por consiguiente, a España la nueva de su muerte, acaecida en un tumulto popular a los once meses escasos de su reinado. ¿Cuál pudo ser la relación que Lope tuvo presente, entre las varias que corrieron por Europa sobre este peregrino acontecimiento? La que parece más con-

(1) Los cuatro primeros tomos están consagrados a Lope. Forma parte de la *Bibliothek ausländischer Klassiker in deutscher Uebertragung* (Hildburghausen, 1868).

(2) A la segunda jornada, que escribió Moreto, pertenece aquella saladísima descripción de la vida conventual:

Dices bien que es purgatorio.....

forme es la del italiano Barezzo Barezzi (1606) (1), y quizá hubo otra castellana por el mismo estilo. Pero seguramente no se valió de la *Tragœdia moscovitica*, impresa en Colonia en 1608 (2), porque ésta, como ya su título lo indica, alcanza hasta la muerte de Demetrio. Cabe también la hipótesis (y a ella inducen los errores históricos que hay en la comedia) de que no se valiera Lope de relación impresa, sino de informes orales de algún jesuíta polaco o de algún español residente en los colegios de Polonia, único conducto por donde entonces podían tenerse en España nuevas de un país tan remoto y tan incomunicado con el nuestro. Es sabido que a los jesuítas de Polonia se acusó entonces de haber contribuído al crédito y a la empresa del falso Demetrio, creyéndole (de buena fe seguramente) legítimo heredero del Imperio, y dejándose engañar por las esperanzas que daba de abrazar el catolicismo y poner fin al cisma griego en Rusia.

Los pormenores de la vida de este aventurero pueden leerse, ya en la clásica y famosa historia de Rusia, de Karamsin (3), ya en la interesante monografía que Próspero Merimée compuso con aquella precisión de estilo y penetrante agudeza que realzan sus trabajos históricos, menos leídos que sus admirables novelas, pero muy dignos de serlo (4). Compendiaremos en dos palabras, siguiendo a uno y otro autor, los principales hechos que pueden servir de ilustración a esta comedia.

Iván IV *el Terrible*, Zar y Gran Duque de Moscovia, murió en 1584, dejando dos hijos, Fedoro y Demetrio. El primero, que tenía ya veintidós años, le sucedió en el trono; pero enfermizo de cuerpo y débil de espíritu, dejó las riendas del gobierno en manos de su

(1) De ella cita Mérimée una traducción francesa: *Discours merveilleux et véritable de la conqueste faite par le jeune Démétrius, grand-duc de Moscovie, du sceptre de son frère, avenue en cette année 1605, avec son couronnement du dernier juillet, par Bareze Barezi.* (Arras, 1606.)

(2) *Tragœdia moscovitica, sive de vita et morte Demetrii, qui nuper apud Ruthenos imperium tenuit, narratio ex fide dignis scriptis et litteris excerpta. (Coloniæ, apud Gerardum Grenenbruc, anno 1608.)*

(3) *Histoire de l'empire de Russie, par M. de Karamsin, traduit par M. de Divoff..... Paris, Bossange, 1826.* Tomo XI.

(4) *Episode de l'histoire de Russie.—Les faux Démétrius. Troisième edition.* Paris, Michel Lévy, 1875.

cuñado Boris Godunof, político ambicioso, hábil y sin escrúpulos. Demetrio, que era muy niño, fué relegado, en compañía de su madre, al pueblo de Uglitch, donde pereció trágicamente el 15 de mayo de 1591, a los diez años de edad, atribuyéndose su muerte a haberse clavado un cuchillo en uno de los ataques de epilepsia que padecía, si bien la voz pública culpó a Boris de haberle hecho asesinar para abrirse más fácilmente el camino del trono. La indignación popular contra los asesinos del niño Demetrio produjo en Uglitch un tumulto espantoso, del cual resultaron innumerables víctimas. Boris castigó aquellos excesos con represalias todavía más horribles: destruyó casi totalmente la ciudad, hizo cortar la cabeza o la lengua a muchos de sus moradores, deportó a los restantes a Siberia, encerró en un monasterio a la Zarina viuda, y pudo considerarse tranquilo poseedor del Imperio cuando en 1598 murió Fedoro, no sin sospechas de envenenamiento, que la historia formal rechaza como tantas otras invenciones del mismo jaez. Boris, siguiendo la misma conducta que otros grandes ambiciosos, fingió rechazar la corona que se le venía a las manos, y representó la comedia política de no ceñirla sino después de instado con mucho ahinco por el clero, por los boyardos y por el pueblo.

Gobernó Boris algunos años dando muestras de prudencia y firmeza; pero sus reformas legislativas, sus exacciones fiscales, el favor que daba a algunos extranjeros, principalmente alemanes, y hasta sus conatos para mejorar la civilización de su pueblo, le atrajeron la animadversión de una gran parte de sus vasallos, acrecentándose el descontento con el hambre y la peste que afligieron el país desde 1601 a 1603. Precisamente en estos momentos empezó a correr el rumor de que el Príncipe Demetrio vivía y estaba refugiado en Polonia. En efecto; un joven de veinte a veintidós años, que servía a un gran señor de Lituania en calidad de paje, según unos, o de cocinero, según otros, descubrió con gran secreto a su señor que él era el hijo de Iván escapado milagrosamente del cuchillo de Boris gracias a un error de los asesinos, que habían matado en su lugar al hijo de un siervo, cuya persona había sustituído a la del Príncipe, su médico, deseoso de salvarle. Además de ciertas señas personales que convenían al Príncipe, como la de tener un brazo más largo que

otro, el desconocido presentaba, como prueba de su identidad, un sello de oro con las armas de Rusia y una cruz de diamantes, que decía haber recibido de su padrino de bautismo, según la costumbre griega. Aunque el aspecto del pretendiente era algo vulgar y no prevenía mucho en su favor, daba muestras de haber recibido educación caballeresca muy superior al humilde oficio que en Polonia desempeñaba. Era diestro en todos los ejercicios de equitación y esgrima, hablaba y escribía con igual facilidad el ruso y el polaco, y aun tenía algunas nociones de latín, aprendidas probablemente en algún convento. Su verdadera personalidad, como la de otros impostores, continúa siendo un enigma para la posteridad. Su enemigo Boris afirmó siempre que Demetrio era un monje apóstata y fugitivo llamado Jorge Otrepief, y esta opinión ha sido generalmente admitida por los historiadores, incluso Karamsin. Pero Merimée opone algunas dificultades no leves a la identificación de ambos personajes y prefiere ver en el falso Demetrio un cosaco de la Ukrania y en el monje Otrepief un mero instrumento suyo, un emisario encargado de sublevar en su nombre las hordas del Nieper y del Don.

Fraile o cosaco, el audaz aventurero se granjeó muy pronto el favor de muchos señores polacos, que, convencidos o no de la legitimidad de sus pretensiones, pero animados por la aversión nacional contra los rusos, por la esperanza del botín, y principalmente por el espíritu inquieto y belicoso que caracterizó siempre a aquella nobleza, abrazaron su causa y afectaron tratarle como a príncipe soberano. El principal de estos fervientes partidarios fué el palatino Mniszek, a cuya hija Marina dió el impostor palabra de matrimonio, cumplida luego en Moscou después de su triunfo.

El mismo Rey de Polonia, Sigismundo, consintió, aunque no con mucho entusiasmo, en reconocer a Demetrio como *zarevitz*, y autorizó a los caballeros polacos para asistirle con sus armas y con su dinero. También el Nuncio del Papa, y los jesuítas se le mostraron favorables por haber abjurado, aunque en secreto, del cisma griego.

Al mismo tiempo, los cosacos del Don, que constituían una especie de república militar independiente, sublevados por las predicaciones de Otrepief, juntaron sus hordas con el pequeño pero brillante ejército que en Polonia había levantado Demetrio, el cual,

penetrando en el territorio ruso con éxito casi siempre favorable a sus armas, derrotó o inutilizó, a fuerza de arrojo y habilidad, las masas enormes, pero indisciplinadas, que Boris le opuso; introdujo la deserción en sus tropas, supo atraerse a los principales boyardos y, finalmente, triunfó después de una campaña de cerca de un año, sucumbiendo Boris menos de enfermedad que de tristeza y desesperación, y siendo estrangulado por sus infieles partidarios el único hijo que dejaba.

El impostor, en quien su condición de tal no excluía dotes de príncipe magnánimo y de político notable, entró vencedor en Moscou, donde reinó un año, que fué tiempo suficiente para que diera indicios de grandes pensamientos civilizadores, que han sido comparados nada menos que con los de Pedro *el Grande*. Pero los tiempos no estaban maduros para tales empresas, y el falso Demetrio sólo acertó a concitarse el odio de su pueblo por la afición que manifestaba a los extranjeros, especialmente a los polacos, y por su matrimonio con una católica. Estalló, pues, una insurrección formidable, en que fué asaltado el Kremlin y hecho pedazos el usurpador, en 27 de mayo de 1606, sirviéndole de sangrientos funerales la matanza de la mayor parte de los polacos que había en la ciudad.

Como se ve, el falso Demetrio sobrepujó mucho el nivel de los príncipes supuestos de qué la Historia está llena, aunque tuviera ciertos puntos de contacto con el tipo general de estos aventureros, en quienes suele haber una mezcla extraña de impostura y de alucinación de grandezas. Había salido de la nada; su patria y su nombre son todavía un misterio; tenía veinticinco años cuando murió, y a esa edad, por el solo esfuerzo de su brazo y de su inteligencia, había conquistado un grande imperio, cosa a que nunca pudieron llegar, ni con cien leguas, el pastelero de Madrigal, ni Marco Tulio el calabrés, ni los demás falsos Sebastianes, ni los numerosos Luis XVII, que tan poco rastro han dejado de su paso por el mundo, fuera del hecho de su impostura.

Un personaje tan original parece que estaba convidando la fantasía de los poetas dramáticos. Lope fué, sin duda, el primero que lo llevó a la escena, si no en vida del protagonista mismo, porque apenas hubo tiempo para esto dado lo efímero de su reinado, a lo

menos en los años que inmediatamente siguieron a su muerte. La historia está francamente alterada, como de nación tan lejana, y de la cual el autor y su público debían de tener noticias harto confusas. El Gran Duque de Moscovia, padre de Demetrio, resulta aquí abuelo, y no se llama Iván *el Terrible*, sino Basilio. Sus dos hijos son Teodoro (en la historia Fedoro) y Juan. Teodoro está pintado como un imbécil, que perdió el seso por hierbas que le dieron. En cambio, el niño Demetrio es discretísimo. Pero el abuelo Basilio tiene puesto su cariño exclusivamente en Juan; aborrece de muerte a Teodoro, a su mujer Cristina y a su hijo, y se empeña en apartarlos de la sucesión a la corona. La Princesa Cristina, temerosa de los riesgos que corre su hijo, se le confía a Lamberto, caballero tudesco de probado valor y fidelidad, para que le tenga oculto en su castillo y le eduque y adoctrine en los ejercicios propios de la caballería, en compañía de un hijo suyo de la misma edad. Basilio, que es tan bárbaro o más que el Iván de la historia, abofetea a su nuera Isabel y mata de un garrotazo en la cabeza al hijo que amaba, haciendo luego grandes demostraciones de duelo y muriendo de la pena que su propia brutalidad le causa. Con esto queda por Gran Duque el estúpido Teodoro, con la regencia de Boris, que desde luego pone asechanzas a la vida del niño Demetrio, cuya vida salva Lamberto poniendo en su lugar a su propio hijo.

En el acto segundo, el fiel Lamberto muere en brazos de Demetrio, que busca asilo en un monasterio, con la mejor intención de consagrarse a la vida ascética y contemplativa:

> Y con disfrazado nombre
> Vivir, Rufino, como hombre
> Que para morir nací.
> .....
> Ya no soy rey. ¿Qué queréis?
> Un pobre fraile soy ya.
> ....
> Haced cuenta que estoy muerto:
> Ya no quiero otra corona.....

Pero todavía en aquel quieto y religioso asilo le persiguen los recelos de Boris, a cuyos oídos ha llegado el vago rumor de que De-

metrio vive todavía, y pasando por el monasterio nota la extraña semejanza entre su sobrino y aquel novicio, cuya muerte propone sin ambages al prior. Afortunadamente, el encubierto Príncipe, que ha oído la conversación con tiempo, cuelga los hábitos de un árbol y se refugia en Livonia, donde hace primero oficio de segador, y entra después, como *pícaro* o pinche de cocina, en la servidumbre del conde Palatino, de cuya hija Margarita (la *Marina* de la historia) se había enamorado. Desde aquí la comedia va más de acuerdo con la historia, si bien difiere de ella en suponer que el tirano Boris se da de puñaladas por librarse de las manos de su adversario. Hay que advertir, sin embargo, que entre los contemporáneos no faltó quien atribuyese la repentina muerte de Boris a suicidio.

El texto de esta pieza ha llegado a nosotros en un estado deplorable, como generalmente sucede con todas las comedias que Lope no imprimió por sí mismo. Hay trozos en que evidentemente faltan versos, y otros en que parece notarse intercalación de ajena mano. Aun descontando todo esto, resulta en su estilo una de las obras más descuidadas de su autor. Pero la marcha de la acción es novelesca e interesante; el diálogo muy vivo y libre de afectaciones; hay frases de gran efecto dramático, como la que pronuncia asustado Boris cuando cree reconocer a su sobrino en el novicio del convento: «*Parece un santo..... y parece a Demetrio*». El protagonista habla muchas veces como conviene a su misterioso carácter, y ojalá que el poeta hubiera dejado pendiente el enigma en vez de revelarle desde el principio:

Hijo fuí de quien no fué
Sin servicio y sin valor;
Porque fué..... esclavo y señor.....
De quien lo mismo heredé.
Nunca mi padre fué nada;
Mi madre no era profeta,
Ni aun pienso que fué discreta,
Porque fué muy confiada.
Dió su hacienda, y me dejó
Pobre; y cuando ansí me vi,
A sagrado me acogí:
Vos sois Duque y fraile yo.

Parece que se oye a Gabriel de Espinosa en *Traidor, inconfeso y mártir.*

El sacrificio que Lamberto hace de su propio hijo en aras de la lealtad monárquica, parece monstruoso y antihumano; mejor presentó Grillparzer una situación análoga en su drama de *El servidor leal a su señor (Treuen Dieners seines Herrn).*

Merecen alabanza en *El Gran Duque de Moscovia*, por lo fáciles y naturales, algunas escenas episódicas, como la de la cocina del Palatino o la de los segadores, con la linda letra para cantar:

Blanca me era yo
Cuando entré en la siega;
Dióme el sol, y ya soy morena.....

Lope, según su costumbre, se introduce a sí propio en la comedia con el nombre de *Belardo* (1).

El argumento del falso Demetrio ha sido tratado de un modo más histórico por dos insignes autores modernos, en obras de forma dramática, pero no destinadas a la escena. El gran poeta ruso Alejandro Puskin compuso en 1825 su *Boris Godunof*, crónica dialogada en verso y prosa, siguiendo la pauta de las de Shakespeare; obra que fué para Rusia lo que el *Goetz de Berlichingen* para Alemania. Aun leído en las traducciones el magnífico drama de Puskin (2), se admira en él aquel saludable y poético realismo en que los rusos son maestros, y que no deja de tener afinidades íntimas con algo de nuestra vieja literatura. Este poema dramático termina como el de Lope, con el exterminio de Boris y de su raza, y el ensalzamiento de Demetrio, que para Puskin, como para todos los rusos, era el monje Otrepief, cuya evasión del convento se anuncia en una de las primeras escenas. Las semejanzas entre el poeta ruso y el español tienen que ser remotísimas, no sólo porque el uno estaba bien enterado de la historia y el otro no, sino por el contrario aspecto con que presentan el carácter de Demetrio, impostor para el uno y Príncipe le-

(1) Juicios varios de esta comedia pueden verse en Mr. Enk *(Studien über Lope de Vega Carpio*, Viena, 1839); Grillparzer, 267; Farinelli, 78-88.

(2) *Alexandre Pouchkine. Poèmes dramatiques, traduits du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot.* Paris, Hachette, 1862.

gítimo para el otro. Tiene, además, la obra de Puskin un carácter local y patriótico de que la de Lope carece en absoluto.

Pero como entrambos dramatizan la historia entera en el grado y medida en que cada uno la conocía, y mezclan los cuadros familiares con las escenas trágicas, no han podido menos de coincidir en algún caso: por ejemplo, en la superstición astrológica atribuída a Boris por los mismos analistas rusos.

Próspero Merimée, que con tanta habilidad y elegancia había trazado la historia del falso Demetrio, quiso también dar forma artística a los resultados de su investigación, y compuso en 1852 *Les débuts d'un aventurier*, profundo estudio psicológico del carácter del impostor, considerado, no en toda su carrera, sino sólo en los comienzos de ella, como ya lo indica el título. Esta, como todas las demás obras dramáticas de Merimée, comenzando por el *Teatro de Clara Gazul*, fué escrita para la lectura y no para la representación, y sus bellezas son de las que en la lectura y no en el teatro pueden apreciarse. Merimée persiste en su favorita idea de separar la personalidad del falso Demetrio de la del ebrio y grosero monje Otrepief, con quien generalmente se le confunde. En esto y en todo lo demás difiere de Puskin, y aun hace estudio de apartarse de su drama, mostrando, en cambio, aquellas cualidades que le son características y le dan acaso el primer lugar entre los prosistas franceses modernos: la precisión nerviosa y rápida, el arte exquisito para sorprender los detalles característicos, grabándolos hondamente como en una plancha de finísimo acero.

Además de estas piezas históricas de asunto ajeno a España, Lope compuso otras, de algunas de las cuales quedan los títulos. En la primera lista de *El peregrino* hallamos los siguientes:

Rómulo y Remo.
El rey de Frisia.
Güelfos y gibelinos.

El primero Médicis (*).

Los jueces de Ferrara.

La Poncella de Francia. (Quizá queden algunas reminiscencias de esta tragedia de Juana de Arco en *La Poncella de Orleáns*, de D. Antonio de Zamora.)

En la segunda lista se añadió *El gallardo Jacobín.* (Suponen Schack y otros, no sé con qué fundamento, que el héroe de esta pieza pudo ser Jacobo Clemente. No parece verisímil que Lope, a pesar del famoso capítulo del libro *De Rege*, del P. Mariana, se hubiera arrojado a hacer en la escena la apoteosis del tiranicidio. Más me inclino a creer, con Barrera y Chorley, que *El gallardo Jacobín* es errata por *El gallardo Jacimin*, segundo título de *El hidalgo Abencerraje*, inserto en la *Parte diecisiete* de Lope.)

Los duques de Saboya. (Existía, al parecer, en el siglo pasado, puesto que se la cita en los catálogos de Medel y Huerta.)

En el catálogo de Huerta se pone como de Lope *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, que no sabemos si sería distinta de *Las grandezas de Alejandro.*

El príncipe Escanderbeg, que Fajardo atribuye a Lope sobre el testimonio de una *Parte veintiocho extravagante*, es conocidamente de Luis Vélez de Guevara.

Antes de terminar este Prólogo, debo advertir que la comedia de *La niñez del P. Rojas*, publicada en el tomo anterior, y cuyo autógrafo, procedente de la colección de Osuna, se guarda hoy en la Nacional, no era inédita, puesto que figuraba en la *Parte dieciocho* de *Comedias nuevas escogidas* (Madrid, 1662).

(*) A. Restori advierte que Mesonero Romanos hizo notar, con fundamento, la identidad de *El primero Médicis* y *La quinta de Florencia*, editada en la parte II de Lope. (A. B.)

FIN DEL TOMO II

APÉNDICE

ADICIONES AL TOMO I

En las importantes recensiones que publicó A. Restori en la *Zeitschrift für romanische Philologie*, constan las siguientes noticias, que rectifican unas veces, y completan otras, el contenido de los prólogos de Menéndez y Pelayo a la edición académica de Lope de Vega (cito con arreglo a las páginas del tomo I de la presente edición):

——— Página 54, líneas 9.ª y 10.—Los «tres ingenios» son, dos anónimos y D. Agustín Moreto, cuyo nombre consta en un manuscrito parmense.

——— Página 68, línea 3.ª—Restori da noticia de un manuscrito del auto *Los acreedores del hombre*, que lleva la fecha de 1620.

——— Página 85, línea 21.—Restori, en su estudio: *Collezione de Diferentes Autores (Studj di Filologia romanza*, VI, 1893; número 777), cita otro auto, con el mismo título de *Vuelta de Egipto*, que es anterior al de Lope y parece haber servido de modelo a este último.

——— Página 107, línea 9.ª—De este auto cita Restori un manuscrito parmense que da el verdadero título: *El desengaño del Mundo*.

——— Página 114, línea 9.ª—Este auto consta igualmente en un antiguo manuscrito parmense, citado por Restori.

——— Página 114, líneas 17 a 20.—La Barrera distingue (y con razón) *El Hijo de la Iglesia* de *El triunfo de la Iglesia*, autos bien diferentes.

——— Página 115, línea 26.—La Barrera cita como *anónimo* el auto de *La Araucana*.

——— Página 133, línea 5.ª—Dice: «1624»; léase: «1640».

——— Página 186, líneas 5.ª a 11.—Esta tercera jornada, que Chorley (y, siguiéndole, La Barrera) juzgó enteramente nueva, no pertenece en rigor, a juicio de Restori, a la comedia, sino que es un auto independiente, de Lope, añadido arbitrariamente a las dos primeras jornadas por los colectores de la *Parte 26.ª extravagante*. El auto es el de *La Concepción de Nuestra Señora*.

A. B.

CORRECCIONES

En la página 234, línea 12, debe comenzar el capítulo: «VII. Comedias sobre argumentos de la historia clásica». Los números IX, X y XI, que figuran en las páginas 234, 255 y 256, han de ser, por consiguiente, I, II y III.

ÍNDICE

	Páginas.
IV.—Comedias de vidas de santos (conclusión)	1
V.—Comedias pastoriles	115
VI.—Comedias mitológicas	139
VII.—Comedias sobre argumentos de la historia clásica	234
VIII.—Comedias de historia extranjera	279
Apéndice	319
Correcciones	321
Indice	323

OBRAS COMPLETAS

DE

DON MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

EDICIÓN DEFINITIVA, REVISADA POR EL AUTOR

TOMOS PUBLICADOS

Tomo I.—*Historia de los Heterodoxos españoles.* Tomo I. Madrid, 1911.
» II.—*Historia de la Poesía hispano-americana.* Tomo I. Madrid, 1911.
» III.—*Historia de la Poesía hispano-americana.* Tomo II. Madrid, 1913.
» IV.—*Historia de la Poesía castellana en la Edad Media.* Tomo I. Madrid, 1911-1913.
» V.—*Historia de la Poesía castellana en la Edad Media.* Tomo II. Madrid, 1914.
» VI.—*Historia de la Poesía castellana en la Edad Media.* Tomo III. Madrid, 1916.
» VII.—*Historia de los Heterodoxos españoles.* Tomo II. Madrid, 1917.
» VIII.—*Historia de los Heterodoxos españoles.* Tomo III. Madrid, 1918.
» IX.—*Ensayos de crítica filosófica.* Madrid, 1918.
» X.—*Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega.* Tomo I. Madrid, 1919.
» XI.—*Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega.* Tomo II. Madrid, 1921.

EN PRENSA

Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega. Tomo III.
Historia de los Heterodoxos españoles. Tomo IV.
Tratado de los romances viejos.

458730
Menendez y Pelayo, Marcelino
[Obras completas]. Vol.11.
LS
M5427

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED