

The Project Gutenberg eBook, Historia de la literatura y del arte dramático en España, tomo II, by Adolf Friedrich von Schack, Translated by Eduardo de Mier

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org

Title: Historia de la literatura y del arte dramático en España, tomo II

Author: Adolf Friedrich von Schack

Release Date: July 6, 2008 [eBook #25988]

Language: Spanish

Character set encoding: ISO-8859-1

START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK HISTORIA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA, TOMO II

E-text prepared by Chuck Greif and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team (<http://www.pgdp.net>)

from scanned images of
public domain material generously made available by
the Google Books
Library Project (<http://books.google.com/intl/en/googlebooks/library.html>)

Note: Images of the original pages are available through

the the Google Books Library Project. See
[http://books.google.com/books?id=IUOARXDvxmUC
&printsec=titlepage](http://books.google.com/books?id=IUOARXDvxmUC&printsec=titlepage)

or
[http://books.google.com/books?id=3jg4AAAAMAAJ
&printsec=frontcover#PPP7,M1](http://books.google.com/books?id=3jg4AAAAMAAJ&printsec=frontcover#PPP7,M1)

COLECCIÓN DE ESCRITORES CASTELLANOS CRÍTICOS HISTORIA
DE LA LITERATURA Y DEL ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA

II

Tiradas Especiales

100 ejemplares en papel de hilo, del I al I00.

25 " en papel China, del I al XXV.

25 " en papel Japón, del XXVI al L.

HISTORIA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE DRAMÁTICO
EN ESPAÑA

POR

ADOLFO FEDERICO

CONDE DE SCHACK

TRADUCIDA DIRECTAMENTE DEL ALEMÁN AL CASTELLANO

POR

EDUARDO DE MIER

TOMO II

MADRID

IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

ISABEL LA CATÓLICA, 23

1886

ÍNDICE.

CAPÍTULO XI.--CERVANTES

CAPÍTULO XII.--Comedias más antiguas de Cervantes.-
-Su crítica del
teatro español.--Sus últimas comedias.

CAPÍTULO XIII.--Lupercio Leonardo de Argensola.--Ac
tores y poetas
dramáticos del último decenio del siglo XVI.--Escrú
pulos teológicos
sobre las representaciones dramáticas.--Autorizació
n legal para la

representación de las comedias.--Ojeada general sobre el drama español anterior á Lope de Vega.--Reseña histórica de los bailes nacionales españoles.

SEGUNDO PERÍODO.

EDAD DE ORO DEL TEATRO ESPAÑOL, DESDE 1590 HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII.

PARTE PRIMERA.

EL TEATRO ESPAÑOL EN TIEMPO DE LOPE DE VEGA.

CAPÍTULO PRIMERO.--Importancia política de España en este periodo.--Ciencias y letras españolas.--Ideas políticas predominantes.--Ideas religiosas.--La Inquisición.--Sus relaciones con la literatura, y principalmente con la dramática.

CAPÍTULO II.--Poesía española en general.--Ideas caballerescas de los españoles.--El honor castellano--Tradiciones románticas.--Influencia de la antigüedad.--Creencias religiosas.--Fiestas religiosas y profanas.--Afición á la poesía.

CAPÍTULO III.--Actividad poética de esta época.--El culteranismo.--Poesía lírica, prosa novelesca, libros de caballería, poesía épica.--Originalidad de las letras españolas.--Los teatros español é inglés.

CAPÍTULO IV.--Florecimiento del teatro español, y p

eríodos en que puede
dividirse.--Desenvolvimiento del drama por sí, á pe
sar de la
indiferencia de los reyes.--Causas determinantes de
l desarrollo del
drama.--Triunfo de los elementos dramáticos naciona
les.--Formas
dramáticas; comedias; sus caracteres en España.

CAPÍTULO V.--Elementos épicos y líricos de la
comedia.--Versificación.--Verso trocáico de cuatro
pies.--Romance.--Redondilla.--Quintilla.--Octava.--
Soneto.--Terceto.
--Lira.--Silva.--Endechas y otras combinaciones métr
icas.--División
de las comedias.--Errores cometidos en esta materia
.--Comedias de
capa y espada, y de ruido.--Comedias de santos, div
inas y
humanas.--Burlescas.--Fiestas.--Comedias de figurón
.--Comedias heróicas.

CAPÍTULO VI.--Autos.--Autos sacramentales.--Autos a
l
nacimiento.--Loas.--Entremeses.--Relaciones de viaja
eros franceses del
siglo XVII que asistieron á representaciones dramát
icas en España.

CAPÍTULO VII.--Decoraciones y tramoyas de los teatr
os
españoles.--Trajes.--Aparato escénico en la represe
ntación de
autos.--Prohibición de espectáculos teatrales en 15
98.--Su derogación en
1600.--Noticias particulares de los teatros de esta
época.

CAPÍTULO VIII.--VIDA DE LOPE DE VEGA.

CAPÍTULO IX.--Continuación y fin de la vida de Lope
de Vega.

CAPÍTULO X.--Número de obras dramáticas de Lope.--Su _Arte nuevo de hacer comedias_.

CAPÍTULO XI.--Caracteres generales de la poesía dramática de Lope de Vega.

NOTAS

CAPÍTULO XI.

CERVANTES.

No es éste el lugar oportuno de referir prolijamente la vida de tan grande hombre, querido y admirado de toda Europa; pero tampoco nos parece justo hacerlo con superficialidad después de los concienzudos trabajos de Ríos, Pellicer, y sobre todo de Navarrete, que han derramado nueva luz sobre ella, y que son poco conocidos fuera de España[1]. El objeto de esta obra exige tan sólo extendernos cuanto nos sea dable sobre sus trabajos dramáticos; de los demás sucesos de su vida sólo trataremos más minuciosamente en los casos en que las modernas investigaciones hayan revelado hechos desconocidos, ó subsanado antiguos errores, tocando ligeramente los datos y noticias y a vulgares.

La familia de los Cervantes era de las más antiguas de España, y

emparentada, según parece, con los reyes de León. Los individuos de este linaje, ricos-hombres domiciliados al principio en Galicia, extendiéronse después por Castilla en la Edad Media, y desde los primeros años del siglo XIII se encuentra frecuentemente en los anales de España el nombre de Cervatos, y Cervantes. Gonzalo de Cervantes, tronco de la línea á que pertenecía nuestro poeta, se distinguió en la conquista de Sevilla por San Fernando, y obtuvo algunos bienes al distribuirse entre los vencedores las tierras de los moros. Uno de sus descendientes se casó con una hija de la casa de Saavedra, por cuya razón muchos individuos de la de Cervantes añadieron aquel apellido al suyo. También llegaron hasta el Nuevo Mundo ramas del tronco principal.

A principio del siglo XVI encontramos un Juan de Cervantes de corregidor de Osuna. Hijo de éste fué Rodrigo, que casó hacia el año de 1540 con Doña Leonor de Cortinas, dama noble de Barajas, presumiéndose con ciertos visos de verosimilitud que era parienta de Doña Isabel de Urbina, primera mujer de Lope de Vega; coincidencia, en verdad, no poco curiosa, porque indica que además del lazo común de su merecida fama, había entre estos dos poetas otros de parentesco. De este matrimonio nació primero un hijo, llamado Rodrigo, y después dos hijas, cuyos nombres fueron Andrea y Luisa. El último de todos fué Miguel, nuestro poeta, que, según testifican documentos auténticos,

encontrados hace
poco, nació en Alcalá de Henares. No se sabe el día
, pero sí que fué
bautizado el 9 de octubre de 1547.

De su infancia sólo se conoce lo poco que él mismo
dice. De su temprana
afición á las musas habla en el *_Viaje al Parnaso_*,
cap. 4.º, cuando
indica que desde sus más tiernos años le agradó el
arte suave de la
bella poesía. También cuenta que en su niñez vió re
presentar á Lope de
Rueda, lo cual debió suceder en Segovia en el año d
e 1558, ó acaso más
tarde en Madrid ó en alguna otra ciudad inmediata.
Dedúcese de las obras
escritas en su edad madura, que este espectáculo im
presionó vivamente al
joven Cervantes, y quizá proviniera de esta circuns
tancia su particular
afición á la literatura dramática, que no le abando
nó nunca. En su
mocedad cursó dos años en la Universidad de Salaman
ca, como debía
constar en los registros de matrícula de la misma.
El concienzudo
Navarrete no pudo, en verdad, hallarlos; pero las i
ngeniosas y
divertidas escenas de la vida y costumbres de los e
studiantes de esta
Universidad, que se leen en *_El licenciado Vidriera_*
_, en *_La tía*
fingida_ y en la segunda parte del *_Don Quijote_*, d
emuestran
suficientemente que sólo pudo trazarlas quien las v
ió y estudió por sí
mismo. Es probable que pertenezca también á los rec
uerdos de esta época
el animado entremés, titulado *_La cueva de Salamanc*
a_.

D. Juan López de Hoyos parece haber sido el primero , que alentó al joven poeta en su carrera. A este famoso maestro, en cuya escuela recibió parte de su instrucción literaria, se le encargó que escribiese las poesías para llorar la muerte de Isabel de Valois, en cuyo trabajo le ayudó su discípulo. Al describir estas exequias, alaba el maestro á Cervantes, autor de un soneto, una elegía y algunas redondillas, y le llama su querido y amado discípulo. Tenía entonces veintiún años. Lanzado una vez en esta senda poética, la prosiguió con celo, y, como dice en su Viaje al Parnaso, escribió innumerables romances, sonetos á docenas, y es probable que también por este tiempo compusiera La Filena, novela pastoril, sin duda á semejanza de las de Gil Polo y Montemayor. Estos trabajos de su juventud han desaparecido, á no suponer que entre los romances del Romancero general haya algunos suyos[2].

Pero el joven poeta, cuyos recursos pecuniarios nunca habían sido abundantes, necesitaba una ocupación que proveyese mejor á su subsistencia, y por esta razón entró, sin duda, al servicio del cardenal Julio Acquaviva, que vino de legado pontificio á la corte de España en 1568, acompañándole á Roma el mismo año. Semejante posición no era en aquella época humillante, porque españoles nobles y principales no se desdeñaban de servir á Papas y Cardenales, arrastrados por el deseo de ver el mundo, por la protección que en ellos encont

raban, y por la perspectiva de obtener pingües beneficios, que los reconciliaban con su estado. Las vivas impresiones que Cervantes recibió en esta larga peregrinación, se revelan hasta en sus últimas obras. En el Persiles viajan los dos peregrinos Periandro y Aristela por Valencia, Cataluña y la Provenza hasta Italia, ruta, que, al parecer, siguió él mismo, animando estos cuadros con sus propias observaciones. Cataluña particularmente debió gustarle más, porque en la Galatea, en la novela de Las doncellas y en Don Quijote, hace exactas descripciones del país y de sus costumbres.

Su residencia en Roma, por duradero que fuese su recuerdo, no fué larga. En El licenciado Vidriera, una de sus novelas, la llama dominadora del mundo y reina de las ciudades, y añade que así como de las garras del león se deduce cuál es su fuerza y su grandeza, así se reconoce la de Roma por sus fragmentos de mármol, sus techos caídos y arruinados baños, sus magníficas columnatas y grandes anfiteatros, y por la corriente sagrada, cuyas orillas santifican innumerables reliquias de mártires, sepultados en sus olas.

Pronto trocó Cervantes su vida pacífica en la casa del prelado por la agitada de la milicia, pues si las armas, como él decía, ennoblecen á todos, realzan más principalmente á los de ilustre prosapia. Sentó, pues, plaza en los tercios españoles, que ocupaban

entonces la Italia,
residiendo de ordinario en Nápoles. Aquí se embarcó
en el año de 1571
para Mesina, punto de reunión de las escuadras congregadas para defender
á la cruz contra la media luna. Sirvió de simple soldado en la compañía
de Diego de Urbina; siguió á la flota aliada, mandada por D. Juan de
Austria, á las aguas de Lepanto, y tomó parte activa en la batalla. Al
comenzar estaba enfermo de calenturas, y á los ruegos de su capitán y
compañeros de que permaneciese tranquilo en su lecho, replicó que él
quería mejor morir por su Dios y su Rey que recobrar cobardemente la
salud, y solicitó de su capitán que le pusiese en el puesto de más
peligro. Concediósele lo que pedía, y peleó con sin igual bravura con la
tripulación del buque, que mató sola 500 turcos de la galera _Almirante
de Alejandría_, y se apoderó de la bandera de Egipto. Cervantes,
expuesto al fuego más vivo, fué herido por tres balas, dos en el pecho y
una en la mano izquierda, que después perdió por completo. En vez de
quejarse de esta mutilación, la enseñaba siempre con orgullo, porque
probaba su participación en el más glorioso suceso que vieron los
pasados siglos y verán quizá los venideros[3]. El día 7 de octubre de
1571 parece haber sido siempre el plácido recuerdo, que lo consolaba en
los muchos apuros y penalidades de su vida, puesto que hasta en sus
últimos años dice en su _Viaje al Parnaso_, que, cuando extiende su
vista por la desierta superficie de los mares, se l

e viene á la memoria
la heroica hazaña del heroico D. Juan, en la cual é
l tomó parte, aunque
en un puesto inferior, con ardiente sed de militar
renombre, varonil
coraje y noble corazón. Tal fué, en efecto, su valo
r, que cuando D. Juan
de Austria, al día siguiente de la batalla, recorri
ó toda la armada,
distinguió particularmente á Cervantes y mandó que
añadiesen á su sueldo
un plus importante.

Sábese que la victoria no tuvo grandes resultados.
El enemigo de la
cristiandad se cercioró entonces de que su mejor al
iado eran las
mezquinas discordias de los príncipes cristianos: F
elipe II ordenó á su
hermano que volviese con la armada á Mesina, en don
de la victoriosa
flota fué recibida con extraordinarias fiestas. Cer
vantes pasó al
hospital á curarse de sus heridas, y se quedó en Me
sina, mientras casi
todas las tropas se distribuían por el interior de
Sicilia. En la
primavera del año siguiente se hizo de nuevo á la v
ela para el
Archipiélago en el regimiento de Figueroa, y asisti
ó á la batalla de
Navarino; pero se frustró la expedición, y la flota
volvió á Mesina en
noviembre.

El invierno inmediato se pasó en preparativos: la i
nesperada defección
de los venecianos disolvió la liga, y se creyó que
no era bastante
fuerte el poder marítimo español para atacar sólo á
los turcos, por cuyo
motivo se proyectó una expedición contra Túnez. El

objeto del Rey era únicamente destronar á Aluch-Alí y apoyar á Muley-Ahomet; pero D. Juan de Austria, su general, esperaba fundar para sí un reino independiente en África, para lo cual se le había prometido el favor del Papa. Apenas llegó la flota á la Goleta, tanto los habitantes como la guarnición de Túnez abandonaron la ciudad y la fortaleza, y bastó un regimiento de veteranos, entre los cuales se hallaría probablemente Cervantes, para apoderarse de ambas. D. Juan construyó un nuevo fuerte, tomó á Biserta, y volvió á Sicilia con parte de sus tropas. La compañía en que estaba Cervantes pasó á Cerdeña, permaneció en ella en el invierno de 1573 á 1574 y marchó después á Génova, en donde habían ocurrido algunos desórdenes. Para contenerlos vino D. Juan de la Lombardía, y supo entonces que los turcos se preparaban á reconquistar á Túnez y la Goleta; embarcó en Spezia, para Nápoles, parte de sus tropas (entre las cuales estaba Cervantes), y desde aquí se hizo á la vela hacia Túnez. Un huracán casi echó á pique á su galera, y la arrastró de nuevo á la costa italiana. Mientras tanto, y después de esforzada resistencia, se perdieron Túnez y la Goleta, y se desvanecieron de este modo las esperanzas de D. Juan. Cervantes permaneció en Sicilia á las órdenes del duque de Sesá, aunque no tardó en dirigirse á España, ya por su natural deseo de regresar á su patria, ya desalentado al ver el escaso premio que merecían sus servicios, con cuyo objeto

pidió licencia en el
verano de 1575. Concediósele, en efecto, y honorífica en alto grado. D.
Juan y el duque de Sesa le dieron cartas de recomendación para el Rey,
en las cuales le rogaban que atendiese á los méritos de este hombre
distinguido, que se había granjeado la estimación de iguales y
superiores[4].

Bajo tan favorables auspicios se embarcó Cervantes en Nápoles en la
galera del _Sol_ con su hermano Rodrigo; pero el regreso á su patria no
era tan fácil como creían. La galera tropezó el 26 de septiembre de 1575
con un corsario argelino, y fué apresada tras larga resistencia y
llevada á Argel. Cervantes, al repartirse el botín, tocó en suerte al
renegado Dali-Mamí, el cual se alegró de que hubiese caído en sus manos
un caballero tan distinguido como Cervantes, que llevaba una carta para
el rey Felipe II, y con la esperanza de conseguir cuantioso rescate, lo
atormentó con malos tratamientos; pero el osado cautivo, en vez de
acobardarse, formó el plan de recobrar su libertad y la de sus
compañeros, y los animó á escaparse hacia Orán. Ya habían salido de
Argel, cuando los descubrió el moro, que prometió llevarlos, y se vieron
obligados á regresar á la cárcel y sufrir más duros tormentos[5].

Uno de los cautivos, que fué rescatado y volvió á España, participó á su
padre la suerte de sus dos infelices hijos. El buen viejo empeñó en

seguida sus escasos bienes, sin pensar que de esta manera quedaban reducidos á la mayor miseria él y toda su familia, y remitió al punto á Argel una suma no despreciable. Entonces pudieron los hijos tratar de su rescate; pero Dali-Mamí pidió tanto por Miguel de Cervantes, que éste perdió la esperanza de salir del cautiverio y cedió su parte á Rodrigo, que consiguió la libertad en agosto de 1577. Rodrigo prometió, al despedirse de sus compañeros, que haría cuanto pudiese para armar una fragata en Valencia ó las islas Baleares, desembarcar en las costas africanas y libertar á su hermano y demás cautivos. Con dicho objeto llevaba cartas de un esclavo español de la casa de Alba, que se hallaba también en Argel. Largo tiempo hacía que Cervantes había trazado el siguiente plan: en la costa, y al Occidente de Argel, había un jardín, perteneciente al alcaide Hassén, cuyo administrador, que era un esclavo de Navarino, á ruegos de Cervantes, había puesto á disposición de los cautivos una cueva, situada en el extremo de dicha posesión, en donde se habían ocultado muchos desde febrero de 1577. Poco á poco se aumentó el número de los fugitivos, y en noviembre llegó también Cervantes, escapado de la casa de su amo y deseoso de reunirse á ellos. Cervantes había calculado bien la época en que debía aparecer por la costa la deseada fragata, que llegó, en efecto, el 28 de septiembre, y se mantuvo oculta de día; se acercó por la noche al jardín, é hizo á los cautivos

la señal convenida. Pero al mismo tiempo levantaron el grito algunos moros, que por casualidad estaban cerca; se retiró la fragata, y poco después hizo otra tentativa de desembarco, más desgraciada que la primera, y cayó en poder de los moros.

Cervantes y sus compañeros esperaban mantenerse ocultos en la cueva hasta que se les presentase nueva ocasión para escapar; pero un renegado, por nombre el Dorado, que estaba desde el principio en el secreto, lo reveló al rey Hassán, que creía tener derecho á todos los esclavos, y aprovechó ansioso esta coyuntura para llenar con ellos sus cárceles. Un destacamento de soldados sitió el jardín del alcaide Hassén, penetró en la cueva, y se apoderó de los fugitivos. Cervantes declaró en el acto que él solo era culpable, y que había seducido á los demás para que huyesen. Confesado esto, fué llevado con cadenas á la presencia del Rey, después de sufrir los improperios y malos tratamientos de la soldadesca y las burlas del populacho turco. El Rey, ya empleando la astucia y palabras lisonjeras, ya amenazas, intentó arrancarle el descubrimiento de los demás culpables, con el objeto de complicar en este asunto al P. Jorge Olivar, encargado de la redención de esclavos por la corona de Aragón. Cervantes se mantuvo inflexible, y sólo sostuvo que él era el único culpable.

Mientras tanto castigó duramente á los fugitivos el

alcaide Hassén,
comenzando por ahogar con sus propias manos al jard
inero. Igual suerte
hubiera cabido á Cervantes y á sus amigos, si la co
dicia del Rey no
superase á su crueldad. La esperanza de cobrar su r
escate salvó la vida
á los cautivos, pero los encerraron en una horrible
cárcel y los
atormentaron sin piedad ni medida. La descripción q
ue hace el P. Haedo
de esta prisión y de las crueldades del rey Hassán,
nos llenan de
espanto. La cárcel en que estaba Cervantes era la p
eor de todas las de
Argel.

En esta situación desconsoladora, testigos diarios
de los tormentos ó
suplicios de sus compañeros, y esperando á cada mom
ento igual suerte, se
esforzaban los míseros cautivos, casi todos español
es, en olvidar su
desdicha, recordando sin cesar su amada patria, y b
ailando y
divirtiéndose como si estuvieran en ella. Animábans
e al oír las hazañas
de sus antepasados, que cantaban alternadamente, re
pitiendo conocidos
romances; celebraban las santas fiestas de su relig
ión, y se solazaban
con representaciones dramáticas. Tan general era la
afición al drama
naciente, que convirtieron en teatro una mazmorra o
bscura de esclavos;
tanto habían penetrado las comedias de Lope de Rued
a en el corazón del
pueblo, que, separados de su país largos años, sabí
an recitar sus trozos
más bellos[6]. Otra relación hubo también entre las
cárceles de Argel y
el teatro español. En ellas concibió Cervantes el p

lan de dos dramas,
que pintan los sufrimientos de los cautivos cristia
nos, cuyos dramas,
imitados primero por Lope de Vega en sus _Cautivos
de Argel_, dieron
origen á una serie de composiciones análogas.

El mal éxito de su primera tentativa para alcanzar
la libertad no había
abatido á Cervantes; al contrario, la desgracia lo
excitaba más á
desearla, si es cierto que la libertad, como él ind
ica, es el don más
precioso que el cielo concedió á los hombres, y por
ella, lo mismo que
por el honor, se puede y se debe aventurar la vida,
y que la prisión, en
cambio, es el mayor mal que puede suceder al hombre
. Pudieron persuadir
á un moro que llevase cartas de Cervantes al gobern
ador de Orán para
probar de nuevo, si era posible, librarse á sí mism
o del cautiverio y á
otros tres compañeros. Pero el rey Hassán descubrió
el proyecto, empaló
al mensajero y condenó á Cervantes á 2.000 azotes e
n castigo de haber
escrito la carta. Esta última sentencia no se ejecu
tó, sin embargo,
gracias á los empeños que hubo en favor del noble c
autivo; y tan
desusada clemencia es en alto grado inexplicable, a
tendiendo á que al
mismo tiempo otros tres españoles perdieron la vida
por un delito
semejante, y sólo se comprende por la impresión que
los caracteres
grandiosos hacen hasta en los hombres más bárbaros.

Otro nuevo plan, más vasto que los precedentes, tra
zado en septiembre de

1579, fué descubierto por un monje dominicano. Hassán, para coger _infraganti_ á los cautivos, fingió no saber nada; pero los cristianos sospecharon pronto que su proyecto era conocido. Un mercader valenciano, residente en Argel, que les prometió su ayuda, y que temió entonces por su vida y sus bienes, hizo cuanto pudo para decidir á Cervantes á huir á toda prisa en un barco, temeroso de que el rigor de los tormentos le arrancase la confesión de su complicidad; pero éste, que ya se había escapado de la cárcel y estaba oculto en casa de un amigo, no consintió en salvarse solo y dejar á sus compañeros expuestos al peligro; se esforzó en calmar las inquietudes del mercader, y le juró que ni la muerte ni los tormentos le obligarían nunca á declarar. Mientras tanto se pregonó en las calles de Argel un bando del sultán para descubrir al esclavo Cervantes, condenando á muerte á cualquiera que lo encubriese. Entonces resolvió el cautivo librar á su amigo de tan tremenda responsabilidad, y se presentó al Rey. Éste, para amedrentarlo, ordenó que le pudiesen una soga al cuello y que le atasen las manos á la espalda, y le propuso después, como único medio de salvación, el descubrimiento de sus cómplices. Cervantes, sin inmutarse, sostuvo que él solo había intentado huir, y declaró cómplices á cuatro españoles, que se habían rescatado poco tiempo antes. Las súplicas de un renegado, amigo de Cervantes, movieron una vez más al Rey á perdonarle la vida;

pero lo llevaron á la cárcel del palacio, le pusieron grillos y esposas y lo celaron con más rigor.

Aunque parezca novelesco, no es menos cierto, si me recen fe testimonios irrecusables, que Cervantes trazó entonces un nuevo plan, más atrevido aún que los anteriores[7]. Su objeto era promover un levantamiento de todos los esclavos de Argel, y apoderarse de la ciudad para entregarla á Felipe II; y á pesar del cuidado con que se le guardaba, encontró medio de plantear su propósito. No se sabe con certeza ni hasta dónde llegó, ni si se descubrió al cabo, ni por qué medios. Lo que sí consta es que el rey Hassán miraba á Cervantes como al más osado y emprendedor de sus esclavos, y como al único de quien todo podía temer lo. Solía decir que para tener seguros sus esclavos, sus buques y su capital, era necesario vigilar con esmero al español estropeado. Á pesar de todo, lo trató con singular moderación. El mismo Cervantes dice que sólo un soldado español, llamado Saavedra, escapó bien con él, pues aunque por obtener su libertad hizo tales cosas, que durarán largo tiempo en la memoria de las gentes, sin embargo, ni lo maltrató, ni mandó a tormentarlo, ni le dijo una mala palabra, cuando todos, y él el primero, temían á cada instante que por la menor cosa que acometió lo hubiese empalado.

Mientras hacía Cervantes tantas y tan inútiles tentativas para alcanzar su libertad, trabajaban sus parientes en Madrid con

igual objeto.

Completaron sus recursos acudiendo á la generosidad del Rey, ya recordando sus méritos los compañeros de armas del cautivo, ya aprovechándose de la carta de recomendación del duque de Sesa. Su padre Rodrigo había muerto, dejando á su familia en la mayor miseria; la corte mostraba frialdad, y por estas razones los encargados del rescate de cautivos, que fueron á Argel en mayo de 1580, sólo pudieron reunir una pequeña suma para redimir al más generoso de todos.

Hassán había dejado el gobierno de Argel á otro Pachá, encaminándose á Constantinopla. Cervantes era del número de los esclavos, que él quería llevarse, y ya había subido á la galera, pronta á hacerse á la vela, cuando llegaron los redentores en ocasión en que su rescate, caso de lograrse, no era ya posible. El precio pedido ascendía á más del doble de la suma, que traían aquéllos; pero gracias á los esfuerzos del P. Gil, que con dinero prestado aumentó la suma y acalló algún tanto las pretensiones de Hassán, pudo Cervantes conseguir su libertad en 19 de septiembre de 1580.

Antes de regresar á España, quiso desvanecer varias calumnias de que había sido víctima. El monje dominico, que, como dijimos antes, descubrió la última tentativa de huída y se granjeó el odio de los cristianos, intentó hacer recaer en Cervantes toda la odiosidad de su conducta, sobornando con ese fin insidioso á divers

os testigos. Para disipar desde luego esta sospecha, produjo el calumniado el irrecusable testimonio de once de sus compañeros de cárcel, todos de las familias más nobles de España, que hicieron su más cumplido elogio. D. Diego de Benavides declaró, que, á su llegada á Argel, le hablaban de Cervantes como de un hombre excelente por su nobleza y sus virtudes, y que se había portado con él como lo hubieran hecho su padre y su madre. Luis de Pedrosa dijo, que, si bien habían estado en Argel muchos bravos caballeros, ninguno había hecho tanto bien á sus amigos esclavos como Cervantes, y que éste tenía tanta y tan peculiar gracia, y era tan ingenioso y diligente, que pocos hombres podían comparársele.

Después de desenmascarar de esta manera á su perverso calumniador, se hizo á la vela en 22 de diciembre y disfrutó de la mayor alegría que se puede alcanzar en esta vida, regresando á su patria sano y salvo tras larga prisión, puesto que, como él dice, no hay placer comparable al de recobrar la perdida libertad.

De vuelta á España, se alistó de nuevo en el ejército para remediar la miseria de su familia. Pasó, pues, á Portugal, aún no sometida del todo, en compañía de su hermano Rodrigo, y tomó parte con él en las expediciones militares que en 1581 y 82 se hicieron á las islas Azores, y en la del verano de 1583 para conquistar la isla Terceira, y

desbaratar por completo á los parciales del prior de Ocrato. Carecemos de datos más exactos acerca de esta época de su vida, pero parece que en este mismo tiempo estuvo también en Orán, y que mientras residió en Portugal tuvo relaciones amorosas con una dama portuguesa, cuyo fruto fué su hija Doña Isabel de Saavedra.

El estrépito de las armas no pudo acallar su musa, puesto que la afición á la poesía, siempre viva en su pecho hasta en las cárceles de Argel[8], se despertó entonces más pujante. A pesar de su vida militar agitada, había escrito una novela pastoril, titulada la _Galatea_, en la cual revela poca originalidad, é imita, no del todo felizmente, las obras de Gil Polo y de Montemayor. La _Galatea_ apareció á fines del año 1584. Hacia esta época se encontraba Cervantes en Esquivias, en donde le retenía su amor á una dama principal, llamada Doña Catalina de Salazar y Vozmediano, no sabiéndose con certeza ni cuándo la conoció, ni si la celebró con el nombre de Galatea, aunque sí que se casó con ella en 12 de diciembre de 1584, abandonando el servicio de las armas y fijando su residencia en Esquivias.

Gracias á su proximidad á Madrid, pudo hacer frecuentes viajes, contrayendo estrecha amistad con varios poetas afamados, y tomando parte activa en su vida literaria. Probablemente fué miembro de una de aquellas academias poéticas, que, á imitación de las italianas,

aparecieron en España en el reinado de Carlos V. Sus ocios le permitieron entonces entregarse por entero á las letras, especialmente á la poesía dramática, favoreciéndole no poco la particular posición en que se encontraba, puesto que su nuevo estado y la necesidad de atender á la subsistencia de su familia, le obligó á consagrar su ingenio á aquella parte de la literatura que más ganancia le prometía, ó lo que es lo mismo, á la composición de obras dramáticas al gusto del público, más aficionado cada día á los espectáculos teatrales. La primera que escribió, titulada *El trato de Argel*, se representó probablemente poco después de su regreso del cautiverio, y acaso en el año de 1581. Siguiéronle otras varias, en número no escaso, sobre todo desde 1584, y al representarse, si damos crédito á testimonios fidedignos, merecieron significativo aplauso[9].

No bastaba, sin embargo, el producto de las comedias para atender á la subsistencia de Cervantes y de su familia. El desventurado poeta, obligado por la miseria, solicitó entonces un destino de cobrador de contribuciones en la América española, último refugio de los desesperados, como él mismo dice; pero tuvo que contentarse con el subalterno y poco lucrativo de proveedor de la flota de Indias, por cuya razón pasó á Sevilla en el año 1588. En él termina la primera época de su vida dramática, como expondremos después más extensamente.

Su permanencia en Sevilla duró lo menos diez años, habiendo hecho diversos viajes á varias poblaciones de Andalucía, y aun algunos á Madrid, pues, además de su destino, se dedicaba á veces á percibir los impuestos, y á administrar los bienes de algunos particulares. El tiempo que pasó en Sevilla no fué perdido, sin embargo, para la poesía, á pesar de los negocios anti-poéticos que lo ocuparon. Esta ciudad populosa, la más rica y animada de toda España, depósito de las riquezas de América, ofrecía ancho campo á un talento observador, así en el carácter como en las costumbres de sus habitantes, cual se nota en sus excelentes novelas de Rinconete y Cortadillo y El celoso extremeño. Las descripciones verdaderas de las costumbres del pueblo andaluz, que leemos en casi todas las obras de Cervantes, fueron el resultado de sus observaciones; y el original colorido que distingue á sus poesías posteriores á esta época, de las que le precedieron, la gracia singular, la ligera ironía que las caracteriza, y en lo cual fué maestro, las adquirió, sin duda, mientras vivió en esta provincia y trató de cerca á sus ingeniosos y despiertos habitantes.

Ocurrióle entonces cierto contratiempo pecuniario, que amargó no poco su existencia. Entregó á un comerciante de Sevilla una suma pequeña de dinero, producto de las contribuciones, para que él lo hiciese al Tesoro público; pero el depositario la gastó, desapareció

después, y el pobre Cervantes, sin medios para pagarla, y acusado de malversación de caudales, tuvo que ir á la cárcel, de donde sólo salió después de dar fianza suficiente. En los cuatro años siguientes al de 1598, no tenemos datos fidedignos de su vida. Sus primeros biógrafos suponen que por este tiempo estuvo viviendo en la Mancha, y hablan de cierta cuestión que tuvo en Argamasilla, de su encarcelamiento en ella, del principio del _Don Quijote_ en la misma época, y de otras cosas de este jaez. Los fundamentos principales en que se apoyan, son las tradiciones que hasta nuestros días se han conservado en la Mancha. Añádase á esto el conocimiento exacto del país, que muestra en su _Don Quijote_, motivo bastante para dar verosimilitud á sus asertos, de que Cervantes residió algún tiempo en esta provincia, aun cuando nada se sepa de positivo sobre la época en que esto sucediera, y sobre otros detalles no menos interesantes. En lo que no cabe duda es en que hacia esta época trazó el plan y escribió parte de aquella obra inmortal, joya no sólo de la literatura española, sino de toda Europa.

Á principios de 1603 se encaminó á la corte de Valladolid, parte para desvanecer las acusaciones indicadas, que se habían renovado por este tiempo, parte para hacer valer sus justísimos títulos y largos servicios, y obtener proporcionada recompensa. Parece que consiguió el primer objeto, pero que el éxito del segundo fué ta

n desdichado, que
renunció por completo á sus pretensiones, dedicándo
se sólo á la gestión
de los negocios particulares, que se le encomendaro
n, y á vivir con el
producto de sus escritos. El _Don Quijote_ apareció
al comenzar el año
de 1605; pero el efecto que hizo así en España como
en toda Europa, no
contribuyó á mejorar la suerte de su autor, sino má
s bien á empeorarla
por los ataques que se le dirigieron, ya por poetas
mal intencionados,
aunque famosos, como Góngora, Cristóbal Suárez de F
igueroa y Esteban
Manuel de Villegas, ya por los ciegos parciales de
Lope de Vega, porque
en el diálogo con el canónigo no se le había colmad
o de tan desmedidos
elogios como ellos deseaban. Injustamente, como lo
probaremos después
hasta la evidencia, se ha atribuído á Lope animosid
ad contra su
celebérrimo coetáneo.

En el año de 1606 se trasladó la corte á Madrid, y
hacia este tiempo
debió también Cervantes domiciliarse en ella. Sigui
endo la costumbre
general de aquella época, observada hasta por los p
rincipales magnates
del imperio, como por ejemplo el duque de Lerma, en
tró en una hermandad
religiosa; pero no por esto se alivió en nada su su
erte. El poeta, ya
anciano, debió resignarse de nuevo, y buscó un cons
uelo á la ingratitud
de los hombres consagrándose en la soledad al culti
vo de su amada
poesía. En 1612 aparecieron sus _Novelas ejemplares
, unas nuevas y
otras publicadas ya en Sevilla, tan estrechamente e

nlazadas con la
historia del teatro, que sirvieron á innumerables p
oetas para la
composición de sus dramas[10]. Pronto le siguió el
Viaje al Parnaso,
obra admirable, que además de muchos juicios tan in
geniosos como justos,
además de pasajes de subido valor poético, contiene
otros, que son sólo
catálogos en verso de nombres de poetas españoles.
Un _apéndice_ en
prosa, que le sigue, se propone llamar la atención
hacia antiguos
dramas del autor, ya olvidados; acusar de ingrati
tud á los actores y al
público, y recomendarle algunas comedias que compus
o en sus últimos
años. Con la esperanza de brillar de nuevo en los t
eatros de la capital,
había escrito diversas comedias y entremeses, traba
jando cuanto pudo
para que se representaran; pero todos sus esfuerzos
fueron vanos, porque
ningún director de teatros accedió á sus ruegos. Pa
ra sacar de ellas
algún producto, propuso al librero Villarroel que s
e las comprara; pero
esté le replicó desde el principio, que de su prosa
se podía esperar
mucho y de sus versos nada; cedió al fin, é imprimi
ó en el año de 1615
el tomo de sus comedias y entremeses, origen de tan
extrañas hipótesis.

Hacia esta época movió mucho ruido en España una pr
oducción literaria
singular, esto es, una continuación del _Don Quijot
e_ de un cierto
Avellaneda, nombre supuesto de un clérigo aragonés,
compositor de
comedias. Este falso _Don Quijote_ no carecía de in
vención y de

ingenio; pero hacía alusiones indignas al autor del verdadero, infinitamente superior. Cervantes contestó á este ataque apasionado con la segunda parte de su novela, cuyo éxito hizo enmudecer á sus enemigos. La noble moderación que manifestó, así en ésta como en otras cuestiones, merece ser citada por modelo.

La segunda parte del _Don Quijote_ fué la última obra que Cervantes publicó; pero no por eso se agotó su inventiva. La protección, que le dispensaron dos grandes generosos, el conde de Lemos y D. Bernardo de Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, hicieron los más felices los últimos años de su vida, y le proporcionaron tranquilidad suficiente para realizar sus planes poéticos, como el de la continuación de la _Galatea_, la comedia _El engaño á los ojos_, dos obras desconocidas, el _Bernardo_ y _Las Semanas del Jardín_, y la novela _Persiles y Segismunda_, única que nos ha conservado el tiempo. Cervantes prefería el _Persiles_ á todas sus obras: la posteridad piensa muy de otra manera; pero sea cual fuere el juicio, que de ella se forme, no deja de asombrarnos que la escribiera un anciano de sesenta y ocho años, desplegando tan exuberante fantasía, que, como dice Calderón, semejante á Vulcano, ocultaba bajo su capa de nieve ríos de fuego.

Hacia la primavera de 1616 había concluído el _Persiles_: el estado de su salud empezaba ya á inspirar algún cuidado; crey

ó mejorarse variando
de aires, y, con este objeto pasó á Esquivias á vis
itar á sus parientes.
Pero el mal se empeoró, y, viendo cercano su fin, q
uiso morir en su
casa. Su vuelta á Madrid le inspiró el prólogo de s
u novela, jocoso y
patético á un tiempo. Se perdió toda esperanza de s
alvarlo; recibió la
Extremaunción; escribió en su lecho de muerte una c
arta ingeniosa al
conde de Lemos, que precede al _Persiles_, y murió
el 23 de abril de
1616, á los setenta y nueve años. Enterrósele silen
ciosa y pobremente;
ni el más sencillo monumento señala su tumba, y sól
o en los últimos
tiempos se ha erigido uno á la memoria del hombre,
que ha dado más
gloria á su país que todos los reyes y magnates de
su época[11].

CAPÍTULO XII.

Comedias más antiguas de Cervantes.--Su crítica del
teatro español.--Sus
últimas comedias.

Los trabajos dramáticos de Cervantes se dividen, co
mo hemos indicado
antes, en dos períodos distintos, abrazando el prim
ero los años que
siguieron á su regreso de Argel, hasta su traslació
n de Madrid á Sevilla
(1581-1588), y el segundo, posterior á aquél en vei
nte años, hasta el
fin de su vida. El espacio comprendido entre ambos,
aunque fué notable

por la celebridad que alcanzó su musa dramática, no
s lo ofrece, sin
embargo, en cierta oposición crítica con la literat
ura de aquella época,
y por esta razón debemos también estudiarlo: únicam
ente el primero de
estos períodos puede formar el objeto de este libro
, hablando en rigor;
mas para no faltar á la unidad necesaria, parece op
ortuno quebrantar el
orden cronológico, y tratar también del siguiente.

Antes que este escritor llegase en edad más madura
á la esfera propia de
la poesía, en la cual pudieran desenvolverse librem
ente sus esclarecidas
dotes, había hecho numerosos ensayos en casi todos
los géneros
literarios. Su ingenio vivo é impresionable, pronto
en seguir las más
opuestas direcciones, necesitaba un motivo poderoso
para trazarse un
rumbo peculiar. Sus dos novelas pastoriles al estil
o de la época, le
colocaron en el número de los imitadores de Montema
yor y de Gil Polo, y
sus infinitos romances (ahora perdidos) y poesías l
íricas, entre el
enjambre de poetas, que, sin manifestar verdadera o
riginalidad,
recorrían un camino ya trillado. Causas diversas co
ntribuyeron á llamar
su atención y dirigir su actividad hacia la literat
ura dramática. Había
asistido en su niñez á las representaciones de Lope
de Rueda, y
presenciado el maravilloso efecto de obras de un or
den inferior, cuando
en su exposición reinaba la vida y el movimiento; y
los teatros de
Madrid, que más tarde pudo observar de cerca, lo ex
citaban vivamente á

acometer empresas análogas. Bastaba esto, sin duda, para llevar al teatro á este hombre singular, ansioso de obtener en la literatura patria un lugar honorífico, y de influir también en su país. La aprobación, que se dispensó á su primera pieza, lo alentó para proseguir la senda comenzada; las obras de La Cueva, de Artieda y Virués, le enseñaron el camino, que había de recorrer para dar al drama más valor literario; su residencia en las inmediaciones de la capital, y la necesidad de atender á su familia, contribuyeron no poco en su línea á estrechar más su unión con el teatro, y por este motivo escribió sin descanso en un período de pocos años veinte ó treinta comedias, que por lo general fueron aplaudidas[12]. La precipitación, con que se compusieron, y el tono poco lisonjero con que habla de ellas en el pasaje citado más abajo, hacen sospechar que el autor no se propuso otro objeto que salir de sus apuros del momento. Adviértase, sin embargo, que otras veces sostiene lo contrario[13]. Hasta en los últimos años de su vida, cuando su fama era grande en otros dominios de la literatura, habla con placer de los ensayos dramáticos de su juventud, y parece como que quiere fundar en ellos parte de su celebridad poética; y si miramos este sentimiento como regla que pueda valorar el mérito de sus producciones, es deplorable en alto grado que á la vez fuese tan negligente en habérmolas conservado por medio de la imprenta, único

caso en que sería lícito á la posteridad, estimar en toda su extensión su mérito dramático. Sólo debemos á una feliz casualidad, que al menos hayan escapado dos piezas manuscritas de las más antiguas de los estragos del tiempo, y que hayan sido impresas á fines del siglo pasado.

La primera, titulada El trato de Argel, es, sin disputa, la más antigua de las escritas por Cervantes, y aunque no adoptemos la opinión de Pellicer y Navarrete de que la compuso en su cautiverio, debió ser, todo lo más, á poco de volver, cuando estaban frescos en su memoria los dolores y tormentos allí sufridos[14]. Ofrécenos un cuadro, que nos impresiona y conmueve, de los martirios y penalidades de los esclavos cristianos, presenciados y sentidos por el autor; aunque de drama, propiamente dicho, tenga poco más que el nombre, puesto que los diversos grupos y situaciones en que se distribuye la acción, carecen de un lazo estrecho que los haga interesantes. Forman su base los amores de Aurelio y de Silvia, cautivos ambos en Argel. Aurelio es amado de Zara, su señora, mujer del renegado Izuf; y tanto ella como su amiga Fátima se valen de todo linaje de astucias para seducirlo, aunque inútilmente, porque se mantiene inexorable. Esto se desenvuelve en las primeras escenas. Después aparecen los dos esclavos Saavedra y Pedro Alvarez, y describen los males del cautiverio. Izuf encarga á Aurelio que le concilie las buenas gracias de Silvia, y él finge q

ue se prepara á
desempeñar su comisión. La escena siguiente represe
nta un mercado de
esclavos, y los horrores de estas compras de carne
humana. Luego leemos
los encantos, de que se vale Fátima para obligar á
Aurelio á querer á
Zara. Preséntase una Furia, y anuncia que sólo _la
necesidad y la
oportunidad_ podrán quebrantar la firmeza del crist
iano. Estos
personajes alegóricos se muestran también luego, y
procuran, aunque
vanamente, convencer á Aurelio. A poco se ve á Pedr
o Alvarez en un
desierto, escapado de la prisión, que ha perdido el
camino y cae en
tierra sin aliento. Invoca á la Santísima Virgen y
se presenta un león,
que se pone á su lado y luego prosigue delante su c
amino, sirviéndole de
guía. A la conclusión se anuncia la llegada de Fr.
Juan Gil, redentor
español de esclavos, y Aurelio, Silvia, Saavedra (C
ervantes) y los demás
cautivos se arrojan á sus pies con la esperanza de
ser rescatados. En
toda esta pieza se descubre al principiante, y, por
grande que sea
nuestra veneración al famoso nombre del autor, no e
s posible desconocer
su inmensa inferioridad, comparada con las obras de
La Cueva de la misma
época. Pero cuanto disminuye su mérito dramático y
valor poético,
considerada como producción literaria, está compens
ado por otra especie
de interés, que hace enmudecer á la crítica, pues ¿
quién podrá ahogar la
impresión, que ha de excitarle la pintura de las pe
nalidades, que sufrió
el desdichado poeta? ¿Quién leerá, sin conmoverse n

i interesarse, las
escenas en que el autor aparece en el teatro con el
nombre de Saavedra?
¿Quién no participará del elocuente celo, con que e
xcita á sus
conciudadanos á rescatar á los cautivos cristianos
de Argel? Hasta sus
muchos rasgos prosáicos mueven más poderosamente nu
estro interés.

La Numancia respira otro espíritu muy distinto: e
l espíritu de la
verdadera poesía. Aunque este poema, según se sospe
cha, no debió
escribirse mucho después que el anterior[15], es me
nester confesar que
el autor había hecho en poco tiempo adelantos gigan
tescos. Cuando se
conoce á fondo el teatro antiguo, es fácil de conte
star el aserto de que
la Numancia es una obra aislada y única en toda l
a literatura
española, puesto que por su forma, estilo y traza g
eneral se asemeja á
las comedias de Juan de la Cueva, especialmente al
Saco de Roma; como
tampoco puede negarse que es muy superior á todas l
as obras del poeta
sevillano. Era empresa aventurada ajustar á las con
diciones de un drama
la destrucción de la antigua y fortísima Numancia,
y convertir en
protagonista de la acción á una ciudad entera con t
odos sus habitantes,
cuando esto podría ser más bien objeto de la epopey
a, y sólo un drama de
forma libre y desembarazada, que participase con vi
gor igual de la
índole de la lírica y de la épica, hubiese consegui
do dominar por
completo el asunto. Por esta razón no debemos criti
car al poeta porque

sólo pintó los caracteres con rasgos generales, y porque debilita el interés de la acción en diversas situaciones, sin otro vínculo que las una sino el de su relación más ó menos directa con la suerte de Numancia. Verdad es que existe esta unidad de interés por la agrupación de todas sus partes aisladas alrededor de este centro común, y por el empeño que muestra el poeta en dirigir la atención hacia él. No se omite medio para infundir admiración, horror y lástima: el heroísmo y la generosidad de los habitantes, los ayes de los niños hambrientos, la desesperación de las madres, los funestos presagios de los sacrificios, la resurrección de un muerto por la fuerza de los encantos y sus tristes profecías, juntamente con la catástrofe final, en que un pueblo entero se sepulta bajo las humeantes ruinas de su patria, forman un cuadro patético y verdaderamente trágico. Mas por atrevido y grandioso que nos parezca el conjunto, por sublime y animada que en general sea la exposición, no se nos ocultan ciertas manchas que deslustran algún tanto la obra. Tales son las figuras alegóricas, no obstante la habilidad con que Cervantes las introduce, aunque bueno es advertir que casi siempre son aquí más oportunas que en su *Trato de Argel*, y que la escena en que Hispania y el río Duero profetizan la suerte que aguarda á la patria, no carece de efecto; la fatigosa extensión del primer acto y las escenas amorosas de dos jóvenes numantinos, á pesar de su innegable

belleza, no se ajustan bien al tono dominante en el drama.

Pero si prescindimos de estos lunares aislados y no nos detenemos en las bellezas más notables de la *_Numancia_*, sin olvidar la prematura aparición de esta tragedia, no podremos menos de deplorar aún más amargamente la pérdida de las demás piezas antiguas de Cervantes, que sin duda nos revelarían los frutos más sazonados de su talento dramático. Cuéntase especialmente, entre ellas, *_La Confusa_*, que el autor celebra en varios pasajes, calificándola de una de las mejores comedias de capa y espada. Los títulos de las restantes, en cuanto nos es posible indicarlos, son: *_La batalla naval_* (probablemente la de Lepanto), *_La Jerusalén_*, *_La gran Turquesca_* [16], la *_Comedia de la Amaranta_* ó *_la del Mayo_*, *_El bosque amoroso_*, *_La única y bizarra Arsinda_*. Quizá lleguen á descubrirse estas comedias por una feliz casualidad, y se llene laguna tan sensible en la historia de la literatura dramática española. Las últimas obras de nuestro poeta, en las cuales, renunciando á su originalidad, rinde culto á deplorables imitaciones, no nos ofrecen, bajo este aspecto, la compensación deseada.

El período de tiempo, que separa estas postreras comedias de Cervantes de las anteriores, coincide justamente con la época más importante de la historia del teatro, esto es, con aquélla en que se desarrollaron y

predominaron en la escena española nuevas formas de
l drama, originales y
vigorosamente caracterizadas, que desde entonces y
por espacio de medio
siglo constituyeron el drama nacional. Al ausentars
e nuestro poeta de
Madrid, había ya aparecido Lope de Vega y ganado de
tal suerte el favor
del público con sus primeros ensayos, que fué procl
amado superior á
todos sus predecesores y contemporáneos. Su genio é
inventiva, su fácil
exposición y su fecundidad casi increíble, lo hicie
ron pronto dueño
absoluto del teatro; otros poetas de valía no se de
sdeñaron de seguir la
senda trazada por él, y en corto tiempo fijó de tal
suerte esta escuela
el fondo y la forma de todas las especies dramática
s, que el gusto
nacional no consintió ya en las tablas ninguna obra
de distinta índole.
Olvidáronse á poco las mejores piezas, escritas en
diverso estilo, que
se habían admirado antes, y su brillo quedó obscure
cido por el aplauso
que se tributó á las nuevas, viéndose obligados los
que intentaban
adquirir ó sostener fama de autores dramáticos, á s
eguir la moda de la
época y ceder á las exigencias del público. Cervant
es, lejos de este
centro de actividad poética, y ocupado entonces en
otros trabajos, se
contentó con asistir, como espectador y juez, á est
e desenvolvimiento
más vasto del arte dramático, en vez de luchar con
los afamados
paladines del día. En el capítulo 48 del _Quijote_
se hallan los pasajes
más prolijos é importantes de sus diversas obras, e
n que ha consignado

su especial juicio acerca de las innovaciones indicadas. Preséntase aquí en abierta oposición con el gusto del público, puesto que califica á casi todas las piezas dramáticas más aplaudidas en su tiempo de espejos de disparates, ejemplos de necedades é imágenes de lascivia, acusando á los poetas de su indecible indulgencia con la ignorante muchedumbre. El encono y amargura de esta crítica proviene, sin duda, del desagrado con que miraba el brillante éxito de las obras de sus jóvenes coetáneos, y de la escasa importancia que daban á sus producciones dramáticas, por cuyo motivo debemos considerar como injustos sus juicios. Pero cuando se examinan una á una sus censuras, despojándolas de las exageraciones, hijas de su mal humor y de su emulación, no es posible dejar de convenir con él en algunos puntos. Carece de sólido fundamento el cargo, hecho muchas veces á Cervantes, de que, en general, ataca al drama romántico. Nunca pensó en ajustar el teatro español á las reglas aristotélicas, ni en imitar á los antiguos clásicos: jamás encontramos en sus distintas obras la más ligera alusión á ellos. Sólo la crítica acerba, con que comienza el pasaje citado del _Quijote_, ha dado pábulo á la opinión de que intentó conmovier en sus cimientos al teatro nacional; pero, cuando lo examinamos despacio, nos convencemos de que sólo quiso hablar de los abusos aislados, que en número no escaso reinaban ya en la escena. Para apreciar con exactitud las causas del descontento de Cervantes, es

necesario, en vez de fijarnos únicamente en las obras dramáticas más notables de la época, descender también á las medianas y malas, que, compuestas por los directores de teatros y formando monstruoso conjunto, no aspiraban á otro fin más elevado que á ganar los aplausos de la muchedumbre, y á las de ciertos poetas insignificantes, que, apasionados de todo linaje de extravíos y excesos, infringían grozcos las reglas de la naturaleza y del arte. ¡Hasta las obras de Lope de Vega ofrecen bastantes ejemplos de los abusos inauditos que engendran la delirante fantasía, la precipitación del trabajo, y la condescendencia vituperable con el gusto corrompido de la época, causas todas suficientes para seducir al talento más brillante!

La crítica de Cervantes alcanza principalmente á la frecuencia, con que se quebranta la unidad de tiempo y de lugar. «¿Qué mayor disparate (dice) puede ser, en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?... He visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África...»

Cuando se analiza bien todo el pasaje citado y las obras que condena, parece con claridad que su objeto no es tanto recomendar la estricta observancia de las tres unidades, cuanto atacar el abuso y la licencia que reinaban en esta parte. No es lícito negar (y e

ntonces no podremos
menos de convenir con Cervantes) que muchos poetas
de aquella época
llevaron tan lejos sus extravíos, instigados por el
afán de ofrecer á
los espectadores variedad incesante, que se olvidaron por completo del
lugar y del tiempo, y de esta manera dañaron no poco á sus obras, y al
efecto, que, sin estas divisiones, hubiera hecho el conjunto. Más
difícil es aprobar el segundo objeto de su crítica.
Parece que,
desconociendo la esencia verdadera de la poesía, desea imprimir al drama
una tendencia moral directa, y ajustar esta falsa regla al drama
español. Aunque en esta parte no parece razonable alabar en todo sus
fallos, siendo tan falaz su fundamento, debemos, no obstante, confesar
que ataca sólo las exageraciones y los excesos, y la falta de dignidad y
de moralidad, que se advertía en muchas producciones dramáticas de la
época.

Los demás cargos que hace á la nueva literatura, no son en general
infundados cuando ataca las obras deplorables de los poetastros; pero
son injustos, como el anterior, cuando á todos los extiende, y confunde
y baraja lo bueno con lo malo. «¿Y qué mayor disparate, dice, que
pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un
paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?... Y si es que la
imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible
que satisfaga á ningún mediano entendimiento que, f

ingiendo una acción
que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, al
mismo que en ella
hace la persona principal le atribuyan que fué el e
mperador Heraclio,
que entró con la cruz en Jerusalén, y el que ganó l
a Casa Santa como
Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo un
o á lo otro; y,
fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuírl
e verdades de
historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas á d
iferentes personas y
tiempos, y esto no con trazas verosímiles, sino con
patentes errores de
todo punto inexcusables? Y es lo malo que hay ignor
antes que digan que
esto es lo perfecto, y que lo demás es buscar gullu
rías. Pues ¿qué si
venimos á las comedias divinas? ¡Qué de milagros fa
lsos fingen en ellas;
qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyend
o á un santo los
milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven á
hacer milagros sin
más respeto ni consideración que parecerles que all
í estará bien el tal
milagro y apariencia, como ellos llaman, para que g
ente ignorante se
admire y venga á la comedia: que todo esto es en pe
rjuicio de la verdad,
y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio d
e los ingenios
españoles; porque los extranjeros, que con mucha pu
ntualidad guardan las
leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros é igno
rantes...»

Fácil es la contestación á todas estas críticas. Sa
lta desde luego á los
ojos, que, cuanto encuentra Cervantes de censurable
en este capítulo,

aunque justo, si se atiende á una parte de la literatura dramática española, es injusto haciéndolo extensivo á toda ella. Si es verdad que en la época, en que se escribió el primer tomo del _Quijote_, no había llegado el teatro nacional á su mayor y más perfecto apogeo, también lo es que existían ya entonces muchas producciones dramáticas, á las cuales no es aplicable ni un solo cargo de los consignados en esta larga serie; y en otras, ¡cuántas excelencias poéticas compensaban en parte esos mismos defectos! Sin duda lo conoció también Cervantes, cuando á sus invectivas añade siempre aisladas reflexiones más benévolas. «Y no tienen la culpa de esto, dice, los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que y erran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide; y que esto sea verdad, véase por muchas é infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama, y por acomodarse al gusto de los representantes no han llegado todas, como han llegado algunas,

al punto de la perfección que requieren.» Más adelante exceptúa de su crítica algunas comedias de diversos autores, sin confundirlas con las demás, y las alaba por su arte y excelencia, como *La Isabela*, *La Alexandra*, *La Filis*, *La ingratitud vengada*, *El mercader amante* y *La enemiga favorable*. Nunca aparece tan incomprensible la crítica de Cervantes como en esta parte, porque no es fácil de adivinar, en qué consiste la preferencia que da á estas obras sobre las demás. Las tres primeras, de Argensola, de que pronto hablaremos, sólo merecerían, sin duda, su aprobación porque están escritas en el estilo dramático más antiguo, que él mismo había seguido largo tiempo; por lo menos, en *La Isabela* y en *La Alexandra* no se hallan otros méritos, que justifiquen tan exageradas alabanzas como les prodiga. Aún más se extraña la distinción que hace en favor de *La ingratitud vengada*, suponiendo que con este título indique una comedia de las más débiles de Lope de Vega[17]. Acaso la tendencia moral, fuertemente caracterizada, que se halla en el argumento de este confuso tejido de intrigas amorosas y de asesinatos, que lo hace repugnante á nuestros ojos, lo recomendó á la consideración de Cervantes. ¿Pero cómo era posible que un poeta diese su fallo obedeciendo á motivo tan liviano? Muy inferiores á ella son *La enemiga favorable*, de Tárrega, y *El mercader amante*, de Gaspar Aguilar[18], y sin disputa no merecen tan marcada preferencia, respecto

de otras muchas de igual ó más alto valor poético. La acción regular y sencilla de ambas comedias es digna de alabanza; pero prescindiendo de que no consiste en esto sólo el mérito de una producción dramática, aun siguiendo en todo el ejemplo de Cervantes, pide también la justicia, al tratar de las obras restantes que componen la literatura dramática, que no pasemos en silencio la circunstancia de que otras muchas de esta época poseen las cualidades indicadas en el mismo grado que aquéllas.

Si volvemos á examinar todo este discurso, y además ciertos pasajes de índole análoga en el *_Viaje al Parnaso_*, en el *_Prólogo_* á las últimas comedias, etc., no se nos ocultará que estos juicios críticos son en parte muy verdaderos y oportunos, y en parte infundados, arbitrarios y fútiles. Faltóle á Cervantes el aplomo y profundidad necesaria para luchar con éxito contra rivales más fuertes: á su conocimiento exacto de algunos lunares del drama español, no acompañaba el de sus bellezas; y si por un lado carecía de la imparcialidad conveniente y se dejaba arrastrar de la pasión, por otro se exponía á no dar en el blanco, imprimiendo en sus fallos cierta vaguedad. ¿Qué extraño es, por tanto, que se perdiese su voz, ahogada por el aplauso tributado á la escuela contraria?

Cuando el autor del *_Don Quijote_*, tras larga interrupción, se consagró de nuevo en sus últimos años á escribir comedias, ó

, como según parece,
había modificado sus ideas anteriores acerca de la
esencia del drama, ó
como siguió los pasos de aquéllos que antes critica
ra, cedió, sin duda,
no teniendo otro recurso, á las exigencias del públ
ico. El gusto
reinante de la época, que antes condenara, había ec
hado tan hondas
raíces en el teatro, que, convencido acaso de la in
utilidad de sus
esfuerzos precedentes, hubo de renunciar á ellos. S
i sus diatribas
críticas habían sido impotentes para lograr lo que
deseaba, ¿cómo podía
esperar en la escena un triunfo decisivo? Y, sin em
bargo, no pudo
dominarse lo bastante hasta renunciar por completo
á la poesía dramática
sin salir del campo de la literatura, en que había
ganado inmortales
laureles. El recuerdo de sus pasadas glorias no le
daba lugar al
descanso, y los aplausos tributados á sus coetáneos
más jóvenes, que
presenció diariamente en los últimos años de su res
idencia en Madrid, le
aguijoneaban sin cesar á luchar también en la escen
a. Con este objeto
escribió en el espacio de pocos años ocho comedias,
que no logró
representar á pesar de sus esfuerzos, no quedándole
otro remedio, contra
lo que sucedía entonces de ordinario, que darlas á
la prensa antes de
haberlas visto en las tablas. Cuando modificó su pr
imer propósito y
apeló á este medio de darlas á conocer al público,
parece que no quiso
tan sólo que las leyese los aficionados, y que esp
eraba, una vez
conocidas, que fuesen también representadas: ¡vana

esperanza que, como
sabemos, no llegó nunca á realizarse! [19].

Ninguna obra de Cervantes fué, sin embargo, menos l
eída que estas
comedias. La primera edición, de 1615, llegó á ser
tan rara, que sólo la
guardaban pocos aficionados á este género literario
, hasta que en el año
de 1749 se hizo otra que, al parecer, no se vulgari
zó tampoco mucho.
Sabido el propósito que presidió á esta última, se
comprenderá
fácilmente que tan escaso fuese su efecto. El edito
r Blas Antonio
Nasarre, erudito absurdamente apasionado de la crít
ica francesa,
escribió un prólogo, que le precede, en el cual se
ensaña sin piedad
contra el antiguo drama español, presentándolo como
modelo de vicios y
defectos de toda especie, desconociendo tan complet
amente las reglas de
la sana crítica al aplicarlas á las comedias de Cer
vantes, que le
siguen, que las califica de parodias y sátiras cont
ra el gusto
corrompido de la época, ó lo que es lo mismo, de ob
ras las más
defectuosas y sandias que jamás se han escrito. ¿Có
mo hubiera creído
esto nunca el autor del _Don Quijote_? Es imposible
descubrir en ellas
el más leve rastro de parodia ni de sátira. General
mente son imitaciones
serias del estilo de Lope de Vega, no obstante los
esfuerzos del autor
en superar á su modelo con escenas más variadas y s
ituaciones de más
efecto. La impresión, que hacen, es muy semejante á
la del _Persiles_,
escrito en la misma época. Así como Cervantes amont

onó en su última
novela las aventuras de los libros de caballería, q
ue antes criticara
con tanto rigor, así también acumuló en ellas sin e
scrúpulo todos
aquellos extravíos dramáticos de bambolla y efecto
de la época, llevando
hasta la exageración su licencia. Aún más extraño n
os parece, que,
distinguiéndose todas sus obras por su plan clarísi
mo y por su
regularidad y buena traza, tanto en el conjunto com
o en sus diversas
partes, encontremos en las comedias los defectos op
uestos: aridez en la
composición, y ligereza suma en su desarrollo. Just
amente el mismo
poeta, que dió tantas pruebas de su maestría en la
pintura de
caracteres, se contenta en ellas con bosquejarlos m
uy superficialmente,
y profundizando hasta tal punto otras veces, carece
en sus comedias de
verdadera intención poética. Parece que Cervantes c
onocía también los
defectos de estas piezas, según se deduce del tono
poco pretencioso con
que habla de ellas en el prólogo, muy opuesto, sin
duda, al amor propio
que en otras ocasiones manifiesta; pero como intent
aba rivalizar con
Lope y su escuela, creyó, acaso, que el mejor modo
de lograr el triunfo
era imitar la parte externa de sus obras, acumuland
o maravillas,
aventuras y golpes teatrales. Debía haber conocido
que la fama de Lope,
hasta en el populacho, dependía de causas muy diver
sas. Además del
defecto de estar escritas en un estilo extraño y fa
lso hasta lo sumo,
tienen otro, que no dejó de contribuir en su daño,

cual es la ligereza
deplorable con que fueron compuestas. Ni en la rapi-
dez de la composición
quiso Cervantes dejarse superar por el celeberrimo
maestro del drama
español, careciendo del don de improvisar de aquél
y de su facilidad en
producir, como jugando, perenne é inagotable corrie-
nte de invenciones, y
hasta de obras literarias de primer orden. Cervante
s, al parecer, tenía
un genio de muy distinta índole: para trabajar con
provecho necesitaba
concentrar su actividad, y en el momento que seguía
diverso rumbo
degeneraba en superficial y frívolo.

No se entienda por todo esto que sus comedias deban
desecharse por
completo; al contrario, nosotros creemos que cuanto
lleva el nombre de
Cervantes es digno de aprecio, y que así como las t
raducciones del
Persiles y hasta de la _Galatea_ han excitado nue
stro interés, lo
propio hubiese sucedido con sus comedias. Todas ell
as, aunque adolezcan
más ó menos de las faltas indicadas, contienen tamb
ién muchas bellezas
parciales, así morales como estéticas, y abundan á
veces en notables
escenas, que pueden servir de prueba del talento dr
amático del autor de
la _Numancia_, y no merecen pasar desapercibidas. H
asta _El rufián
dichoso_, que por su licencia y mal gusto es la peo
r de todas las
Comedias de santos que conocemos, las ofrece tamb
ién. Esta pieza,
entre cuyos personajes, además de diversas figuras
alegóricas[20],
encontramos dos rufianes, un pastelero, un inquisid

or, Lucifer, un
ángel y tres almas del Purgatorio, nos ofrece por a
ñadidura un
espadachín bribón de Sevilla, que al fin muere en M
éjico como un santo,
haciendo milagros. Las demás piezas son desiguales
por su mérito y de
distinto carácter. En todas, no obstante el escaso
interés que excita la
acción principal, agrada la gracia y agudeza de los
papeles cómicos, al
paso que las escenas serias no satisfacen generalme
nte. La comedia
titulada _La casa de los celos_ trata de un asunto
sacado de las
tradiciones españolas de Carlomagno, y es muy parec
ida por sus
contornos externos á las posteriores de Lope y Cald
erón, destinadas á
celebrar ciertas fiestas y solemnidades, aunque des
provistas de aquella
encantadora poesía, que tanto las realza entre las
demás piezas de
espectáculo. _El gallardo español y La gran Sultana
_ son dos cuadros
llenos de los más varios sucesos y animadas descrip
ciones, que si bien á
veces nos regocijan plenamente, no nos hacen olvida
r que falta orden y
concierto en la disposición y arreglo de sus partes
. En _Los baños de
Argel_ repite el mismo argumento, que utilizó antes
en _El trato de
Argel_; en _Pedro de Urdemalas_ vemos una especie d
e novela picaresca
en forma dramática, una serie de situaciones cómica
s bien pensadas y
descritas con bastante poesía, á las cuales sólo fa
lta la unidad de su
traza y desarrollo para constituir una comedia verd
adera[21]. En la
primera escena aparece el astuto Pedro de Urdemalas

en hábito de mozo de
labranza, después de haber ejercido todas las profesiones posibles. Un
amigo suyo le ruega que le ayude á conseguir la mano de su amada
Clemencia, que su padre le niega. Este, llamado Martín Crespo, deja
entonces de ser alcalde, y ejerce por última vez sus funciones de juez.
Por consejo de Pedro se disfrazan los amantes de pastores y se presentan
ante el alcalde; acusan al obstinado viejo, que se opone á su
casamiento, y se dan traza de que él mismo se condene y apruebe el
matrimonio. Las escenas siguientes describen las procesiones y danzas,
con que se celebra la fiesta de San Juan. Los supersticiosos creen que
las jóvenes, que bañan esa noche sus pies en un barreño de agua, y dejan
flotar sus cabellos al capricho de los vientos, averiguan por ciertas
señales quién ha de ser su esposo. Pedro se ingenia de manera que muchas
labradoras, que hacen este experimento, conozcan por ciertas señales á
los que miran por amantes y los escuchen con benevolencia. Aparece
después una banda de gitanos, entre los cuales viene Pedro, la cual,
merced á su astucia, obtiene pronto gran consideración. Los gitanos
llegan á un villorrio, en donde habita una viuda, que, según cuentan,
tiene toda su casa llena de sacos de oro, pero tan miserable y
voluntariosa, que no se desprende de un solo maravedí, á no ser para
gastarlo en la salvación de su difunto esposo y sacarlo del Purgatorio.
Pedro se disfraza de ermitaño; atraviesa montado en

un asno las calles
de la aldea; se detiene delante de la casa de la vi
uda, y pide á gritos
una limosna. Cuenta entonces que una generación com
pleta de sus
antepasados se consume en el Purgatorio, y, que des
pués de celebrar
consejo habían resuelto nombrar un alma, para que l
os representase en la
tierra é inclinar en su favor á la rica viuda, con
cuyos tesoros se
pueden salvar únicamente. Sostiene que él es un alm
a del Purgatorio.
Hace una horrible pintura de los tormentos que allí
sufren, así él como
sus abuelos, y conmueve de tal modo á la viuda, que
baja á poco con dos
sacos llenos de dinero, que entrega al suplicante.
La acción de la
comedia se enlaza con la suerte de una doncella de
la banda de los
gitanos, que viene con ellos, y que, como la _Gitan
illa_, aparece ser
después hija de padres distinguidos. En la jornada
tercera aparece Pedro
de Urdemalas en una compañía de actores, y viene co
n ellos á la corte
para dar una representación; encuentra allí á la gi
tanilla, á la cual
tenía cierta inclinación, convertida ya en noble da
ma, y en su traje de
rey discurre con agudeza sobre las vueltas é instab
ilidad de la suerte,
y al concluir recuerda cómicamente el principio de
la pieza. Dice así:

«Ya ven vuessas mercedes, que los reyes
Aguardan allá dentro, y no es posible
Entrar todos á ver la gran comedia
Que mi autor representa, que alabardas
Y lancineques, y frinfrón impiden
La entrada á toda gente mosquetera:

Mañana en el teatro se hará una,
Donde por poco precio verán todos
Desde el principio al fin toda la traza,
Y verán que no acaba en casamiento,
Cosa común y vista cien mil veces,
Ni que parió la dama esta jornada,
Y en otra tiene el niño ya sus barbas,
Y es valiente y feroz, y mata y hiende,
Y venga de sus padres cierta injuria,
Y al fin viene á ser rey de un cierto reino.
Que no hay cosmografía que lo muestre.
De estas impertinencias y otras tales,
Ofrezco la comedia libre y suelta,
Pues, llena de artificio, industria y galas,
Se cela del gran Pedro de Urdemalas.»

Esto último es bueno, y excelentes algunos pasajes
aislados de esta
pieza, aunque el conjunto no merezca alabanza.

Menos defectuosas, bajo este aspecto, y por su plan
las mejores, son La
entretenida y El laberinto de amor. Aquélla es u
na comedia de capa y
espada no despreciable, imitada después por Moreto
en su Parecido en
la corte, aunque sea muy superior á su modelo. El
argumento es el
siguiente: Marcela, hermana de Antonio de Almendáre
z, ha sido prometida
á su primo Silvestre, que debe llegar con la primer
a flota de América.
Hacia este mismo tiempo debe venir de Roma la dispe
nsa; pero el
estudiante Cardenio, enamorado de Marcela, soborna
al escudero de ésta,
y consigue introducirse en la casa de Don Antonio.
El astuto escudero le
aconseja que finja ser el esperado Silvestre, y le
da cuantas noticias
necesita para representar con verosimilitud su pape
l. En este concepto

se presenta Cardenio á Don Antonio, que lo recibe como si fuese el pariente, que ha llegado de América; pero se da tan mala traza para llevar adelante su empresa, que no sabe captarse el amor de Marcela, y al fin se descubre el engaño con la venida del primo, que prueba la identidad de su persona. Deshácese, sin embargo, el matrimonio de Silvestre y de Marcela, porque el Papa niega la dispensa. Con esta sencilla acción principal se enlaza otra episódica. Don Antonio ama á Marcela Osorio, idéntica á su hermana en el nombre y en las facciones, encerrada por su padre Don Pedro en un convento. Don Antonio ignora esta circunstancia, y se desespera tanto al saber su desaparición, que se queja amorosamente á su hermana, engañado por su singular semejanza. Un amigo de Don Antonio le informa del paradero de Marcela, y consigue de Don Pedro que consienta en el matrimonio de su hija; pero Marcela ha prometido su mano y dado palabra escrita de casamiento á un cierto Don Ambrosio. Éste entra con el billete de su amada en la casa de Don Antonio, creyendo que su hermana Marcela es la hija de Don Pedro, y á poco llega también en su busca el mismo Don Pedro Osorio, que concierta con Don Antonio el enlace de su hija. Don Ambrosio presenta la promesa escrita de casamiento; Don Pedro le niega su aprobación y la concede á Don Antonio; pero éste, al saber que Marcela ha dado á otro su palabra, se retira, y por esta razón no se celebra ninguno de los matrimonios

proyectados. A la conclusión aparece el gracioso, que echa una rápida ojeada sobre la mayor parte de las comedias españolas, aludiendo con sus sátiras á la costumbre de que ha de haber al fin matrimonio, y dice así:

«Esto en este cuento pasa:
Los unos por no querer,
Los otros por no poder,
Al fin ninguno se casa.
De esta verdad conocida
Pido me den testimonio:
Que acaba sin matrimonio
La comedia _Entretenida_.»

El laberinto de amor es una comedia romántica, llena de situaciones interesantes, aunque de intriga algo confusa. El defecto principal de esta pieza es que los mismos motivos influyen con frecuencia en sus diversos personajes. Encontramos en ella cuatro ó cinco príncipes disfrazados y dos princesas, que en el curso de la comedia se disfrazan también muchas veces, y por esta causa cuesta trabajo desenredar tanta confusión de disfraces. Por lo demás, la acción está bien trazada en sus elementos principales. Rocamira, hija del duque de Navarra, es solicitada por varios amantes, que residen casi de incógnito en la corte de su padre; pero ella ha prometido su mano á Manfredo, duque de Rosena, que se espera para la celebración de la boda. Preséntase á esta sazón el príncipe Dagoberto; acusa á la princesa de tener relaciones ilícitas con un caballero de la corte, y pretende sostener con las armas la verdad de

su dicho. Suspéndense, por tanto, las nupcias; llevan á la cárcel á Rocamira y la condenan á muerte, á no aparecer un caballero que defienda su inocencia, y la pruebe venciendo al acusador en la lucha. Prepárase un juicio de Dios: acude á él la princesa, envuelta en negro velo, y multitud de caballeros se aprestan á pelear por ella y por su honor, faltando sólo Dagoberto. Después de esperarlo largo tiempo, llega al cabo en ademán pacífico, en compañía de una dama, cubierta también con un velo, y declara que está pronto á defender la inocencia de Rocamira contra cualquiera que la ofenda ó dude de ella. Viéndose en inminente peligro de perderla, ha apelado al medio de acusarla falsamente para evitar su casamiento con el duque de Rosena, y la mejor prueba de que la tiene por inocente es que él mismo la ha desposado. Levanta entonces el velo de la tapada que le acompaña, y se ve á Rocamira, que se ha dado traza de huir de la prisión, dejando otra en su lugar, la cual es otra princesa enamorada de Manfredo, que ocultamente le ha seguido á la corte de Navarra, penetrando en la cárcel y haciéndose pasar por Rocamira.

Infinitamente superiores á estas comedias son los ocho entremeses contenidos en la misma edición. Cervantes tenía todas las cualidades necesarias para brillar en este género dramático, y sin vacilar podemos decir que no ha sido superado por ninguno de los que le sucedieron. Sabido es que estos cuadros burlescos de la vida or

dinaria no tienen,
por lo común, grandes pretensiones poéticas; pero cuando campea en ellos tanta gracia é ingenio como en los de Cervantes, cuando abundan en ellos tantas sentencias y rasgos tan agudos como discretos, no se les puede negar altísimo mérito. El _entremés del Retablo de las maravillas_, que sirvió á Piron de modelo para componer su _Faux prodige_, es inimitable y una verdadera obra maestra. Síguele inmediatamente _La cueva de Salamanca_, farsa muy divertida, fundada en el proverbio popular, de que sacó Hans Sachs _Die fahrenden Schüler_, y en que se funda la opereta francesa titulada _Le soldat magicien_. Los demás, como _El rufián viudo_, _El viejo celoso_, etc., no desmerecen tampoco de los anteriores. La dicción de estos entremeses, ya en los versos de dos de ellos, ya en la prosa de los restantes, ofrece maravillosos ejemplos de la fusión del lenguaje de la vida ordinaria con la cultura literaria más refinada[22].

CAPÍTULO XIII.

Lupercio Leonardo de Argensola.--Actores y poetas dramáticos del último decenio del siglo XVI.--Escrúpulos teológicos sobre las representaciones dramáticas.--Autorización legal para la representación de las comedias.--Ojeada general sobre el drama

español anterior á Lope de Vega.--Reseña histórica de los bailes nacionales españoles.

Después de esta digresión, que reconoce por causa el examen de las últimas obras de Cervantes, retrocederemos de nuevo á reanudar el hilo de nuestra historia del teatro español, sin salir de los límites que nos hemos trazado, y analizaremos de paso las tragedias, ya mencionadas, de Argensola.

Lupercio Leonardo, el mayor de los dos hermanos Argensolas, justamente famosos en las letras, nació en Barbastro en el año de 1565, y á los veinte de su edad, esto es, en 1585, vió representar tres tragedias suyas en los teatros de Zaragoza y Madrid[23], tituladas La Isabela, La Alejandra y La Filis. A pesar del éxito extraordinario y universal, con que fueron recibidas, como, entre otros, testifica el mismo Cervantes, no influyó, sin embargo, en su autor para seguir la senda comenzada. Los cargos importantes, que desempeñó después Argensola, ya como secretario de la emperatriz María de Austria, ya como gentil-hombre de cámara del archiduque Alberto, y últimamente como secretario de Estado del virrey de Nápoles, no le dejaron tiempo ni gusto bastante para consagrarse á la literatura dramática, limitándose á ejercitar su talento poético en composiciones líricas, que le granjearon merecida fama. Murió en el año de 1613, sin haber d

ado á la estampa sus tragedias, por cuya razón desapareció una de ellas, y cayeron las otras dos en olvido hasta hace poco, en que salieron de nuevo á luz[24].

El que lea estas últimas, que son *_La Isabela_* y *_La Alejandra_*, bajo la impresión de las desmedidas alabanzas, que Cervantes les prodiga, sufrirá triste desengaño, y confesará á la postre que sólo merece celebrarse la elegancia de su dicción y alguna que otra escena. Carecen por completo de invención y de carácter dramático, y merecen crítica aún más rigurosa que las de Virués por la tendencia constante de hacer efecto, acumulando unos sobre otros sucesos y horrores sin cuento. Asesinatos y envenenamientos, martirios y ejecuciones, espectros, y delirios, y horrores de toda especie se siguen en no interrumpida serie, hasta tal punto, que la impresión que cada uno de ellos hubiera hecho se anula por la que hacen otros, y sólo inspiran estupor sin conmover el ánimo. No hay que pensar en la arreglada distribución de sus diversas partes: sin concierto ni asomos de armonía se suceden en las unas á las otras; unas veces se precipita la acción de tal manera, que no es posible seguirla, y otras se detiene y suspende por completo, reduciéndose á monólogos de inconmensurable longitud. El argumento de *_Isabela_* (sacado probablemente del episodio de *_Olinto_* y *_Sofronia_*, del Tasso), hubiera podido formar una verdadera tragedia; pero se

encuentra como obscurecido y ahogado por los accesorios que le acompañan; además de la acción principal, y sin relación alguna con ella, hay tres ó cuatro intrigas amorosas, que finalizan en muertes y asesinatos. El de La Alejandra es, en pocas palabras, el siguiente: el general Acoreo ha dado muerte al rey Ptolomeo de Egipto, y usurpado su trono; mata también á su esposa, y se casa con la princesa Alejandra, bella, pero frívola. Sus diversos amantes fenecen uno tras otro á manos del usurpador, y ella se ve obligada á lavarse en la sangre de uno y tomar después veneno. Orodante, mientras tanto, joven criado en palacio, llega á saber que es hijo del Rey asesinado, y se hace de partidarios, con cuya ayuda intenta vengar al padre y derrocar al tirano. Estalla al fin la sedición: Acoreo, abandonado de todos, ve aparecerse el espíritu de Ptolomeo, que le predice su ruina, y se encierra en una torre fortificada. Aquí mata, á la vista de los espectadores, á muchos niños, rehenes de los ciudadanos de Memphis, y arroja sus cabezas al campo de los sitiadores; después es asesinado por los de su séquito, que ofrecen su cabeza á Orodante, y mueren como traidores por su orden. Muéstrase entonces Sila, hija del tirano derrocado, en lo alto de la torre: Orodante le declara su amor desde abajo, y ella le invita á subir; mas apenas le obedece y llega arriba, cuando se precipita sobre él, puñal en mano; le atraviesa el corazón, y se arroja desde la torre. A la

conclusión aparece la Tragedia, que ya ha recitado el prólogo; explica la moral de la pieza, y ruega á los espectadores que la aplaudan. Es fácil de ver que este argumento era muy á propósito para formar una tragedia verdadera, y que en manos del poeta se convierte, no en tragedia, sino en caricatura; que la impresión que debiera hacer se debilita por las muchas y horribles catástrofes que la sofocan, y que el autor, á pesar de sus esfuerzos en mantenerse á la altura del trágico coturno, degenera no pocas veces en ridículo y pueril.

Para comprender en cierto modo la aprobación, que tuvo esta obra mal perjeñada, hasta entre inteligentes, como Cervantes, y para hacer también justicia al talento de Argensola, debemos añadir que en ambas piezas, á pesar de su falta de unidad artística y de sus lunares, se hallan muchos rasgos de verdadera poesía, y que su lenguaje y versificación se distinguen por su pureza, elevación y elegancia, superiores á la de Virués y á la del mismo Cervantes. Y estas cualidades apreciables nos explican principalmente, que se hiciera tan ventajosa distinción entre su forma y su fondo, grosero y de mal gusto, y el influjo durable que ejercieron más tarde en la literatura dramática.

Las obras de La Cueva, Artieda, Virués, Cervantes, Argensola y algunos otros[25], que pueden agruparse á su lado, cierran el período dramático

más culto, que precede inmediatamente á Lope de Vega. De esto se desprende también sin esfuerzo, que, como estas producciones no fueron muy numerosas, no bastaban á las necesidades de los teatros, y que los actores, lo mismo ahora que antes, se vieron también obligados á llenar por sí estas lagunas de sus repertorios. Ya hemos indicado los nombres de algunos que se consagraron á este objeto, debiendo añadir á ellos los de Alonso y Pedro de Morales, dos cómicos muy celebrados en tiempo de Felipe III y IV, que, sin embargo, corresponden á esta época por sus primeros trabajos[26]; Villegas, de quien dice Rojas que compuso cincuenta y cuatro comedias y cuarenta entremeses; Grajales, Zorita, Mesa, Sánchez, Ríos, Avendaño, Juan de Vergara, Castro, Carvajal y Andrés de Claramonte.

La afición siempre creciente del pueblo al teatro; el número de cómicos, mayor cada día, y diversos abusos que se habían introducido en las representaciones, como ciertos bailes licenciosos y cantares obscenos, llamaron en 1586 la atención de las autoridades, y suscitaron dudas acerca de la conveniencia de estos espectáculos. Los teólogos, á quienes se consultó, fueron de distinto parecer, declarándose los unos contra todo linaje de representaciones escénicas, y opinando los otros que en general debían tolerarse, desarraigando tan sólo los abusos que se habían introducido. De este último dictamen fué especialmente un cierto

Alonso de Mendoza, monje agustino de Salamanca, el cual dijo que el teatro era un entretenimiento lícito y hasta saludable para el pueblo, y que en España no había degenerado hasta el extremo de hacer necesaria su abolición, aunque fuesen vituperables y debieran condenarse ciertos bailes y cantares lascivos, que con razón desagradaban á las gentes sensatas. Felizmente fué acogida por las autoridades esta opinión benévola, y en el año de 1587 se dió permiso formal para la representación de comedias, fundándose en el dictamen de esos célebres teólogos, aunque con las restricciones indicadas, que, á la verdad, hubieron de repetirse más tarde. Aunque algunos pretendieron que no saliesen las mujeres á las tablas, y que se restaurase la antigua costumbre de representar los niños sus papeles, no se accedió á su demanda, y, al contrario, se declaró que este último uso era más decente que el primero.

Esta autorización pública dió nuevo vuelo al teatro : aumentóse considerablemente el número de poetas dramáticos, actores y actrices; pronto se olvidaron las prohibiciones restrictivas de los bailes, y para librar al teatro de los ataques ulteriores del clero, sirvieron también no poco las comedias religiosas y las vidas de santos, que en esta época estuvieron muy en boga. Además del objeto piadoso, á que contribuían las representaciones escénicas, se ideó otro medio para cubrir con el manto

de la religión las licencias teatrales, reprobadas por los rigoristas. Un celoso defensor del drama llegó al extremo de sostener, que los dramas religiosos podían tener tanta influencia en propagar la religión y el ascetismo como los sermones de los sacerdotes, fundándose, como es sabido, en que á veces los mismos cómicos que representaron la vida de San Francisco y de otros santos, y en ocasiones los espectadores, arrastrados de repentino arrepentimiento, pasaron de las tablas al claustro y entraron en la orden del santo. En oposición á esto, cuenta el P. Mariana que una célebre actriz, que, representando á la Magdalena había hecho llorar con frecuencia al público, fué a cometida de improviso por el actor que representaba á Cristo en la misma pieza, y salió de este ataque embarazada[27].

Rojas habla de Pedro Díaz (el Rosario) y de Alonso Díaz (San Antonio), como de compositores famosos de _comedias de santos_, anteriores á Lope de Vega. La manía de escribir este linaje de obras fué tan lejos, que en Sevilla no hubo poeta que no sacase á las tablas al santo de su devoción.

Entre los poetas dramáticos de este tiempo, aparecen ya muchos que fueron después muy famosos en el período siguiente: cuéntanse entre ellos Lope de Vega, Tárrega, Gaspar Aguilar y otros. A los once y doce años, esto es, hacia 1574, había ya escrito Lope comedias por propia

confesión, y en el último período de su juventud no
había interrumpido
del todo sus trabajos. Poseemos dos piezas de esta
época más antigua;
pero aquélla, en que se consagró más especialmente
al teatro y fué más
decisiva su influencia, formando nueva era, cae des
pués del año de 1588,
y, por consiguiente, fuera de los límites de la pre
sente. Para no faltar
á la unidad de esta relación, parece oportuno habla
r de estos primeros
ensayos suyos y de los de sus coetáneos, en la part
e que sigue de la
historia del teatro español. Entonces será ocasión
oportuna de
caracterizar rigurosamente las distintas especies d
e piezas dramáticas,
como _las comedias de capa y espada_, _las de ruido
_, etc., pues aunque
todas ellas asoman ya con sus rasgos esenciales en
el período anterior,
aparecen sólo en el subsiguiente con sus condicione
s peculiares, y tales
cuales después duraron por más de dos siglos largos
[28].

Apenas hay necesidad de indicar que ambas épocas no
están separadas por
una línea divisoria clara y patente, por un año esp
ecial y fijo, y que,
al contrario, alguna de ellas comprenderá insensibl
emente parte de la
otra. Bástanos establecer, en general, en los dos a
ños de 1588 á 1590,
la transición de la antigua forma del drama español
á la nueva, aun
cuando esto sucediera algunos años antes ó después.

Y ya que nos acercamos al período más moderno é imp
ortante del drama

español, creemos conveniente echar una ojeada retrospectiva al terreno andado, y delinear sucinta y gráficamente la época dramática que abandonamos. Ya se siente la necesidad y se muestra la fuerza creadora, que ha de dar vida al teatro nacional, pero faltan medios adecuados á lograrlo. No hay un punto céntrico seguro, hacia el cual se encaminen los diversos ensayos, ni norma fija y regla artística inmutable á que atemperarse. Las tentativas de imitar la tragedia y comedia clásica con falsa forma, se han estrellado en la decidida voluntad del país, contraria á ellas, pero dejando tras sí perjudiciales prevenciones y costumbres, ya revelándose en los desahogos de una crítica anti-popular, ya en la obediencia parcial á reglas más soñadas que sólidas, ya en las monstruosidades de Virués y de Argensola, imitadores de Séneca. Casi todas las piezas dramáticas corren desacordadas entre dos escollos, y son extravagantes por su forma, disparatadas por su plan y pobres por su fondo; y si aquélla necesita más lima y corrección, éste exige en cambio más jugo y rica savia. Muy pocas producciones ofrecen en organización armónica y vida poderosa con una forma enérgica y animada, y cuando el interés principal es grande, se disipa en la multitud de episodios, intercalados sin juicio, y fundados por lo común en intrigas triviales y amorosas. Pocas veces se les imprime también el tono verdaderamente dramático, predominando de ordinario el épico ó el lírico, ó ahogado y

confundido con la balumba de ampulosa fraseología.
En el teatro aparecen
obras informes, atentas sólo á ganar los aplausos d
el momento, y que
desaparecen en seguida, en lucha con las de poetas
más formales é
ilustrados, y constituyendo por ende una situación
dramática anárquica é
irregular. No faltan, sin embargo, en estas sombras
sus puntos
brillantes. Hasta en los extravíos, que se oponen a
l desarrollo más
perfecto del drama, se muestra ya cierta actividad,
cierto deseo y
tendencia á lo mejor y más acordado, que promete óp
imos frutos para lo
venidero. Mientras que, por una parte, se observan
composiciones
absurdas y desarregladas, sin arte ni valor intríns
eco, aunque lleven el
sello del fuego poderoso y creador que encubren, po
r otra no podemos
desconocer los esfuerzos que se hacen para establec
er reglas críticas ó
fundadas en la literatura clásica, é imitaciones de
los antiguos
modelos, no poco importantes para el perfeccionamie
nto del drama. Si el
teatro español no hubiese abandonado este peldaño,
no hubiera tampoco
resuelto el problema de su destino, y renegara de l
a preexistencia de
sus orígenes, muy á propósito para la formación pos
terior de un drama
elevado, verdaderamente popular. Ya en general apar
ecen determinados los
rasgos fundamentales del teatro nacional, y sólo fa
lta separar el germen
de las envolturas que lo cubren. Verdad es que toda
vía se observa el
deseo de aislar en muchas piezas lo cómico de lo tr
ágico, y por cierto

con desusado rigor; pero hasta en aquéllas que, como la *_Numancia_*, de Cervantes, propenden más á moverse en la esfera puramente trágica y conservar su colorido, se notan también caracteres especiales, que corresponden más bien á la comedia. Por lo común los asuntos predilectos son los nacionales, y si los motivos dramáticos carecen de este requisito, se asimilan á las ideas y costumbres españolas. La comedia prosáica de Lope de Rueda, que copia la vida ordinaria, ha degenerado en insignificante elemento literario de los repertorios, y el fin, á que propende el desarrollo del arte, es á la formación de un drama importante y perfecto, fundado en el espíritu nacional. En cuanto á su versificación se unen elementos italianos y españoles, aunque al aplicarse no constituyan un sistema métrico completo; las combinaciones métricas italianas, y especialmente las octavas, que más tarde ocuparon el puesto principal, dominan ya en el diálogo ordinario. La división en tres jornadas, como hemos visto antes, fué admitida generalmente desde el tiempo de Virués. Ya se distinguen también las diversas especies de dramas, que aparecieron más tarde en la época más brillante del teatro español. Las *_comedias de capa y espada_*, cuyo germen descubrimos en las obras de Torres Naharro, son ya conocidas bajo este mismo nombre antes de Lope de Vega (Cervantes, *_Adjunta al Parnaso_*). También hemos visto, entre las composiciones de La Cueva, Virués, etc., varios ejemplos de

comedias de ruido ó de teatro, históricas, mitológicas ó imaginarias; y en cuanto á los dramas religiosos, especialmente las leyendas dramáticas de santos, hemos también indicado cómo pasaron de las iglesias y las plazas al teatro. Por lo que hace á la representación de ciertos autos en algunas solemnidades, sobre todo en Navidad, merece apuntarse, que, desde los últimos decenios anteriores á 1590, no rastreamos la existencia de estas representaciones, tales como se daban antes, sin duda porque, probablemente en esta misma época, se acercaron más y más á la forma concreta con que se muestran más tarde, en la época de Lope de Vega y de sus contemporáneos.

Parécenos oportuno, á la conclusión de este libro, dar algunas noticias de los bailes españoles y de su relación con el teatro, como ya antes indicamos. Creemos, no obstante, innecesario encerrarnos en un espacio de tiempo determinado, puesto que conviene más á nuestro propósito echar una ojeada general sobre este punto.

El baile pantomímico, acompañado de la voz, es antiquísimo en España, y solaz propio de los vascos, los que, según se cree, poblaron primero la Península, alcanzando á una época primitiva muy remota, que se pierde en la obscuridad de los tiempos y escapa á toda investigación[29]. Las descripciones, que hacen los escritores romanos de la habilidad coreográfica de las bailarinas gaditanas, nos inclinan á pensar que las

danzas españolas de aquella época se asemejaban al moderno fandango y bolero por sus gesticulaciones y animados movimientos, y que se acompañaban también con las castañuelas[30]. Es de presumir que esta costumbre nacional tan extendida, descendió de nuevo á las provincias reconquistadas desde las montañas de Asturias, y que se perfeccionó después en ellas en los siglos medios[31]. Significativo debió ser el influjo que los juglares ejercieron, puesto que la composición de _baladas_ y _danzas_ fué de su particular incumbencia[32]. La _Gibadina_, la _Alemanda_, el _Turdión_, la _Pavana_, el _Piedegibao_, la _Madama Orliens_, el _Rey Don Alonso el Bueno_, etc., son de las más antiguas que se usaron en la Edad Media[33]. Distínguense generalmente en _bailes y danzas_, diferenciándose aquéllos de éstas en el movimiento de manos y brazos, peculiar á los primeros, y no usados en las segundas. Ya en los primeros ensayos dramáticos jugaba el baile papel importante, como indicamos con repetición, considerándolo como elemento esencial en las representaciones de las iglesias. En las piezas de Juan del Encina, Gil Vicente y Torres Naharro era costumbre acabar con baile la función, mientras se cantaba un villancico. Más tarde se muestra también en los teatros, ya intercalado en los dramas, especialmente en entremeses y sainetes, ya independiente de ellos, y sólo á la conclusión de la comedia, como sucedía en tiempo de Lope de Rueda[34]. En las fiestas con

que se celebraba la Navidad, había de haber necesariamente autos y bailes, dos al menos, ateniéndonos al acuerdo del ayuntamiento de Carrión de los Condes de 1568[35].

En el siglo XVI aparecieron muchos bailes nuevos, que á causa de sus movimientos lascivos y posturas indecentes movieron mucho escándalo, aunque fueron muy aplaudidos por la multitud, y hasta casi hicieron olvidar los antiguos, más decorosos. Los escritores de este tiempo acusan con frecuencia de lascivos al _Zapateado_, _Polvillo_, _Canario_, _Guineo_, _Hermano Bartolo_, _Juan Redondo_; á _La Pipironda_, _Gallarda_, _Japona_, _Perra Mora_, _Gorróna_, etc., y descargan especialmente sus iras en _La Zarabanda_, _La Chacona_ y _El Escarramán_, tres bailes muy aplaudidos, aunque indecentes á lo sumo, repetidos en todos los teatros de España en la segunda mitad del siglo XVI, y causa principal de los anatemas de los rigoristas contra los espectáculos teatrales. El más provocativo de todos debió ser _La Zarabanda_. El P. Mariana le da tanta importancia, que consagra á combatirla un capítulo de su libro _De spectaculis_, diciendo que ella sola ha hecho más daño que la peste. En un impreso del año de 1603, titulado _Relación muy graciosa, que trata de la vida y muerte que hizo la Zarabanda, mujer que fué de Antón Pintado_[36], y las mandas que hizo á todos aquéllos de su jaez y camarada, y cómo salió desterrada de la

corte, y de aquella pesadumbre murió_ (Cuenca, año de 1603), se inserta una prohibición contra ella, que por lo visto no fué observada con rigor, puesto que en tiempo de Carlos II la vió la condesa d'Aulnoy en el teatro de San Sebastián[37]. Parece que sólo la bailaban las mujeres; no así _La Chacona_, que se bailaba por parejas y por personas de ambos sexos[38].

En el impreso mencionado, además de _La Zarabanda_, se habla de otros muchos bailes parecidos, cuyos nombres provienen de las palabras, con que comienzan las estrofas que los acompañan. Estos cantares, _jácaras_, _letrillas_, _romances_, _villancicos_, que en número crecido subsisten todavía, no tienen forma bien determinada, y generalmente sólo anuncian su destino en el refrán, que á veces se repite en cada estrofa. Cantábanse por lo común con la guitarra, y á veces con la flauta y el arpa, y algunas bailarinas tenían la habilidad de cantarlos y bailarlos á un tiempo[39].

Lope de Vega se queja, en _La Dorotea_, de que hayan caído en tal desuso bailes antiguos, como _La Gibadina_ y _La Alemanda_, que ya en su tiempo no se conocían bien; y dos siglos después hace lo mismo otro celoso defensor de las costumbres nacionales españolas contra los afrancesados, respecto de _La Zarabanda_, _La Chacona_, _El Escaramán_, _El Zorongo_ y otros de este jaez[40]. No nos es posible dar hoy una descripción

acabada de estos bailes, de que tanto hablan los antiguos escritores españoles; pero por lo que puede rastrearse de sus indicaciones aisladas, se asemejaban en lo esencial al tipo común, de donde salieron _La Jota_, _El Bolero_, _El Fandango_ y otros de la misma especie, más ó menos licenciosos.

Hacia mediados del siglo XVII, cuando, á consecuencia de la afición al lujo de Felipe IV, se aumentó considerablemente el aparato escénico, sobre todo en el teatro del Buen Retiro, se convirtieron también esas danzas sencillas en bailes más difíciles y complicados, y de mayores pretensiones por su acción y sus figuras, aunque diferenciándose mucho de los insípidos modernos de espectáculo, porque la danza estuvo siempre al servicio de la poesía, y, ajustándose á la letra y al canto, tuvo su significación propia. No se desdeñaron de componerlos poetas famosos, como Quevedo y Luis de Benavente[41], ó de intercalarlos en sus obras, como Lope, Antonio de Mendoza, Calderón y otros.

Oportuno es tratar también ahora de _las danzas habladas_, ó bailes de personajes alegóricos y mitológicos, que, según se desprende de la descripción que encontramos en el _Don Quijote_ (parte II, cap. 20), agradaban ya en tiempo de Cervantes, perfeccionándose más tarde en la corte de Felipe IV, en donde se representaron á veces por las personas Reales en ciertas fiestas, con desusado lujo de tra

jes y
decoraciones[42].

Pero á consecuencia de estos bailes suntuosos, los cuales predominaron demasiado en los teatros, fueron olvidándose poco á poco las danzas nacionales, más sencillas y agradables, hasta que casi desaparecieron de ellos. Parece que á principios del siglo XVIII no se bailaban ya _La Zarabanda_, _La Chacona_ y demás bailes de este jaez, puesto que cada día se hace de ellos mención menos frecuente. Verdaderamente es que otra danza parecida, aunque menos libre y licenciosa que aquéllas, duraba siempre en los campos y se perfeccionaba insensiblemente, para ocupar luego en el teatro el lugar de las que la precedieron. Escritores nacionales sostienen que _las seguidillas_ (palabra que designa el baile y el canto que le acompaña), tales como hoy se conocen, aparecieron en la Mancha á principios del siglo pasado; pero el nombre, por lo menos, es sin duda mucho más antiguo, y se halla en el _Quijote_ (cap. 38). Estas seguidillas deben mirarse como la matriz de casi todos aquellos bailes nacionales, tan celebrados ahora por todos los españoles á quienes no ciega la afición á lo extranjero, y famosos también fuera de España. Una descripción de él dará una idea aproximada de otros que se le parecen, con ligeras modificaciones, como _El Fandango_, _Bolerero_, etc. Pero, ¿quién podrá describir sino superficialmente danzas y melodías, cuando la postura, el movimiento y la expresión, que es lo

que constituye su
esencia y principal encanto, son indescriptibles?

Las seguidillas se componen de siete versos, ya de siete, ya de cinco sílabas, y se dividen en una _copla_ de cuatro y un _estribillo_ de tres. El cuarto verso asuena con el segundo y el séptimo con el quinto[43]. Esta forma es tan sencilla y fácil de manejar, que se acomoda á la improvisación más que otra alguna, y la hace asemejarse al _ritornello_ italiano, y sirve hasta á los campesinos para expresar sus sentimientos. Literariamente no ha sido cultivada hasta nuestros días[44]; pero las hay á millares, nacidas en el pueblo y mostrando su vena, que circulan por todo el país hace largo tiempo, y se componen á cada momento en número prodigioso, para olvidarse en seguida. Las penas y alegrías, las esperanzas, deseos y quejas de los amantes son su inagotable tema. Las melodías con que se cantan de ordinario, acompañadas con la guitarra, están, por lo común, en compás de tres por cuatro, y á veces también en modo menor. En la invención de estos cantares descubren á veces las gentes de la clase más baja un sentimiento musical muy elevado. No siempre se destinan las coplas para acompañar el baile: entónanse á veces por jóvenes galanes bajo las ventanas de sus amadas, ó por dos improvisadores en líd poética. El baile de las seguidillas es como sigue: mientras preludia una guitarra, se separan las parejas, vestidas con graciosos traj

es de majos, y se
coloca cada uno á tres ó cuatro pasos de distancia;
cantan el primer
verso de la copla mientras los bailarines permanece
n inmóviles; calla
otra vez la voz; la guitarra comienza entonces la m
elodía, y al cuarto
compás prosigue la voz de nuevo, se oyen las castañ
uelas, y el baile
comienza con sus acompasados giros, sus graciosas i
das y venidas y su
encantadora expresión de amorosa alegría. Al noveno
compás se acaba la
primera parte y hay una pequeña pausa, en la cual s
ólo se escucha el
leve sonido de la guitarra. En la segunda parte se
repite la primera
con ligera variación en el paso y las posturas, y,
al concluirse,
vuelven á ocupar el lugar que tenían al principio;
con el noveno compás
enmudecen de repente la música y la voz, y es regla
importante que los
bailarines se queden en la misma postura en que los
sorprende la última
nota de la música; si ha sido bien escogida, se apl
aude y se dice que
están _bien parados_.

Tales son las reglas y el orden del baile; pero ¿qu
é podremos decir para
expresar el encanto que todo él inspira? Su ardient
e melodía, que
expresa al mismo tiempo el placer y dulce tristeza;
el sonido de las
castañuelas que lo acompañan, el lánguido entusiasmo
de las bailarinas,
las miradas y gestos suplicantes del bailarín, la g
racia y finura que
refrena la voluptuosidad de los movimientos, todo,
en fin, contribuye á
formar un cuadro de atracción irresistible, que, si

n embargo, sólo
pueden expresarlo los españoles para que se aprecie
en todo su valor.
Únicamente ellos parecen dotados de las cualidades
necesarias para
bailar sus danzas nacionales con aquel fuego y aque
lla inspiración, con
aquellos gestos tan llenos de vida y movimiento, co
n aquella
flexibilidad y cadencia con que cada miembro lleva
el compás de la
música, y á la par con toda libertad y con ese mira
miento al decoro, sin
el cual la danza es un deforme esqueleto ó una inde
cencia.

En poco tiempo se extendieron las seguidillas desde
la Mancha, su
patria, por todas las provincias españolas. _El Fan
dango_, _El Bolero_,
La Tirana, _El Polo_ y otros bailes más sonados e
n los últimos tiempos
que la seguidilla, son modificaciones ligeras de és
ta, y tan parecidas á
ella, que es necesario tener una vista muy ejercita
da para
distinguirlos. El primero debe ser tan antiguo como
las seguidillas, y
lo mismo _La Tirana_, baile andaluz en sus orígenes
, cuya letra, como la
del _Polo_, sólo tiene cuatro versos sin estribillo
. _El Bolero_, que se
diferencia de los anteriores por la mayor viveza de
sus movimientos, de
cuya particularidad viene su nombre, debió inventar
se hacia el año de
1780 por D. Sebastián Cerezo, celebérismo bailarín
de aquel tiempo.
Añádanse también á éstos _La Jota aragonesa_, que s
e baila por tres
personas; _Las Sevillanas_; _Las Manchegas_, especi
e de bolero; _El

Chairo_, etc.

La cultura convencional, que amenaza nivelar las costumbres de los pueblos de la tierra, haciendo desaparecer toda originalidad de su tersa superficie, ha alcanzado también en estos últimos tiempos á los bailes nacionales. En la buena sociedad nadie osa ya hablar de la seguidilla, del fandango y del bolero, y en vez de esto se solazan con bailes franceses, walses, etc., que, comparados con aquéllos, se asemejan á danzas de osos. Las clases inferiores del pueblo, especialmente en la Mancha y en las provincias andaluzas, permanecen fieles, por dicha, á sus antiguas costumbres, y nunca omiten en sus diversiones cantares y bailes nacionales. Apenas se oye una guitarra en cualquier ventorrillo de la Mancha, ó en uno de los encantadores patios moriscos de las casas de Andalucía, ó al aire libre, á la sombra de un espeso granado, cuando acuden los campesinos, trabajadores y jornaleros de la ciudad, ansiosos de tomar parte en su diversión favorita, mostrándose incansables los jóvenes en corresponder á los deseos de la multitud. La mejor voz comienza en seguida á cantar las seguidillas ó el polo: prepáranse las parejas para el baile; danzan, en efecto, con sus humildes trajes de campo, con tanto agrado y elegancia, que podrían servir de modelo á nuestros más afamados bailarines de ópera: el tono dulce con que cantan, el rápido sonido de las castañuelas, y los infinitos encantos que

derraman los bailarines, encadenan á un tiempo los ojos, los oídos y el alma en las jóvenes parejas, y hacen tal efecto en los que los rodean, que expresan su admiración con aplausos y aclamaciones, y á la conclusión con palmadas estrepitosas. Por último, tampoco han cesado en el teatro los bailes nacionales para solazar á los espectadores, sobre todo en los entreactos, en los sainetes ó al final de las representaciones. Sin embargo, su natural sencillez, su gracia espontánea é ingénita, han cedido el puesto á las conveniencias teatrales y al afán de hacer efecto.

Es de esperar, que, en vista de la general reacción, que se observa en España, por mantener vivas en el pueblo las mejores costumbres nacionales, se haga lo mismo con aquéllas, cuya historia y bosquejo acabamos de trazar, y que serán bienes comunes de toda la nación, expulsándose por completo del suelo español todo lo advenedizo y extranjero. En esta parte merecen especial mención los esfuerzos ilustrados de dos músicos de talento, á saber: de Carnicer y Masarnau, los cuales han compuesto para el bolero, la tirana, el polo, etc., nuevas y características melodías, que dentro de poco serán sin duda populares.

SEGUNDO PERÍODO.

EDAD DE ORO DEL TEATRO ESPAÑOL, DESDE 1590 HASTA PR
INCIPIOS DEL SIGLO
XVIII.

PARTE PRIMERA.

EL TEATRO ESPAÑOL EN TIEMPO DE LOPE DE VEGA.

CAPÍTULO PRIMERO.

Importancia política de España en este periodo.--Ci
encias y letras
españolas.--Ideas políticas predominantes.--Ideas r
eligiosas.--La
Inquisición.--Sus relaciones con la literatura, y p
rincipalmente
con la dramática.

La literatura española había recorrido en la segund
a mitad del siglo XVI
los dos estadios de la poesía, que suelen preceder
al desarrollo
completo de la dramática. A la épica, que se había
ya desenvuelto en los
romances caballerescos; á la lírica, que había dado
sus más sabrosos
frutos en las obras de los cancioneros y en las de
Boscán, Garcilaso,
Herrera, Luis de León y otros, debía seguir, según
todas las
probabilidades, el perfeccionamiento de la tercera
forma general de la
poesía. Cuanto se había hecho hasta entonces en est
e último dominio,

podía más bien calificarse de provechoso esfuerzo para la consecución del fin indicado, que de su realización verdadera; y aunque fuese importante, en cuanto probaba la tendencia á crear un drama nacional y al desenvolvimiento progresivo de los elementos artístico-dramáticos, nunca podía considerarse como una literatura dramática original y rica. Sólo el período, que vamos á examinar, cuyo principio debemos fijar en el último decenio del siglo XVI, fué favorecido por un concurso feliz de circunstancias, que contribuyeron á dar á los españoles la posesión de tan inestimable tesoro, y juntamente de una literatura poética perfecta. Estas circunstancias, capaces solas de prestar al teatro español desusado brillo, influyeron también aisladamente en la formación de sus distintas partes, y deben ser ahora conocidas, aunque concurriesen también otras causas que, al parecer, sirven más particularmente para determinar el carácter especial de la época, aunque también se encuentren en íntima relación con el drama, y sean no poco importantes para explicar su historia. Preciso es repetir algunas indicaciones, referentes á épocas anteriores, ya por el influjo que ejercieron en ésta, ya porque arrojan clara luz para comprender los sucesos que les siguieron.

Quizás no se encuentre en la historia de ninguna nación siglo alguno comparable por sus hazañas y gigantescos esfuerzos con el que acababa de

finalizar en España: una serie no interrumpida de gloriosos hechos la había llevado á la cúspide del poder y de la fama; elevábanse sus trofeos imperecederos en las tres partes del mundo; Nápoles y Milán, las costas africanas y el archipiélago griego, y hasta el asiento de los enemigos de la cristiandad, que habían recibido los golpes más mortales de sus armas, reconocían ya su superioridad, y allende el Océano había sometido países vastísimos, acometiendo empresas audaces, sin ejemplo en la historia. Las exageradas pretensiones de los monarcas españoles no eran sólo palabras ostentosas: ningún otro soberano de Europa poseía dominios tan extensos, ni fuentes tan inagotables de riqueza.

Desde que los diversos estados de la Península formaron uno solo, se habían ya acostumbrado los españoles á mirarse como miembros de una nación poderosa, unidos por el interés común y por su elevado destino; y á consecuencia de esta unión brillante, imprimieron á su patriotismo y á su amor á la gloria el más encumbrado vuelo. La conciencia, orgullosa de su propio valer, y el afán de dar cima á hazañas increíbles, eran generales en todo el pueblo. El espíritu inquieto de la nobleza, que antes se había manifestado en luchas de partido y de esórdenes interiores, consagraba entonces su actividad impaciente al servicio de la patria. Verdad es, que, después de la gloriosa conquista de Granada, se había cerrado la senda abierta en su país al espíritu que

rrero; pero también
lo es que al mismo tiempo se presentaba fuera de él
nuevo y más
anchuroso campo. Las zonas sin límites de la Améric
a ofrecieron otro
teatro á sus hazañas, tan osadas é increíbles, que
parecían sobrepujar á
todas las ficciones de los libros de caballerías; a
llá se precipitaba la
fogosa juventud, y la carrera de la gloria, que cas
i podía llevar á la
consecución de la regia pompa, se mostró patente, c
omo lo probaron
algunos ejemplos, hasta á las gentes de un rango in
ferior; y si es
cierto que los móviles más generosos fueron á veces
eclipsados por otros
mezquinos y por bajas pasiones, no puede negarse qu
e pusieron á la
disposición de la corona de Castilla grandes recurs
os, y que ciñeron el
nombre español con perdurable aureola.

Ya en el reinado de Fernando y de Isabel se había a
umentado
prodigiosamente el bienestar y la riqueza del país
hasta tal punto, que
las rentas de la corona, según indican testimonios
auténticos, ascendían
á su conclusión á triple suma de lo que eran en su
principio[45]. Cada
año, y merced á la extensión progresiva de su comer
cio, acrecían los
recursos del país. Las manufacturas y fábricas de E
spaña exportaban para
toda Europa tejidos de seda y de lana, armas perfec
tamente trabajadas y
productos de orfebrería; sólo en Sevilla se ocupaba
n en sus
manufacturas, á mediados del siglo XVI, 130.000 hom
bres, número superior
á su población actual[46], y más de 1.000 naves mer

cantes llevaban los
productos de su industria á todos los ángulos de la
tierra. En ninguna
plaza importante del Mediterráneo ó del mar del Nor
te faltaba un agente
ó cónsul español[47]. La agricultura, merced á los
métodos excelentes,
con que se labraba el suelo, no era menos pródiga q
ue la actividad
humana, y los granos de toda especie, el aceite, el
vino y los frutos
meridionales prosperaban de tal manera, que no sólo
satisfacían á las
necesidades del país, sino también á las del extran
jero. Y así como los
campos revelaban la prosperidad general en sus terr
enos bien cultivados
y en sus innumerables aldehuelas y cortijos, así ta
mbién las ciudades
españolas testificaban del brillo y poderío de la n
ación en sus
monumentos imperecederos, obras públicas grandiosas
debidas á la unión
de sus ciudadanos y á su sentimiento de la belleza,
que prueban en tan
alto grado la cultura y el espíritu de los pasados
siglos. Toledo, la
antigua capital del imperio godo, con su maravillos
a catedral y sus
palacios suntuosos, que, á pesar de sus ruinas, exc
itan nuestra
admiración; Burgos, cuna del Cid, con sus almenas y
torres góticas; la
rica Barcelona, no inferior á ninguna ciudad de Ita
lia en sus magníficos
edificios públicos y privados; la bella Valencia, r
ecostada en su
encantadora huerta, como una reina en un lecho de r
osas; Córdoba, la
antigua capital de los califas, la puerta de oro po
r donde se derramaron
en el Occidente las artes y el lujo de Oriente; Gra

nada, el castillo
encantado y romántico, la Bagdad europea, envanecida
a con su Alhambra,
Generalife y Albaicín y con su fértil vega, cercada
de sierras,
coronadas de nieve, como de riquísima diadema; Sevilla,
en fin, el
emporio de las riquezas de América, la primera plaza
comercial de
Europa, con sus muelles llenos de extranjeros de todas
las naciones, y
agobiada por el peso de tantas riquezas; con su gigantesca
catedral, el
templo más vasto del orbe; con la esbelta torre de
la Giralda, que se
destaca de las tranquilas aguas del Guadalquivir, eran
las joyas más
preciadas de la bella Península.

El siglo XVI contribuyó más que ningún otro de los
anteriores al
embellecimiento de estas ciudades, construyéndose iglesias,
palacios,
acueductos, fuentes y jardines, al mismo tiempo que
su trato frecuente
con Italia, en donde renacían entonces las artes, contribuía
no poco á
regularizar esta tendencia é imprimir un sello, noble y
sencillo á la
vez, en su gusto. A sus edificios suntuosos del estilo
gótico, que se
conservó puro en este país más largo tiempo que en
casi todos los demás,
sucedieron otros más modernos, igualmente magníficos y
notables,
pertenecientes al nuevo género arquitectónico, fundado
en la imitación
de las formas clásicas. Este poderoso influjo se hizo
también sentir en
el rápido vuelo, que tomaron la pintura y la escultura;
muchos jóvenes
españoles, que alcanzaron fama merecida en la histo

ria de las artes italianas, se consagraron al estudio de las obras maestras de Miguel Ángel, Leonardo y Rafael, para importar en su patria el nuevo estilo artístico, aprendido allá; y las escuelas de Valencia, Sevilla y Toledo, contaban ya en el siglo XVI excelentes maestros que preparaban la edad de oro de las artes españolas del siguiente[48].

Las ciencias y las letras florecieron también de tal manera, que llamaron la atención de los extranjeros. El estudio de la literatura y de las lenguas clásicas se cultivó con tanto esmero en España, que, fuera de Italia, ningún otro país ofreció mayor número de distinguidos humanistas. Basta citar los nombres de Arias Barbosa, Núñez de Guzmán, Vives, Olivario, y Juan y Francisco Vergara. Europa llegó á ser la fama de estos hombres, y tan grande su conocimiento de la antigüedad, que justifica plenamente la opinión de Erasmo, de que la erudición y los estudios clásicos florecían tanto en España, que causaban la admiración de las naciones más cultas y podían servir de ejemplo[49]. Las universidades de Salamanca, Alcalá, Sevilla, Toledo y Granada estaban llenas de estudiantes ansiosos de saber, y el renombre de estas escuelas no sólo penetró en todas las provincias de la Península, sino hasta en Italia, Alemania y los Países-Bajos. Salamanca llegó á contar 7.000 escolares, y Alcalá pocos menos. El ardiente deseo de aprender invadió también al bello sexo, y en muchas cátedras de esas

universidades se enseñaba también á las mujeres[50]. Como prueba de que se cultivaban otros estudios á la vez que los clásicos, pueden servir en la historia el nombre de Mendoza, y el de Montalvo en la jurisprudencia; y para dar una idea de las obras innumerables de todo género que entonces se publicaron, baste decir que el arte de la imprenta no descansaba un momento, y que España contaba en el siglo XVI más publicaciones que ahora[51].

Á la conclusión de éste, sin embargo, comienza á nublarse algún tanto el brillo y la gloria del pueblo español, que tan esplendentes fueron en el reinado de los Reyes Católicos y del emperador Carlos V. Felipe II fué el primero de aquella larga serie de monarcas, que disminuyeron el bienestar de sus súbditos con su política estrecha y absurda. Su fanatismo sombrío y su sed insaciable de mando contribuyeron á que se perdiese una de las joyas más preciosas de su corona, y la destrucción de la armada invencible anunció ya las próximas y graves humillaciones, que amenazaban al poder español. En lo interior acabó con los últimos restos de la libertad política, destruyendo la constitución aragonesa. La obra de ruina y de aniquilamiento, que había comenzado su voluntad incontrastable, prosiguió luego más rápida, merced á la incapacidad de sus sucesores, débiles juguetes en manos de sus desleales favoritos. Los males de este sistema de gobierno se han expuesto f

recuentemente con los
más negros colores, y su influjo mortífero se muest
ra demasiado
claramente en la decadencia posterior del país, par
a detenernos en este
punto más tiempo, no obstante la necesidad impresci
ndible, para todo
hombre imparcial, de no dejarse arrastrar por esas
exageradas
descripciones. El despotismo y la arbitrariedad era
n en aquella época
el alma de toda la política europea, y en tal supue
sto es fácil de
comprender que la balanza del mal se inclinara deci
didamente á la parte
de España. La opinión, admitida sin correctivo, de
que esto sucedía
entonces con exceso, se refiere á un período, en qu
e casi todas las
potencias europeas miraban á los monarcas españoles
con envidia y saña,
cuya circunstancia nos avisa que no la aceptemos in
condicionalmente y
sin el examen debido. Aun cuando este análisis no s
ea de nuestra
particular incumbencia, podemos, sin embargo, asegu
rar que por lo común
es falsa la idea que se ha formado del despotismo d
e los soberanos
españoles de la casa de Ausburgo y de su pernicioso
gobierno,
afirmándose que contribuyeron en alto grado á la de
cadencia de su país y
á la disminución de su brillo y poderío, que acabar
on con la vida de la
nación, que ahogaron en ella todo sentimiento de li
bertad é
independencia, y que, por último, convirtieron á su
s súbditos en rebaños
de tímidos esclavos. No era empresa tan fácil desor
ganizar el estado más
poderoso de Europa, ni humillar la energía de uno d

e los pueblos más nobles de la tierra. Por mucho que un gobierno corruptor, mezcla de tiranía y de piedad, socavase los cimientos del bienestar del país, y en el interior entorpeciese los progresos de la industria, y en el exterior disminuyese su influencia, siempre se mantuvo España, durante todo el siglo XVII, en la categoría de potencia de primer orden, y su voluntad fué de gran peso en los negocios europeos.

Las reglas más absurdas de gobierno fueron impotentes para contrarrestar por completo el impulso de tiempos anteriores, y para impedir que maduraran los frutos, cuyos gérmenes se habían sembrado bajo mejores sistemas políticos. El espíritu nacional permaneció, por tanto, tal cual era; su glorioso pasado arrojaba luz deslumbradora sobre lo presente, y se oponía á que se adivinase la ruina que lo amenazaba. Osado y libre, el español llevaba erguida su cabeza, sin bajarla por la presión de las circunstancias; aún no se había extinguido en su pecho el noble orgullo castellano, ni el sentimiento de la grandeza de su destino, y la historia de España del siglo XVII ofrece, á quien no cierra los ojos, abundantes ejemplos de la nobleza é independencia de este pueblo. No hay necesidad absoluta de que florezcan á un mismo tiempo las galas del ingenio y el bienestar material de un país; aquéllas, como lo muestra la experiencia, pueden sobrevivir á ésta, ó despedirse sobre sus ruinas los últimos destellos. Tan cierto es lo que decimos, qu

e, en este conflicto del espíritu con los obstáculos exteriores, se fortificó aún más aquél y tomó más poderoso vuelo. Si el arte y la literatura son los termómetros, que marcan el grado de cultura de una nación, y ésta puede servir de medida para estimar el valor más ó menos grande de sus obras, es innegable que el espacio, comprendido entre los últimos decenios del siglo XVI y los del XVII, forma el período más rico y más brillante de su historia. Los reinados de los tres Felipes abrazan la verdadera edad de oro de la literatura española, y principalmente de la poesía; si no, ¿qué significan las aisladas, aunque preciosas producciones de la época anterior, cuando se comparan con la multitud de obras maestras, que se escribieron desde Cervantes á Calderón?

En más íntimo enlace estuvo la opresión religiosa con la política, ó, más bien dicho, ambas formaron una sola tan compacta, que es casi imposible separarlas. La teocracia constituía un elemento tan esencial de la constitución del Estado, que la parte más importante del gobierno estaba en manos del clero. Cuanto perjudicaba á la religión dominante conmovía también en sus cimientos al poder político, y el interés común del monarca y del sacerdocio era tan idéntico, que uno y otro no se paraban en los medios, siempre que el resultado de sus esfuerzos contribuyese de consuno á fortalecer el catolicismo. Sus deseos encontraron en la nación la más favorable acogida,

puesto que el sentimiento religioso había llegado hasta el fanatismo, á causa de la prolongada lucha, que sostuvo contra los infieles, y fué explotado hasta lo sumo. El célebre tribunal de la Inquisición, favorecido por el odio nacional á moros y judíos, se fundó ya en el reinado de Fernando y de Isabel, dándose mayor extensión á sus facultades en los reinados siguientes y ensanchando el círculo de su autoridad, más limitada en un principio, no obstante las diversas protestas de las Cortes contra este cuerpo temible, cuyo nombre se pronunciaba con horror por toda Europa. Pero sólo la voluntad de hierro de Felipe II concedió á la Inquisición atribuciones ilimitadas, y el derecho de castigar con insólito rigor la falta más leve, que pudiese redundar en desdoro de la religión dominante, convirtiéndola en instrumento docilísimo del despotismo y de la arbitrariedad, y en fácil auxiliar del poder político para obligar á sus súbditos á la más servil obediencia. Y cabalmente hacia esta época había sido tan grande el influjo moral de ese temible tribunal de la fe en el espíritu de la nación, y lo había emponzoñado hasta tal punto, y lo había hecho tan fanático, que á pesar de la injusticia repugnante de sus sentencias y ejecuciones, ni excitó su indignación, como era de presumir, ni reconoció en él más que títulos indudables á su veneración y respeto. El pueblo había caído en la red, de la cual no le era dado salir, y fué víctima de largo y mortífero letargo,

que penetró en todos los resortes de su existencia. No hay sofismas bastantes á evitar el fallo condenatorio, y las maldiciones que ha pronunciado la historia contra este tribunal execrable. Sus anales ofrecen el testimonio más horrible del extremo, á que pueden llegar los extravíos humanos; ¡ojalá que sean ejemplo perdurable del delirio, á que arrastra la sed insaciable de mando y el orgullo clerical! Sin embargo, en los primeros cincuenta años de su existencia no produjo los efectos desastrosos que en lo sucesivo. No obstante haber llegado en esta época, y especialmente en el reinado de los tres Felipes, al apogeo de su poder, encontró en el buen sentido y en la energía moral de la nación un obstáculo poderoso, que contrapesó en cierto modo su perjudicial influencia, sucumbiendo tan sólo más tarde á la presión simultánea del tiempo y de las circunstancias. Cuando se atribuye generalmente á la Inquisición males más graves que los producidos por otras manifestaciones del fanatismo, que han deshonrado á la Europa, se alude en especial á su organización vigorosa y duradera, causa de los obstáculos insuperables que opuso á la libertad humana, y que ha llegado hasta nuestros días. Por lo demás, es falso á todas luces presentar los horrores, á ella debidos, como únicos y sin ejemplo en la historia. No hay parte alguna de la tierra libre de los estragos del fanatismo religioso y de la superstición, ni nación que en este punto pueda echar nada en cara á las demás,

ni secta que se
exima de reproches semejantes cuando ha tenido poder suficiente para
hacerlo. Sólo la matanza de San Bartolomé en Francia, aun admitiendo los
cálculos de Llorente, más bien exagerados que pocos, inmoló más
víctimas que la Inquisición española en los tres siglos que funcionó. El
número de judíos, moros y herejes, que perecieron en España (según dice
Llorente, 34.382) no es tan grande como el de las mujeres desdichadas,
que sólo en el siglo XVII fueron quemadas en Alemania por condenaciones
arbitrarias de brujería; y quien conozca la historia de estas causas
criminales de magia, y la conducta observada entonces, tan injustificada
como horrible, superior á todo encarecimiento, no podrá menos de
confesar que nuestra nación carece de títulos bastantes para tirar la
primera piedra á ninguna otra[52]. No hay más diferencia, sino que las
persecuciones y arbitrariedades de la superstición han aparecido en casi
toda Europa como explosiones aisladas del fanatismo del gobierno ó de
los pueblos, y han sido de poca duración, al paso que en España
provenían de un sistema fuertemente preconcebido para oprimir
metódicamente la libertad de conciencia. Para no ser injustos con el
gobierno, que ejercía esta presión, ni con el pueblo, que la
experimentaba, debemos añadir que este sistema se fundaba en una razón
aceptada y recibida en todos los países católicos, y que la Inquisición
española sólo puede condenarse en su manera de proc

eder, no en su principio, puesto que las mismas ideas predominaban en una gran parte de Europa. Y sin embargo, á pesar del daño inmenso que hizo durante tanto tiempo, no es lícito tampoco negar que libró á España, en aquella época, de los disturbios y desórdenes, que destrozaron por entonces á casi todos los países de Europa. Aun valiéndose de medios tan odiosos logró plenamente su objeto, que no era otro que defender el predominio del catolicismo, y oponerse á la extensión de la reforma. Mientras las luchas religiosas desgarraban el seno de Francia; mientras gemía la Alemania bajo el peso de la guerra de los treinta años, gozaba España de paz y tranquilidad interior, cuyo bien, aunque comprado á costa de la libertad y del progreso en la gobernación del Estado, no deja también de ofrecer ventajas relativas, comparándolo en sus inmediatos efectos con los debidos en aquellos países á las guerras de religión. Si la civilización no pudo florecer en éstos á causa de los desórdenes de la guerra, se desarrolló en cambio en aquélla dentro del catolicismo, produciendo frutos ópimos y sazonados. Y no sólo se halla íntimo enlace entre esta intolerancia religiosa de los españoles y su poesía, sino que influyó directamente en ella de un modo decisivo, y a trazándole de antemano la senda que había de recorrer, ya concurriendo con otras causas á su mayor perfección. Este último aserto podrá parecer una paradoja, pero es fácil de probar. Es indudable que

dicho tribunal se opuso terminantemente á la libre investigación en el campo de la ciencia: no admitió otra filosofía que la teológico-escolástica, ni otra teología que libros devotos y fanáticos, rechazando todo adelanto en las ciencias experimentales. La historia sólo podía escribirse con las mayores precauciones. La más ligera tentativa de sacudir el yugo podía acarrear, en esta parte, fatales consecuencias, y la tiranía de las autoridades eclesiásticas no dejaba otro recurso que la sumisión. A pesar de todo, era tan vigorosa la vida nacional, que no parecía fácil sofocarla, y por esto emprendió entonces una senda, en la cual no había miedo de tropezar con aquellos obstáculos. La literatura amena fué el puerto de refugio del genio, que se sentía embarazado en otros dominios, y la poesía llamó á sí ese vigor espiritual, que acaso, bajo otras circunstancias, hubiese tomado distinto rumbo. Si en general no pudo salir de esa esfera, que coartaba la libertad de los españoles, encontró, no obstante, dentro de ella vasto y libre espacio en que explayarse, concediéndose á los poetas facultades más amplias para expresar sus opiniones, en virtud de las licencias propias de su arte, cuando en otro caso se hubiesen expuesto á graves peligros. No era lícito atacar los fundamentos de la religión católica, ni lo hubiese intentado ningún español; pero las barreras, que le detenían, estaban á larga distancia, y la fantasía, el sentimiento y el

ingenio podían andar
á sus anchas. También favoreció al teatro la especi
al circunstancia, de
que durante casi todo este período, y al menos en l
a mayor parte de
España, como veremos después, no hubo censura previ
a que se opusiese á
las representaciones escénicas, y que hasta la lice
ncia general, que
había de preceder á la publicación de cualquier obr
a, fué con las
dramáticas extrañamente benévola. Recordando todas
las libres
manifestaciones, todas las ideas sobre el Estado y
el clero, que
expresaron los poetas dramáticos, se probará plenam
ente que en el país
clásico del despotismo se disfrutó, acerca de ciert
os puntos, mayor
libertad que la que se goza hoy mismo en casi toda
Europa. El extremo, á
que llegó en esta parte la licencia, lo demuestran,
entre otras, las
comedias de Tirso de Molina, é innumerables entreme
ses burlescos de
diversos autores. Y, sin embargo, no hay ejemplo ni
ninguno de que la
Inquisición exigiese responsabilidad por sus exceso
s á poeta alguno
dramático, y en cambio se hallan impresas varias co
medias con permiso de
la autoridad eclesiástica, en las cuales hormiguan
ideas libres y hasta
licenciosas. La contradicción aparente, que en esto
se observa, se
explica recordando las profundas raíces que había e
chado el catolicismo,
y la veneración que le profesaba el pueblo, que nun
ca confundía la
sátira dirigida contra sus sacerdotes, ó las burlas
ligeras, á que
pudiera dar margen, con serios ataques á su esencia

; porque cuanto más fuertemente arraigada está la religión, es menos peligroso tolerar las bromas contra ella. Y en ese sentido han de entenderse los pasajes que ahora se citan, sin tener en cuenta la diversidad de épocas, como sátiras amargas contra la Iglesia, en cuyo concepto sólo han existido en la imaginación de los autores de estas citas y en el engaño del público, puesto que casi todos los poetas, que las escribieron, ofrecen en otras obras suyos testimonios irrefragables de su sincero sentimiento religioso, y la particular circunstancia, que disipa cualquier duda de este género, de que casi todos pertenecían al clero. Añádase también, que, para los españoles, era más profundo el abismo que separaba á la ficción de la realidad, que entre nosotros. Parece haber sido interés común del gobierno y de la Inquisición conceder la mayor libertad posible á la diversión favorita del pueblo, disipar toda especie de obstáculos y consentir sin restricciones en el teatro cuanto se prohibía en la vida real.

CAPÍTULO II.

Poesía española en general.--Ideas caballerescas de los españoles.--El honor castellano.--Tradiciones románticas.--Influencia de la antigüedad.--Creencias religiosas.--Fiestas religiosas y profanas.--Afición

n a la poesía.

La poesía, en general, y especialmente la dramática, produjo las joyas más preciadas y ricas que corresponden á esta época de la literatura española; en ella, como en un foco, concurrían todos los rayos de la vida espiritual de la nación, presentando elocuente ejemplo del vuelo, de que es susceptible el ingenio bajo el imperio de las circunstancias más desfavorables, las cuales, si lo enfrenaban por una parte, contribuían por otra á inspirarle más vigor y lozanía. Estudiándola aparece la nación bajo un aspecto muy diverso del estrecho y exclusivo de su historia política. Se ve entonces que el rigor y la crueldad, desplegada por los españoles contra las religiones distintas de la suya, eran sólo efecto de falsas ideas, con arreglo á las cuales era hasta un deber ahogar los sentimientos naturales cuando se trataba de los herejes, y que su fanatismo, deplorable hasta lo sumo y causa de tales extravíos, no excluyó, por otra parte, las emociones más nobles y delicadas, ni la caridad y filantropía. Hay más: si bien es cierto que no debe esperarse de ningún católico español del siglo XVI, que renuncie á las preocupaciones religiosas de sus contemporáneos, ni tampoco negarse que la literatura poética de los españoles adolece del sombrío fanatismo de la época, aparecen, sin embargo, en esta misma literatura numerosos rasgos aislados de la libertad de pensami

ento, que conservaron
los ingenios más eminentes. Esta circunstancia arro
ja clara luz sobre
aquellas pruebas de intolerancia, puesto que, compa
rándolas con ellas,
demuestran generalmente la benevolencia de la Inqui
sición y los
razonables principios artísticos, en que se fundaba
n, ya que al lado de
esas explosiones de celo religioso campear otras de
distinta índole,
tanto más libremente, cuanto provienen de unos cató
licos y se dirigen á
otros, prontos á escandalizarse por cualquier motiv
o poco importante.

Si las causas indicadas abrieron á la poesía vasto
y no hollado campo;
si, además, era de presumir, que en esa época de op
resión la fantasía
había de emprender su vuelo, también es cierto que
cabalmente esta época
disponía de muchos elementos favorables al desarrol
lo de la poesía. En
ningún otro pueblo eran tan poéticas las costumbres
como en España; en
ninguno duró tanto tiempo el espíritu caballeresco
de la Edad Media como
en éste, confundidos con otros elementos de elevada
cultura, y
alcanzando de tal enlace extremado brillo. La cabal
lería, que por las
circunstancias especiales del país floreció en la E
dad Media con la
mayor lozanía, sobrevivió á las causas que la engen
draron, y persistió
luego largo tiempo, aun después de haber cambiado e
l feudalismo
aristocrático, conservando siempre sus rasgos carac
terísticos. El manejo
de las armas y la obligación de tomar parte activa
en la guerra, era,

así entonces como antes, el verdadero blasón de la nobleza. Las justas y torneos de toda especie, que se celebraron durante todo el siglo XVII, tanto en las fiestas de la corte como en otras muchas partes, ofrecieron á los nobles frecuente ocasión de ejercitar en la paz su actividad y sus fuerzas[53]: el divertido juego de cañas, heredado de los moros (conocido ahora en Oriente con el nombre de _Dscherid_), así como los toros, en los cuales los personajes más ilustres del reino hacían alarde de su valor[54], no deben nunca olvidarse. En las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara subsistió sin alteración la caballería religiosa en sus bases esenciales, ya que estas órdenes, aun después de haber sufrido ciertas modificaciones en su organización en tiempo de los Reyes Católicos, no quedaron reducidas á meras condecoraciones, no alterándose sus antiguos votos ni la obligación de acudir personalmente á las guerras[55]. En los trajes dominaba en general el gusto caballeresco, aunque nuevas modas hubiesen sucedido al vestido borgoñón usado hasta el siglo XVI, llevando los hombres la capa y la golilla, y las mujeres la mantilla y la ajustada basquiña. La espada, que nunca abandonaba el caballero, no era un adorno inútil, sino servía de arma defensiva, habiendo escasa policía, y se manejaba con frecuencia en las luchas que se suscitaban. Las intrigas amorosas y las aventuras galantes daban repetidas ocasiones para esgrimirla sin descanso. Aun cuando el ardor

propio de su clima meridional degeneraba á menudo en pasión
incontrastable, predominaba, sin embargo, en las costumbres cuanto
llevaba el sello de la galantería y del rendimiento á las damas. Era ley
observada entonces por la sociedad elegante elegir una señora de sus
pensamientos, aun sin sentir verdadero amor por ella ó haber pasado de
la juventud, y consagrarse á su servicio; y el espíritu romántico de la
época revestía estas relaciones con todas las formas de la cortesía
caballeresca y de la pasión, ya fuese real ó fingida. Cuando había en el
fondo amor, se consideraba como una especie de ilusión fantástica que
embellecía y tranquilizaba la vida, y cuanto más se apropiaba los
brillantes colores del romanticismo, satisfacía también más
cumplidamente á las exigencias poéticas de aquella edad, y con tanta
mayor razón, cuanto que las intrigas más extrañas é ingeniosas eran el
medio más adecuado á la consecución del fin á que se encaminaban. De
noche se llenaban las calles de la ciudad de jóvenes embozados en sus
capas, que salían en busca de aventuras amorosas, daban serenatas á sus
amadas ó departían con ellas en las rejas de las ventanas, abandonándose
á tiernos coloquios. Los celos y el ansia de la posesión exclusiva se
daban la mano con el amor, y con deplorable frecuencia terminaban estas
nocturnas escenas con la muerte ó heridas de un rival.

La influencia de las ideas sobre el honor, que envía

lvía en sus complicados pliegues á toda la nación española, contribuyó en gran manera á que se multiplicasen estas luchas y disputas. Abrazaban, por decirlo así, todos los momentos de la vida; penetraban en las relaciones de unos hombres con otros, en el amor, en el matrimonio, en la amistad, en la familia, en la dependencia de los súbditos respecto del soberano, etc., bajo una forma concreta y constante; sus máximas y deberes abrazaban la vida entera en lazos indisolubles, y sus efectos se habían identificado hasta tal punto con la nación, que fueron vanos los esfuerzos de la Iglesia en anularlos. Ningún código de leyes se observó jamás tan universal y religiosamente en toda España como el del honor, y sus preceptos eran acatados por todos y nunca se quebrantaban impunemente. Si se desea conocer á fondo al español antiguo, es preciso, ante todo, familiarizarse con sus ideas sobre el honor, puesto que sólo el que descienda á sus más insignificantes gradaciones y las examine escrupulosamente, podrá también estimar los móviles á que obedece en su conducta y en los momentos más importantes de su vida. Cabalmente se funda en ellos y en el choque de sus diversos derechos y deberes la acción de muchas novelas y dramas, cuya inteligencia es sólo fácil al que conoce las ideas peculiares de los españoles acerca de este punto, y el rigorismo nacional con que se le rendía culto. No es éste lugar oportuno de desenvolverlas prolijamente, y nos limi

taremos, por ahora, á
indicar sus principios más culminantes. Al rey se d
ebía de derecho
fidelidad y abnegación ilimitada, sacrificándole la
vida, la amistad, el
amor y todos los sentimientos individuales (Rojas,
_Del rey abajo,
ninguno_; Lope, _Estrella de Sevilla_); si moría de
muerte violenta el
amigo ó el pariente, era un deber vengarse del mata
dor y mantener sin
mancilla el lustre de cada apellido, lavando en la
sangre del ofensor la
más ligera mancha, y castigar con la muerte la infi
delidad de la novia ó
esposa, ó la falta de una hermana. No se necesita q
ue se consume el
adulterio para infamar al esposo, bastando que en e
l corazón de la mujer
aparezca el más leve destello de amor ilícito (Cald
erón, _A secreto
agravio, secreta venganza_, y _El médico de su honr
a_). Hasta la
inocente debe de ser sacrificada cuando los deseos
impuros han puesto en
ella los ojos, y parece que se ha mancillado el hon
or de su marido
(Calderón, _El pintor de su deshonra_). Por otra pa
rte, era
indispensable defender á una dama perseguida por su
esposo, padre ó
hermano, teniendo ella derecho á que la protegiese
el primero que
encontraba y cuyo socorro pedía, sin preguntarle su
nombre ni levantar
su velo. Las leyes de la hospitalidad exigían que s
e amparase al huésped
y se le libertase de todo riesgo, aunque fuera mort
al enemigo. Añádanse
además los preceptos observados en cuanto á desafío
s, duelos, etc.

Como á la Edad Media había sucedido rápida é insensiblemente la época de que tratamos, heredando muchas de sus ideas y costumbres, duraba en el pueblo la afición á las tradiciones románticas y á la poesía caballeresca. Los momentos más solemnes y poéticos de la antigua historia nacional, é increíble número de tradiciones é historias, vivían en los romances, en la memoria y en los labios de todos; la corriente de aquella lozana poesía heróica corría tan perenne, que de ella han salido en estos últimos días algunos cantos, semejantes á su matriz por el fondo y por la forma. Muchas narraciones, sacadas de las crónicas nacionales, ó transmitidas por la tradición, se habían hecho vulgares, ya bajo la forma de romances, ya bajo la de libros destinados al pueblo, contándose entre las últimas algunas extranjeras, divulgadas ya por toda España. De esta suerte se enriqueció la fantasía de los españoles con las imágenes que les suministraron dos grandes ciclos poéticos, que habían recorrido la Europa entera cristiana, á saber: el de la Tabla-Redonda, del rey Artur, y el de Carlomagno y sus doce paladines, como las de los hijos de Haimón, las de Tristán y Lanzarote, las de Ogier de Dinamarca, Fierabrás, Merlín, Iwain, etc., conocidas y estimadas por todas las clases de la sociedad. Sin embargo, las novelas fantásticas caballerescas que excitaron mayor interés, fueron las que contaban las aventuras de un linaje de caballeros de la numerosa familia

de Amadís. La índole romántica de estas ficciones, las fabulosas hazañas que narraban, satisfacían plenamente á la a fición á lo maravilloso, que se había despertado en toda la nación, á consecuencia de la guerra caballeresca contra los moros y del descubrimiento portentoso del Nuevo Mundo. La riqueza y fecundidad de imaginación, que aun hoy admiramos en las mejores novelas de esta época; el brillo deslumbrador de sus palacios suntuosos, llenos de oro y piedras preciosas; sus islas flotantes, sus caballos alados, sus anillos mágicos, sus armas y castillos encantados, sus hadas, gigantes y enanos, hubiesen arrastrado imaginaciones más frías que las de los españoles. La exagerada propensión á lo maravilloso y sobrenatural, la falta de verdad y de profundidad de los afectos, la confusión de la geografía y de la historia, la difusión y palabrería de la exposición, defectos comunes á este linaje de composiciones, que excitaron la bilis de los hombres más instruídos, pasaban desapercibidas para la generalidad de los lectores, que le dispensaron la más favorable acogida hasta principios del siglo XVII. Desde entonces, ya á causa de obras notables poéticas, distintas en todo de las anteriores; ya á consecuencia del estudio que se hizo de los excelentes modelos italianos, que trataban de los mismos asuntos; ya, en fin, á causa de las acerbos burlas de Cervantes, se abandonó casi por completo la lectura favorita de esos libros. Carece, no

obstante, de fundamento la opinión de los que creen que el Don Quijote (obra que no se propuso atacar con la sátira los libros de caballería, sino sólo sus defectos y los autores que más incurrieron en ellos) acabara por completo con los Amadises. Aunque ya desde esta época sólo aparecieron de tarde en tarde obras de esta especie, se conservaron muchas de las antiguas, como el Amadís de Gaula, el Palmerín de Inglaterra, El Caballero Febo, Olivante de Laura, Tirante el blanco, Florisel de Nicea, etc., leídos y apreciados por el público hasta fines del siglo XVII. Muchos escritores de una época posterior hablan de ellas de tal manera, que suponen necesariamente lo familiares que eran á los lectores; los dramáticos más importantes acudieron también á estas fuentes[56], y en general debe atribuirse al libro de Amadís indudable influjo en la afición á lo fantástico y maravilloso, que se observa en casi todos los poetas españoles. Hasta Cervantes no pudo escapar á él, puesto que en el Persiles y en sus aventuras extrañas puede rivalizar con Lobeira.

Casi tan extendidas como los recuerdos de las tradiciones de la Edad Media, estuvieron también ciertas reminiscencias de la mitología y de la poesía antigua. Si es verdad que en el reinado de los Reyes Católicos se amortiguó algún tanto el celo, que hubo antes en cultivar los estudios clásicos, pudiendo afirmarse que el de la lengua y de la literatura

griega sufrió más bien retraso que progreso, también lo es que circulaban entre los eruditos traducciones de las obras poéticas clásicas más notables, y que algunas eran excelentes (v. gr., la de la *_Odysea_*, de Gonzalo Pérez; la de la *_Eneida_*, de Gregorio Hernández de Velasco, y la de las *_Metamorfosis_* de Ovidio, de Felipe Mey), y que las producciones de los grandes líricos españoles del siglo XVI imitan más ó menos á los antiguos modelos. Si por estas razones es preciso confesar que la mitología griega y romana, que, entre los españoles, como entre todos los pueblos románticos, no se había olvidado del todo, vivía aún en la memoria de los habitantes de la Península, tampoco podrá negarse que el espíritu de nacionalidad era tan poderoso, que se había asimilado por completo sus imágenes é ideas. La antigüedad revistió un colorido romántico á los ojos de la nación, sin esfuerzo alguno y como por sí misma, considerándose su historia como un espejo de la época, como un dominio vastísimo, al cual se podían trasladar todas las manifestaciones de lo presente; sus mitos aparecieron como creaciones fantásticas de índole tan universal, que era dable convertirlas en medios alegóricos para la expresión de las ideas cristianas. A la civilización de nuestros tiempos, tan propensa á aplicar sus reglas críticas y á desentenderse enteramente de la fantasía en su peregrinación por los áridos desiertos de la ciencia filológica, parecerá extraño, sin duda, explicar por las

antiguas las modernas creencias, y la historia de los tiempos pasados con arreglo á las ideas nacionales españolas; pero el poco escrúpulo que se mostraba entonces en esta parte, sirve, al contrario, de sólida prueba para patentizarnos el vigor poético de aquel pueblo, tan espontáneo como verdadero, que no supo atormentar sus ideas y sentimientos con áridas abstracciones. Un siglo, que e, encerrado en sí mismo, vive sin elementos extraños vida tan robusta y vigorosa, y encuentra en sí tesoros bastantes para vestir lujosamente á los pasados, y convertir formas ya muertas en otras vivas y reales, y todo esto sencilla y espontáneamente, sin prosáica reflexión, es un siglo que ofrece á la poesía el más fértil y florido campo. Y a que hemos hablado de las causas especiales, que contribuyeron más eficazmente á dar vuelo á la fantasía y al espíritu de los españoles, influyendo también de cerca en su poesía, no debemos pasar por alto cuanto se refiere á sus creencias religiosas.

A medida que se aumentaban los medios de que disponía el catolicismo para exponer á la contemplación externa el fondo de la religión cristiana, y crecía su poder é importancia, influía también más poderosamente en la imaginación. Ya reproduciendo las Sagradas Escrituras; ya exponiendo en las ceremonias del culto los símbolos del dogma cristiano; ya ostentando pompa y solemne aparato en el servicio

divino; ya, en fin, en sus fiestas y suntuosas procesiones, excitaba natural y vivamente á los habitantes de este país meridional, é inflamaba enérgicamente su fantasía. Y no se crea por esto que las formas revestidas por el catolicismo perjudicaran en lo más mínimo, como acaso pudiera haber sucedido bajo el imperio de circunstancias diversas, á la tendencia poética preparada de antemano en España, y firme ya y segura. La continua mezcla de lo divino y de lo terrestre, el influjo inmediato y sensible de lo sagrado y su íntimo enlace con la vida humana, representado en el culto, favorecieron á las artes que seguían estrechamente á la religión. Habiéndose adelantado el clero á traer á la tierra lo sobrenatural, no temieron los legos representar, empleando las imágenes y las palabras y sin miedo á profanaciones vituperables, los augustos misterios de la fe; vasto campo se abría por este camino al arte y á la poesía española, que podía hollar confiada, al contrario de lo que sucedía en otras naciones, que sólo podían recorrerlo con timidez, no revistiendo el culto de formas extrañas tan perceptibles. De aquí la sorprendente libertad y atrevimiento característico de la poesía española en desenvolver los asuntos religiosos; de aquí la completa fusión de lo divino y lo humano, de la religión natural y sobrenatural, que le imprime tan original colorido; de aquí, por último, su índole alegórica, simbólica y mística, y, á pesar de esto, tan clara y

comprensible.

Merced á los constantes esfuerzos de la Iglesia en dar forma corporal y tangible á la totalidad del dogma católico, siempre estuvieron presentes en la memoria del pueblo sus más insignificantes detalles. El círculo, que abrazaba su ortodoxia, por grande que fuese el celo con que se defendía, no se estrechó nunca tanto que no dejase inmenso espacio á la imaginación y á las galas del ingenio. Extraordinaria fué la libertad, el ardor y la seguridad de que hizo alarde la fantasía de los españoles de aquella época en la expresión de las ideas é imágenes cristianas. La vasta esfera de lo sobrenatural y misterioso en la religión nunca se recorrió como entonces, ni con afición tan preponderante. Al mismo tiempo que circulaban las sagradas historias del Antiguo y del Nuevo Testamento, las antiguas leyendas cristianas, etc., de todas conocidas, corrían también número casi infinito de tradiciones españolas y leyendas milagrosas, que se aumentaban de día en día. Para recordar todas estas creencias y conservarlas frescas en la memoria, sirvieron mucho las fiestas anuales, comunes á todos los pueblos católicos, y grandiosas por sí mismas, y otras varias peculiares de la liturgia española. En esta categoría debemos colocar las señales y manifestaciones divinas, los milagros de la Encarnación y Redención, y los actos de santos y mártires, que se recordaban continuamente. La Iglesia española no omitió

medio alguno en el arreglo y pormenores de estas festividades para ofrecer tan sagrados objetos á los sentidos, y con ese objeto empleó á un tiempo los encantos de la música, de la pintura y de la poesía, artes nobilísimas, y la pompa más deslumbradora en el culto divino. La música, sobre todo, servía fielmente en el santuario, y contribuía bajo distintas formas á las solemnidades del culto. No nos toca tratar extensamente de la antigua música española, á pesar de yacer desconocidas casi todas sus obras en los archivos de las catedrales; pero ateniéndonos á la fama de muchos maestros, como Pérez, Salinas, Monteverde y Gómez, y al influjo que ejercieron en los demás países de Europa, y á juzgar por alguna que otra prueba de su talento musical, que se oye de vez en cuando en nuestros días, debemos deducir que en los siglos XVI y XVII hubo en España una escuela de música, que podía rivalizar con las italianas por su fecundidad y excelencia. Casi no se celebraba ninguna festividad religiosa de importancia sin solemnes oraciones, misas, salmos y villancicos para hacer más impresión. Las más famosas, y las que se prestaban con más frecuencia á este linaje de composiciones, eran la misa del Gallo, en la noche de Navidad; la Pasión el Viernes Santo; el miércoles de Ceniza, en que se hacían las lamentaciones; las Cuarenta horas, con la letanía al Santísimo Sacramento; la _Salve regina_; los salmos á la _Mater dolorosa_; la

Candelaria, con tres villancicos; las horas de la Pascua, y el día del _Corpus_. Es difícil formarse una idea exacta de estas funciones, cuando se verifican bajo las bóvedas majestuosas de las catedrales españolas. Al mismo tiempo que la música se consagraban también las artes del diseño al servicio de la Iglesia, representando á los sentidos, por sus diversos medios, las Sagradas Escrituras. No sólo ostentaban innumerables obras de escultura y de pintura las paredes, altares, capillas y sacristías de los templos y monasterios, sino que hasta en las calles y plazas públicas se mantenía viva la devoción de los transeuntes, ofreciéndoles por doquier imágenes de santos de gran mérito artístico[57].

Más fuerte y poderosa era la impresión, que hacían las numerosas procesiones que se celebraban con frecuencia en ciertas fiestas solemnes, llevando cuadros y estatuas adecuadas al objeto de la función, que pasaban en andas á la vista del pueblo arrodillado. Preciábase en el más alto grado el honor de esculpir ó pintar alguna imagen para estas procesiones, y con este motivo se celebraban justas solemnes entre los artistas más famosos del país[58]. Más adelante demostraremos detenidamente el íntimo enlace de la poesía con la religión por medio del drama religioso. Ahora basta á nuestro propósito recordar las poesías líricas religiosas, tan innumerables y excelentes, que forman

uno de los más bellos florones de la literatura española, y llevan impreso el sello místico de la época en caracteres tan nobles como puros[59]. Para sentir en toda su fuerza estos bellísimos cantos; para apreciar la influencia que tuvieron en fortalecer el espíritu religioso de la nación, es indispensable conocer su origen y objeto, hoy casi olvidado. Casi todos ellos, por diversos que sean su espíritu y colorido, y desde los cantos religiosos más sencillos hasta el pomposo himno, nacieron en el seno de la religión y se destinaron á ella, ya para ser cantados ó recitados mientras se celebraba el culto divino, ya para circular en forma de hojas volantes por el pueblo, sirviendo unos y otros para conmemorar y ensalzar objetos religiosos. El clero no se mostró indiferente á estos servicios, que hizo la poesía en favor de sus intereses: alentóla y recompensóla por todos los medios para atraer á los poetas á esta senda, y con ese propósito convocó en ciertas ocasiones solemnes concursos poéticos, ofreciendo premios á la mejor composición que celebrase el objeto de la fiesta. En los años de 1595, en la canonización de San Jacinto; en el de 1614, en la beatificación de Santa Teresa, y en 1622, en la canonización de San Isidro de Madrid[60], hubo justas poéticas de esta especie, á que concurrieron casi todos los poetas más afamados de España.

La osada y fecunda fusión de lo sagrado y lo profano, peculiar al

catolicismo español, penetró también en las fiestas religiosas. Si no excluían por completo las diversiones del siglo (pues se solía bailar detrás de la procesión, ó en las calles por donde pasaba, ó ante las imágenes de los santos), se consagraba irremisiblemente al placer la noche de los días festivos. La de San Juan, sobre todo, había en toda España estrepitosa algazara, encendiéndose hogueras y luminarias en todas las alturas, según una antigua costumbre; resonaban por todas partes voces de júbilo, y en aldeas y ciudades hormigueaban alegres grupos que se solazaban bailando, cantando y retozando, ó discurriendo callados y entregándose á la alegría y libertad universal de esta noche. Fácil es de comprender que ofrecía ocasión favorable á la existencia de amorosas intrigas, divertidos pasatiempos y aventuras animadas. Lo mismo sucedía en otras fiestas, como en la de Santiago, Santa Ana, etc. Cuando se leen las descripciones, que han hecho algunos viajeros, de la vida que se llevaba en la Península, ó las que nos han transmitido los novelistas y dramáticos españoles, se estiman en lo que valen los sombríos colores, con que se nos ha pintado con frecuencia el estado de España, como si fuera el de un país grave y adusto. De esos documentos auténticos se desprende, que, en vez de ser así, el pueblo español pasaba una vida de las más tranquilas y disfrutaba de todos los placeres. Además de los enlazados con las fiestas religiosas, había

otros muchos en todo el año. Las Carnestolendas, por ejemplo, traían consigo general alegría y bromas numerosas. En los mercados y ferias, que se celebraban en todas las poblaciones de alguna importancia, no sólo concurrían en busca de diversiones compradores y vendedores, sino curiosos innumerables, puesto que en ellas, como en las consagraciones de las iglesias, en las bodas, etc., nunca faltaban entretenimientos y fiestas de todo género. Bandas de gitanos, titiriteros, músicos y cómicos recorrían el país, y eran generalmente bien recibidos por el placer que proporcionaban. Cantares y danzas embellecían las reuniones, y hasta los humildes menestrales, después de concluir sus faenas cotidianas, dedicaban algunas horas al recreo.

«Pocas naciones, dice un escritor francés (que, según parece, visitó la Península), tienen tanta afición á la música como la española. Pocos son los que no saben tocar la vihuela y el arpa[61], instrumentos de que se sirven para acompañar sus cantos amorosos; y tal es la causa de que los jóvenes, así en Madrid como en otras poblaciones, recorran de noche las calles con guitarras y linternas.

«No hay jornalero español que, al acabar su trabajo, no tome la guitarra para solazarse en las calles y plazas tocando y cantando; se puede decir en pocas palabras que los españoles tienen afición natural á la música, y que tal es el motivo de que les agraden tanto los espectáculos, que

entre ellos consisten generalmente en iluminaciones y música, toros y comedias, intercalando en estas últimas entremeses con cantos[62].»

La afición á la poesía se extendió mucho en este período por todas las clases de la sociedad. La manía de componer versos se hizo epidémica: príncipes y condes, guerreros y hombres de Estado, abogados y médicos, sacerdotes y frailes, se dedicaron á esta tarea, y hasta los jornaleros y campesinos no se quedaron atrás. La facilidad que ofrece para la versificación la lengua española, no dejó de contribuir también á ello, empleándose á este efecto, no sólo las antiguas combinaciones métricas nacionales, sino las más artísticas de los italianos; romances, redondillas, décimas, glosas, sonetos, octavas y canciones se componían por los motivos más livianos: la poesía era la gala de la vida y el intérprete de todos los placeres y penas. En el curso de nuestra historia demostraremos con abundantes pruebas el interés universal que excitaba la poesía. Ahora recordaremos tan sólo las corporaciones literarias y poéticas, que se formaron en gran número en casi todas las ciudades importantes. A imitación de las academias italianas, que llegaron á su apogeo en el siglo XVI[63], se fundaron otras en España casi en la misma época. La más antigua, de que tenemos noticia, se organizó en la casa de Hernán Cortés, y fué presidida por él[64]. Las más famosas de la época, y las que más nos interesa

n, son la _Academia imitatoria_, que se fundó en Madrid en 1586[65]; la _de los Nocturnos_, que celebró sus sesiones en Valencia en 1591[66], y _La Academia selvaje_, fundada en Madrid en 1612[67]. Las innumerables referencias que se hacen á otras, prueban que estas corporaciones, de origen extranjero, se extendieron por España casi tanto como en su patria primitiva[68]. De ordinario se ponían bajo la protección de los primeros dignatarios del Estado; sus miembros eran famosos poetas y numerosos aficionados á la poesía, grandes de primera clase y ciudadanos de humilde cuna, siempre que tuviesen las cualidades necesarias. Las juntas en que se dilucidaban diversas cuestiones literarias, ó se leían obras poéticas, ó se analizaban y criticaban, se celebraban de ordinario en la casa del presidente, ó, por su orden, en las de los individuos más caracterizados.

CAPÍTULO III.

Actividad poética de esta época.--El culteranismo.--Poesía lírica, prosa novelesca, libros de caballería, poesía épica.--Originalidad de las letras españolas.--Los teatros español é inglés.

Si lo expuesto hasta aquí prueba el universal interés, que inspiraba la

poesía, el examen atento de la literatura española manifiesta á las claras que el reinado de los tres Felipes, y los primeros años del monarca que les sucedió, forman la época en que aparece más fecunda la actividad poética. Corresponden á ella, en efecto, el mayor número de las infinitas composiciones citadas en el _Viaje al Parnaso_, en el _Laurel de Apolo_, en los trabajos bibliográficos de Don Nicolás Antonio, Ximeno, Rodríguez Baena, Latassa, etc. Aun descontando los dramas, que omitimos adrede, es su número extraordinario; y no es sólo su número (que podría probar únicamente la afición universal de la época á la poesía) lo que excita nuestra sorpresa, sino su valor y mérito. Los galicistas del siglo XVIII, tan ignorantes como mezquinos, se atrevieron solos á calificar en general la poesía española de este siglo de que hablamos, de poesía de mal gusto, distinguiendo sólo, en toda la literatura del mismo, alguna que otra producción rara y fenomenal, y no de mucha importancia. La prosa y verso, á cuyo estilo se dió el nombre de _culto_, debe considerarse únicamente como un hecho aislado, que casi desaparece cuando se recuerdan otras muchas composiciones del mayor mérito. Lugar es éste oportuno de exponer en pocas líneas la relación, que hubo entre este estilo tan cacareado con la poesía española, considerada en su conjunto, puesto que más adelante trataremos especialmente de la influencia que ejerció en el drama. Luis de Góngora

(nacido en Córdoba en 1561), de talento é ingenio sobresaliente, movido por su afán de cobrar fama, y después de haber intentado llamar en vano la atención escribiendo muchas producciones excelentes, concibió el singular propósito de inventar una dicción poética mucho más perfecta. Construcciones latinas, nuevas voces, inversiones forzadas, y una manera de escribir distinta enteramente de la ordinaria, y llena de antítesis y de imágenes ampulosas, formaron los elementos esenciales del nuevo estilo que debía realzar á la poesía española. Es indudable que semejante absurdo merece una reprobación unánime, aunque Góngora, á pesar de sus extravíos, fuese siempre un hombre ingenioso y un verdadero poeta. Sólo en el *Polifemo* y en las *Soledades* llevó hasta la exageración su estilo pedantesco y afectado, ampuloso y lleno de hojarasca, sometiendo por completo el fondo á la forma. En casi todas sus poesías se encuentran excrecencias deplorables de mal gusto, al lado de muchas bellezas de primer orden deslustradas por el estilo culto, pero de tanto valor, que casi nos hacen olvidar sus defectos. Si las obras de Góngora se hubiesen estudiado con juicio y previsión, en vez de producir imitaciones descabelladas y copias absurdas y ridículas, podían haber enriquecido á la literatura española con un copioso tesoro de gráficas locuciones, giros é imágenes. Desgraciadamente siguieron las huellas del maestro poetas adocenados y pobres de imaginación, que

exageraron hasta lo sumo sus locuras y caprichos, dando tortura á las palabras y acumulando obscuras metáforas y voces nuevas y disparatadas. Disfrazaban su incapacidad con un turbi6n de palabras pomposas, y les servía su estilo hiperb6lico y ampuloso para ocultar la pobreza de su ingenio. Si G6ngora afect6 siempre precisi6n; si casi todas sus nebulosidades m6s desacreditadas encierran por lo com6n singular profundidad, y cuando se examinan despacio nos sorprenden por su agudeza, sus imitadores acumularon tan s6lo un caos de im6genes heterog6neas, vano oropel y necia confusi6n; y cuando se reconstruyen rigurosamente sus frases, se averigua que el pensamiento es nulo por completo. Los principales gongoristas 6 culteranos, como Francisco Manuel de Melo, el conde de Villamediana y F6lix de Arteaga, se esforzaron sin descanso en introducir su estilo en todos los g6neros literarios, aunque pueda sostenerse que la esfera á que se extendió su influjo duradero, fué en general muy limitada. Apenas apareció G6ngora con sus innovaciones, se declararon en contra los m6s distinguidos poetas espa6oles, capitaneados por Lope de Vega. La lucha, como despu6s veremos, se entabl6 tambi6n en la escena, y cuanto m6s degeneraba el culteranismo, tanto mejor triunfaban sus adversarios. El brillo primitivo de aquel estilo y el genio verdadero de su inventor, pudieron deslumbrar moment6neamente al mayor n6mero; pero la posteridad se

encargó bien pronto de desvanecer su aureola, y el gongorismo arrastró desde entonces su trabajosa existencia entre sus partidarios, que se elevaban recíprocamente hasta las nubes como si fueran grandes poetas, aunque por lo demás sin adquirir importancia ni lugar preferente en la república de las letras. Párrafos aislados de ese estilo ampuloso é hinchado se encuentran, sin duda, en otros escritores contaminados con el ejemplo de Góngora; pero cierta ampulosidad en la frase, cierta afición al abuso de las imágenes y metáforas, se notan desde época muy anterior en muchos escritores españoles, como en los antiguos cancioneros y en Juan de Mena, como se observa más tarde en Herrera, y, por último, en Lope de Vega. Esta profusión no debe considerarse como un fenómeno peculiar del siglo XVII, ni tampoco como un efecto del gongorismo; y aunque jueguen papel no despreciable en las obras de este último, se distinguen, sin embargo, de los defectos que caracterizan al estilo culto, ó más bien dicho, de los que constituyen su esencia, como la rebuscada obscuridad y confusa construcción, el abuso de las inversiones, burlándose deliberadamente de las reglas de la sintaxis, y el neologismo y la fraseología desordenada, cuyas palabras tienen significación distinta ú opuesta á su uso ordinario. No por esto hemos de rechazar el cargo de sutileza en el fondo y de hinchazón en la forma, que se observa en muchos adversarios muy ilustrados de los gongoristas,

y alcanza á una parte importante de la literatura española. Pero se ha insistido también en la particularidad de que los defectos criticados, que en el espíritu de los españoles tienen íntimo enlace con el carácter oriental, no aparecieron en el siglo XVII más fuertes y exagerados que en el precedente. Nosotros sostenemos tan sólo, que, examinando en su conjunto la literatura amena de este período, las faltas aisladas, que la deslustran en parte, están más que compensadas por la verdadera belleza que se hace notar entre ellas, y por la singular elegancia y clásica corrección de lo restante. Una ligera indicación de las composiciones más notables de los diversos géneros de poesía (no siéndonos lícito detenernos más en esta parte) confirmará nuestros asertos. Esta reseña servirá también para dar á conocer las distintas direcciones, que tomó la actividad poética de la época, y para tocar á la vez algunos puntos relacionados con el drama.

Encontramos en la lírica á Góngora, de quien tantas veces hemos hablado, componiendo en su juventud obras maestras al estilo antiguo popular, romances, letrillas y villancicos, y brillando siempre por sus eminentes dotes poéticas hasta en medio de sus extravíos posteriores, cuando se precipitó sin freno ni mesura en el campo de sus innovaciones; á Villegas, el príncipe de los eróticos españoles, inimitable en los cantos anacreónticos, y tan distinguido por sus odas como por sus

idilios; á los dos Argensolas[69], celebrados por la claridad y precisión clásica de su estilo, por su juicio exacto y por su carácter varonil, justamente aplaudido en sus epístolas y sátiras; á Rioja, sin rival en la ternura de sus sentimientos cuando contempla á la naturaleza, y por su intensidad y dulce fuego; á La Torre, alabado por su brillante manera de exponer los asuntos y por la sonoridad y armonía de su cadencia; á Juan de la Cruz, Salas, Malón de Chaide, poetas de unción verdadera y profundo sentimiento religioso; á Alcázar con sus gracias singulares, que siempre divierten; á Aldana, Soto de Rojas, Medrano, Arguijo, Figueroa, Argote de Molina, y otros innumerables, que florecieron entonces y alcanzaron merecida fama entre el aluvión de poetas notables que los rodeaban[70]. Si se echa una ojeada al conjunto de producciones que estos vates escribieron, ó nos sentimos arrebatados por la sencillez y verdadera poesía de sus romances y cantos, imitando el antiguo estilo nacional, ó por la dulzura y rotundidad de su lenguaje, que tomó por modelo al italiano, pudiendo dudarse si hay otras naciones que ofrezcan tantos y tan excelentes líricos. En la prosa amena encontramos, primero la obra maestra de Cervantes, que no tiene igual en ninguna otra literatura, y que por sí sola vale tanto como una biblioteca entera de novelas. Los libros de caballería, que encantaron por tanto tiempo á los lectores españoles, no dejan de ser muy

importantes[71]. Mucho más influyó en ellos la sátira que se hace en _Don Quijote_, que en las novelas pastoriles que imitaban á la _Diana_, de Montemayor[72]. Los prosistas españoles más distinguidos se consagraron á describir las costumbres y la sociedad de su época, ya en pequeñas novelas, en las cuales descolló entre todos Cervantes, imitándolo Montalván, Mariano de Carvajal y Saavedra y otros, ya en las famosas picarescas, por el estilo de _El Lazarillo de Tormes_, que traducido é imitado ha recorrido toda Europa. El _Guzmán de Alfarache_, de Alemán; el _Gran tacaño_, de Quevedo, y el _Marcos de Obregón_, de Espinel, son las obras maestras de esta especie, llenas de un conocimiento profundo del corazón humano, de gracia inagotable, de animación y de sal, que por sus descripciones exactas de la vida ordinaria forman la más decidida oposición con el mundo ideal y fantástico de las obras coetáneas; pero no desnudas por esto de invención poética.

Forman la tercera serie de manifestaciones de la vida de la nación las pinturas burlescas y fantásticas, traducidas después á casi todas las lenguas de Europa, á las cuales tituló _Sueños_ Quevedo, y á cuya especie pertenece también _El diablo cojuelo_, de Guevara, de tanto éxito, y, por último, la _República literaria_, de Saavedra Fajardo, obra ya más culta y perfecta.--En la épica hallamos una serie de ensayos

que comprenden el período anterior, y dan testimonio de las tentativas de los españoles para poseer una poesía épica nacional[73]. La verdad es, sin embargo, que ninguna de estas obras consiguió plenamente su objeto. Ya había pasado para España el tiempo, en que nacen las verdaderas epopeyas nacionales, y tuvo que contentarse con los libros de caballería, algo semejantes á la epopeya, y también obra suya. Todos los esfuerzos, que después se hicieron, para transformar en epopeya artística á la historia nacional, se estrellaron por completo en la imposibilidad de la empresa, no obstante la actividad de muchos y aventajados ingenios que consagraron á ella sus fuerzas. Casi generalmente ahogó la influencia predominante de la historia las chispas épicas, que lucieron acá y allá. Tampoco presidió más favorable estrella á los poemas románticos españoles, por el estilo de los de Ariosto y Boyardo, que retrataban la vida caballeresca con sus aventuras imaginarias, ó, por lo menos, no puede compararse ninguno con sus modelos italianos. Pero si partiendo de estas premisas es menester colocar á la poesía épica española en el más ínfimo peldaño de su literatura, no es posible desconocer, sin embargo, que La Araucana, de Ercilla; el Bernardo, de Balbuena; la Angélica y la Jerusalén, de Lope; La invención de la Cruz, de Zárate, y otras muchas, á pesar de sus defectos, abundan en bellezas poéticas aisladas, y pueden ornar sin

rebozo cualquiera literatura. Tampoco debemos olvidar, ya que tratamos de la épica, los poemas cómicos, que, como *La mosquée*, de Villaviciosa; *La gatomaquia*, de Burguillos; *Las necesidades de Roldán*, de Quevedo, etc., ofrecen mucha gracia y elegancia, y rivalizan con lo mejor de esta especie que han producido otras naciones.

En este período ejercieron escaso influjo en la española las literaturas extrañas. Sólo con la italiana y la portuguesa tuvo algún contacto.

Esta, si se exceptúan las obras de Camoëns, produjo poco original, y, desde la anexión de Portugal á España, rindió más bien tributo á la de su dominadora. Más eficaz hubiera sido la influencia de la italiana, merced á sus ricos tesoros, ya por el trato íntimo que había entre ambos pueblos un siglo hacía (puesto que Nápoles y Milán formaban parte de la monarquía española), ya por el parentesco de sus idiomas, que contribuyó á que se conociesen en seguida en cualquiera de estos dos países las producciones más notables que aparecían en uno de ellos.

Leyóse, en efecto, en España á Dante, Petrarca, Boccaccio, Boyardo, Ariosto, Tasso, Bandello, Anthio, Marino, etc., así en traducciones como en el original, excitando la vena poética nacional, y enriqueciéndola con nuevas imágenes. Pero la influencia directa de la poesía italiana en la española, no se conoció en otra cosa que en la admisión de sus combinaciones métricas. Con pocas excepciones se ma

ntuvo dominante el
estilo nacional, no obstante el uso que se hizo de
dichas combinaciones
métricas, y algunas que otras obras que se ajustan
más estrictamente á
los modelos italianos, son de tan escasa importanci
a, que pasan casi
desapercibidas comparándolas con las casi innumerab
les, cuya índole y
condiciones llevan el sello nacional.

Los españoles no tuvieron ocasión de conocer otras
composiciones
literarias coetáneas extranjeras más que las ya cit
adas. El primer
obstáculo, que salta á los ojos, es su ignorancia d
e los idiomas
extraños. El castellano, como el francés moderno, e
ra la única lengua
que servía entonces á los diferentes pueblos de cas
i toda Europa para
comunicarse entre sí. En la buena sociedad de Viena
, París y Londres,
se hablaba el español[74], y por este motivo los es
pañoles, á pesar de
su continuo trato con otras naciones, no sentían la
necesidad de
estudiar otros idiomas que el suyo. Ya antes habían
pasado los Pirineos
numerosas tradiciones y materiales poéticos de la v
ecina Francia. El
arte poético provenzal había influído notablemente
en el castellano por
mediación del catalán. Sin embargo, desde fines del
siglo XV se había
roto este lazo, que unía á las literaturas francesa
y española, puesto
que el catalán, habiendo decaído, y cultivado apena
s literariamente como
dialecto provincial, no pudo ya servir, como antes,
para este objeto.
Las aisladas alianzas entre las casas reales de Bor

bón y de Hapsburgo no
pudieron colmar ese abismo, que separó radicalmente
á los dos pueblos,
ahondando aún más en lo sucesivo sus diferencias de
carácter, y
aumentando su mutua antipatía las guerras continuas
que sostuvieron.
Como las provincias limítrofes de Bearne y del Lang
uedoc se consideraban
como el asiento de las herejías de albigenses y hug
onotes, y tuvieron
fama aviesa, no es extraño que cuanto proviniera de
ellas se mirase con
malos ojos en la patria de la ortodoxia exclusiva.
Esta malevolencia
creció después, cuando subió al trono de los reyes
cristianísimos el
hugonote Enrique IV, y cuando sus sucesores favorec
ieron á los
protestantes en Alemania y los Países Bajos[75]. As
í se explica que los
españoles del siglo XVII, ó hasta la caída de la di
nastía austriaca,
ignorasen del todo la poesía que floreció en los re
inados de Luis XIII y
XIV, y que, al contrario, tomase tanto de la españo
la la literatura
francesa[76].

Todas estas causas contribuyeron aún más poderosame
nte á cerrar la
entrada en España á las obras inglesas. En cada lín
ea que venía del
odiado país, en que había caído el catolicismo, se
temía encontrar el
contagio pestífero de la herejía[77]. Si damos fe a
l testimonio de
Velázquez, en el año de 1754 no existía aún en espa
ñol libro alguno
inglés, y, por consiguiente, era mucho más difícil
que su literatura
tuviese en la de España influencia alguna. Al revés

sucedía en
Inglaterra, en donde (para tratar de un punto incidental interesante),
ya en el siglo de Isabel circulaban muchas producciones poéticas
españolas, especialmente romances y novelas, utilizándolas con tanto
afán los poetas dramáticos como las narraciones italianas[78]. Aunque se
niegue generalmente que los dramáticos ingleses de la época más antigua
é importante hayan conocido las comedias españolas, puede sostenerse lo
contrario con ciertos visos de verosimilitud, y apoyándose en diversas
razones que lo comprueban. No aludimos ahora á la traducción, ó más bien
al arreglo y extracto de La Celestina de 1530, que en 1580 fué
representada en Londres[79], sino á un pasaje de la obra de Esteban
Gosson, impresa en 1581, en que se habla de las comedias españolas que
se representaron en los teatros de Londres[80]. Verdad es que esto
sucedió en una época, en que ninguno de los teatros de ambos países
había llegado á su apogeo[81]. Entre los dramas existentes ó
descubiertos hasta ahora de los contemporáneos é inmediatos sucesores
de Shakespeare, no hay ninguno que autorice á sostener que sea imitación
de los españoles (aunque haya ciertas coincidencias entre ellos[82], que
se explican por fundarse en la misma tradición ó novela); plagios
indudables de esta especie aparecen primero en el reinado de Carlos
II[83], y en el año de 1635[84] la más antigua noticia de las
representaciones hechas en Londres por una compañía

española. Esto no se opone á la opinión de los que creen, que los poetas del tiempo de Isabel conocían ya las obras de los dramáticos españoles coetáneos, puesto que lo contrario se hace más verosímil, dando motivo para pensar, que, si las composiciones más imperfectas de los antiguos poetas castellanos se habían abierto camino hasta Inglaterra, con más razón debieron llegar hasta ella las más acabadas de Lope de Vega. Es de presumir, que un examen atento de la antigua literatura española, confirmará acaso más tarde esta sospecha.

Por lo demás, la cuestión, de que tratamos, no es de gran importancia, pues si las comedias de Lope eran conocidas en Inglaterra en tiempo de Shakespeare, no por eso se debe atribuir al teatro español influencia alguna esencial en el inglés. Este se hubiera desarrollado del mismo modo, según todas las probabilidades, tal como hoy es, aunque el otro nunca hubiese existido. Ambos, en igual época, brotaron del germen más íntimo de la vida nacional, y alcanzaron desusada altura (lo cual no deja de ser sorprendente) casi en los mismos años. Á fines del siglo XVI y principios del XVII terminaba en las dos naciones una obra, comenzada mucho tiempo hacía, y casi cien años antes había tomado ya una forma y un carácter determinado en ambos países el drama nacional. Nacidos ambos de la misma raíz, de los juegos escénicos sagrados y profanos de la Edad Media, aparecen en Inglaterra, en el primer cuarto

del siglo XVI en las obras de John Heywood[85], y en España en las de Narro y Gil Vicente, los albores de una comedia propia y popular. Tanto el drama español como el inglés ofrecen, en una serie de años, fases diversas y análogas entre sí, que presentan singular semejanza, diferenciándose únicamente en el distinto sello, que les imprime el carácter nacional de cada país. Ni en uno ni en otro faltan imitaciones y ensayos clásicos para trasladar á la escena formas dramáticas ya muertas, como lo prueban, respecto de Inglaterra, las desdichadas piezas tituladas *«Ferre y Porrex»*, *«Ralph Royster Doyster»*, *«Damon y Pythias»*, y en España los *«Ensayos»* de Malara y de Pérez de Oliva; pero el gusto nacional rechaza esas reglas estrechas pedantescas, y se declara decididamente en favor del drama popular, nacido en su suelo, que al fin predomina sin estorbo. Como todo ha de salir de sus propias fuentes, sin la concurrencia de fuerzas extrañas, no ofreciéndose á la vista un tipo regular á que atenerse, tanto por lo que hace al fondo como á la forma, al argumento como á su exposición dramática, crecen y se multiplican los obstáculos más diversos, y es indispensable probar una y otra vez, para encontrar lo que más se ajusta á tal propósito. Así se explica que el drama de ambas naciones tome por largo tiempo ya ésta, ya la otra dirección, que se pierda y extravíe con frecuencia, y que ande y desanda su camino al conocer sus yerros, antes que alcance el fin á que

aspira. _Gammer
Gurton's Needle_ y otras comedias inglesas, por sus
imitaciones de la
vida ordinaria y por sus bajas y groseras bufonadas
, convienen con las
farsas españolas de la mitad del siglo XVI. Vencida
esta dificultad y
cuando se comienza á vislumbrar un drama artístico
y de más valor
poético, cuesta trabajo redondear armónicamente la
materia y la forma.
Hay que dominar los elementos informes del argument
o, que en la
exposición del drama romántico se muestran comprimi
dos, después que
infunden en las facultades del poeta nuevo vigor pa
ra esta lucha
gigantesca. En las piezas de Green y en las de La C
ueva aparecen los
giros inmotivados, que toma á cada instante la acci
ón, y su falta de
enlace estrecho y de composición verdadera, pues lo
s autores no poseían
el arte de dominar por completo sus planes. Marlow
y Virués se asemejan
por su predilección á lo horrible y espantoso, por
sus escenas
monstruosas y violentas, y por su amor á la hinchaz
ón y á la hojarasca.
Cuando se comparan entre sí á los demás coetáneos,
como á George Peele,
John Lily y Thomás Kid por una parte, y á Argensola
, Artieda y Cervantes
por otra, no es dado descubrir unidad alguna en sus
esfuerzos, ni un
sistema propio dramático, de acuerdo en su fondo y
en su forma, con las
exigencias del arte. Entonces, y en los mismos años
, empieza en
Inglaterra y España la época notable en que el dram
a, que se arrastraba
lenta y trabajosamente, hace de repente adelantos g

igantescos[86].

Muéstranse en el palenque Lope y Shakespeare, no como fundadores del teatro, según se dice por lo común, sino como los que perfeccionan el trabajo de sus predecesores, como los que principian una nueva era, que forma la edad de oro del arte dramático, rodeados de coetáneos de importancia poética, que se dirigen todos al mismo fin, y llamados por su talento á ponerse á su frente, dominan en la escena popular por sus facultades prodigiosas, y la reforman y perfeccionan llevándola á extraordinaria altura. Atrayendo á un centro común las diversas y opuestas tendencias de sus predecesores; prefiriendo á todos los elementos dramáticos los populares, pero realzándolos á la par con su ingenio y elegancia, trazan al drama insólito rumbo, que aventaja inmensamente al que le antecedió. Sus obras, así en su espíritu como en su forma, llegan á ser germen y tipo de otras innumerales, y por ambas partes constituyen dos literaturas dramáticas originales, fecundas y perfectas en todas sus partes. La chocante identidad de ambas en lo más substancial, en lo que caracteriza la índole y forma del teatro; la manera de comprender el arte dramático, común á ambos; su desarrollo análogo, que no se explica haciéndolo depender de extrañas influencias, y sus resultados semejantes, nos ofrecen clara prueba de que nada de esto depende de la casualidad y del capricho, sino de una ley natural y progresiva, cuyo efecto es el desenvolvimiento para

lelo de dos gérmenes
idénticos. ¿Cuál será este germen, cuyo desarrollo
sereno y fructuoso se
nos muestra tan lozano y lleno de vigor, así en un
pueblo del Norte como
del Mediodía? Guardémonos bien de buscarlo en el pr
incipio de _la poesía
romántica_, puesto que estas palabras, según parece
, obscuras y
ocasionadas al abuso, tienden á poner en oposición
el arte moderno y
antiguo, lo cual no es cierto, puesto que del exame
n atento de las
propiedades esenciales de ambos, sólo se desprende
que forman un todo
orgánico y homogéneo, á lo menos en lo más substanc
ial. El principio
vital, así del arte antiguo como del moderno; el pr
incipio que engendró
en su fondo y en su forma, primero al drama griego,
y después al inglés
y al español, yace en la tradición poética y popula
r y en su progreso
incontrastable, en los elementos poéticos tradicion
ales é históricos, en
el espíritu y en la vida de las diversas naciones,
y en su conformación
y perfeccionamiento con arreglo á las leyes natural
es. ¿Por qué motivo
el drama de ambos pueblos, únicos, que, entre los m
odernos, poseen un
teatro original, descansa en tales bases? Cuánta se
a la excelencia y
valor intrínseco de su forma peculiar, y cómo esta
forma constituya una
sola substancia con su esencia, un solo organismo,
como en el griego, se
demostrará después cumplida y repetidamente en lo r
estante de esta obra.
Para continuar aquí el paralelo entre los teatros i
nglés y español,
diremos que aquél sólo conserva su pureza poco tiem

po, apenas un cuarto
de siglo, solamente en las composiciones de Shakesp
eare, y algunos de
sus coetáneos, como Ford, Webster, Deckar, Middleto
n, Bowley y Thomas
Heywood. Ya en vida de aquel poeta eminente, germin
a la división en el
seno del teatro. Una escuela, que aspira á ser aún
más elevada, se opone
á los esfuerzos de los dramáticos populares, extrav
ía al público con su
crítica anti-poética y con su absurda imitación de
los clásicos, y
embota el sentimiento de la verdadera belleza con s
us exageraciones y su
afición á hacer efecto. Así se explica, cuando estu
diamos la historia
del teatro inglés después de Shakespeare, que el ar
te dramático va
decayendo por grados, hasta que fenece por completo
en las guerras
civiles del reinado de Carlos I y en la revolución
puritana. El teatro
español, al contrario, florece más de un siglo, bri
llando purísima la
poesía popular; se reviste de las formas más capric
hosas y variadas, y
corre mansa y suavemente, impulsado por la fuerza,
que da vida á las
naciones modernas en lo más íntimo de su ser, hasta
la época, en que
apenas existe la poesía en las literaturas de los d
emás pueblos
europeos. El empeño de seguir á ciegas modelos desa
creditados y mal
entendidos, y de destruir la armonía reinante entre
el pueblo y los
poetas, fracasó aquí en sus albores. Todos los dram
áticos, que la
respetaron hasta su decadencia á principios del sig
lo XVIII, sólo fueron
grandes é influyentes porque, al componer sus obras

, no se separaron un
ápice del espíritu nacional.

Será instructivo detenernos todavía algún tanto en la comparación de los dos teatros, los únicos originales y populares de la moderna Europa. El estrecho parentesco que los une, mientras permanecen fieles á su principio fundamental, aparece con rasgos clarísimos é ilustra sobremedida nuestro entendimiento. De esperar es, sin embargo, que, conforme á la naturaleza de las cosas, y no obstante sus concordancias, haya entre ellos la diferencia, que se observa entre los pueblos del Septentrión y del Mediodía, sus opuestas instituciones políticas y religiosas, y en algunos otros puntos aislados. Más adelante trataremos de cada uno de éstos, ya que semejante paralelo promete ser importante y provechoso á nuestro objeto. Considerados en general, nos limitaremos ahora á hacer las indicaciones siguientes: Si el drama inglés se ha elevado, por obra de su único y divino maestro, á tal altura, que forma la cúspide de toda poesía, y á la cual ningún otro llega, no puede decirse que, bajo este especial aspecto, el español no rivaliza con él. Pero Shakespeare es el único y principalísimo centro de los poetas dramáticos de su patria; los demás, no obstante sus bellezas, están á inmensa distancia de este gigante, y son cuerpos de segunda y tercera magnitud, que reflejan más ó menos el resplandor que despiden. En la literatura dramática española, al contrario, es muy

diversa esta
proporción: su fama y su importancia no estriba en lo substancial, en un solo nombre celeberrimo; un solo poeta no es el foco, que ilumina á los demás con sus rayos, sino que, al contrario, se reparte su luz más regularmente entre diversos poetas y grupos de renombrados dramáticos. Si no ofrece un ingenio, que la crítica coloque en aquel altísimo peldaño, igual al gran hijo de Inglaterra, poseía en cambio muchos y varios excelentes, dotados de las cualidades poéticas más brillantes, inferiores sólo á aquél, pero dignos de ocupar el puesto inmediato en la cúspide del arte de la poesía. Verdad es que los historiadores de la literatura han introducido la costumbre de mirar á Calderón y á Lope como á los principales representantes del drama español, y como si su importancia fuese tan grande en el teatro de su país como la de Shakespeare en el inglés; pero cuando se estudian á fondo, se conoce que no son superiores á los demás en la desproporción inmensa que el poeta inglés, y que á su lado, y no en lugar inferior, puede colocarse un número considerable de poetas, tan dignos, tan fecundos y excelentes.

CAPÍTULO IV.

Florecimiento del teatro español, y períodos en que puede dividirse.--Desenvolvimiento del drama por sí, á pe

sar de la
indiferencia de los reyes.--Causas determinantes de
l desarrollo del
drama.--Triunfo de los elementos dramáticos naciona
les.--Formas
dramáticas; comedias; sus caracteres en España.

Las reflexiones anteriores, que sirven de introducc
ión, nos han traído
como por la mano á tratar de la historia especial d
el drama español en
este período, á cuyo objeto consagramos parte de es
ta obra. Esta es
también la más importante de nuestro vastísimo prop
ósito, la edad de
oro, la época más floreciente del teatro español. C
on razón puede
calificarse así aquel período, en que todos los esf
uerzos de la poesía
dramática, aislados hasta entonces, y siguiendo dis
tintas direcciones,
se unen para formar un sistema compacto y perfecto
en pro del arte; en
que se consagran á él, por un concurso feliz de cir
cunstancias, y
desplegando actividad sin ejemplo, muchos talentos
de primer orden; en
que aparece una multitud de producciones, diversas
entre sí y
originales, y llevando todas un sello común é igual
es en excelencia; en
que se despierta la rivalidad y la emulación, y has
ta las obras de los
poetas menos inspirados, se distinguen por su impor
tancia poética y por
su conocimiento de la escena, superando en valor á
cuantas se
escribieron antes y después.

Este período, el más brillante del drama español, c
omprende desde la

conclusión del siglo XVI hasta fines del XVII. No es fácil fijar con exactitud el año en que comienza y acaba. ¿Quién podrá indicar el momento, en que las fuerzas del hombre alcanzan su perfecta madurez y deja de ser adolescente, ó aquel otro, en que, débil, llega á la vejez? El señalamiento de tales divisiones y períodos, no tanto obra de la naturaleza, cuanto efecto de nuestra inteligencia, útil para orientarnos y entender aquélla, está sujeto á dudas y discusiones de tal especie, que cuesta no poco trabajo trazar una línea perfecta divisoria, y aun en el caso de que se logre, ocurre de ordinario una nueva dificultad, no sabiendo nosotros si ha de calcularse desde su origen ó desde su terminación. Cabe, sin embargo, en lo posible, y no perdiendo de vista la base movediza de estos límites y transiciones, y a indicadas, fijar el principio casi seguro de este período, desde 1588 al 1590. Después demostraremos con más extensión y solidez, que entonces comenzó Lope de Vega á ejercer en el teatro influencia exclusiva, y la revolución que produjo en la literatura dramática, puesto que los mismos contemporáneos de Lope confiesan, que, en virtud de dichas causas, empezó una nueva época del teatro español, llamada por ellos su edad de oro[87]. Más difícil parece determinar el año en que acaba este brillante período. No se puede dudar que continuó mientras vivieron Lope y Calderón, y hasta la muerte del último, ocurrida en 1681, puesto que en cada uno de

estos años aparecieron obras que disipan cualquier duda. Pero, aun después de la fecha indicada, florecieron muchos coetáneos de Calderón, más jóvenes que él, que en nada disminuyeron la importancia del teatro nacional español, y hasta otros poetas de la nueva generación que le siguió, alcanzaron al siglo XVII. Hay razones, por tanto, para prolongar este período, de que tratamos, hasta dicho siglo, y fijar el principio del nuevo, en la época en que aparecieron las doctrinas literarias francesas. Bances Candamo, Zamora, Cañizares y otros poetas de los últimos años del reinado de Carlos II y de su sucesor, escribían, á la verdad, con habilidad é ingenio, siguiendo la senda trazada por los anteriores maestros; pero sólo se repiten las formas ya conocidas, no otras nuevas y más perfectas, y lo que no lleva aquí el carácter, sólo debe calificarse de extravío y retroceso. La vista ejercitada, al comparar este período con el precedente, lo considerará de decadencia y degeneración, y el historiador, para ser fiel á su propósito, debe también separarlos. A falta, pues, de línea divisoria exacta y precisa, y fundada en un hecho externo, parece lo más prudente colocarla en general en la segunda mitad del reinado de Carlos II, ó en el último decenio del siglo XVII, y que, para clasificar los poetas, que se agrupan alrededor de aquel punto cronológico, atender principalmente á sus cualidades especiales.

No conviene, sin duda, subdividir dicho período, que, en nuestro concepto, comprende desde 1588 hasta la conclusión del siglo XVII, en otros diversos. Para esto sería necesario que el drama se hubiese alterado en ellos esencialmente, y que las obras dramáticas que aparecieron, á pesar de sus diferencias externas é internas, no tuviesen un lazo común y estrecho que no puede romperse sin dañar á la claridad. Cierto es que en él observamos también fases diversas del arte y de la literatura dramática, no obstante sus caracteres comunes, que trataremos de indicar, para que se conozcan á fondo las diversas partes de este soberbio edificio. Los años comprendidos desde 1588 á 1590 marcan el primer estadio del progreso, que realiza la comedia nacional española, revistiéndose con aplauso universal de nuevas formas, aunque, merced á varios obstáculos externos, no le sea dado todavía concentrar completamente sus fuerzas y elevarse á las alturas en alas de un poderoso genio. Con el siglo comienza también una época, en que el drama despliega todo su vigor ingénito; en que, favorecido por el espíritu poético de toda España y por la emulación de eminentes poetas, emprende raudo y glorioso vuelo, y sube hasta tal punto, que ya no se concibe ningún otro más elevado. Pero en el año de 1621, cuando ocupó el trono Felipe IV, príncipe ilustrado que amaba con pasión todo linaje de poesía, y especialmente la dramática, recibió ésta mayor impulso, así

interno como externo, concurriendo también á este fin en una segunda pléyada de poetas de primer orden, que imprimieron en el teatro nuevo y desusado brillo. Las dos fases de la poesía y arte dramático, que corresponden á los reinados de Felipe III y IV, abrazan en rigor su edad de oro. Paralelos á ellas, pero en su centro, y, como es de presumir, no siempre completamente aislados uno de otro, se distribuyen los poetas dramáticos en dos grandes grupos, á cuya cabeza van Lope de Vega y Calderón. La muerte de Felipe IV, ó el principio de l reinado de su débil sucesor (1665), forma un paréntesis en la historia del teatro de todo este período, á cuya terminación no sucede, en verdad, un nuevo progreso, ni se escribe nada que iguale en vigor y arte á lo compuesto antes, pero que comprende una época de unos veinticinco años, en que se refleja la vida dramática anterior y demasiado semejante á ella para separarla sin violencia.

Ya antes de ahora indicamos algunas de las causas, que contribuyeron al desarrollo de la poesía en este período brillante, el principal, á nuestro juicio, y el más notable en todos conceptos. No será ocioso, sin embargo, insistir de nuevo en este punto.

El favor que dispensó la corte al teatro español, es sólo una causa subalterna, á la cual no debe darse importancia. Comenzó primero en el reinado de Felipe IV. Verdad es que este monarca ilustrado, no sólo

realizó sobremanera el aparato escénico en su palacio de _El Buen Retiro_, introduciendo lujo y magnificencia nunca vistos, sino que estimuló y protegió el arte en general, concediendo á los poetas más eminentes medios de vivir con descanso entregados á sus tareas, ganando no poca gloria por los bienes que dispensó á la literatura dramática, y por fomentar sus patrióticos intereses. Pero ya antes de esta época, sin estímulo alguno del soberano, hasta poniéndose á veces en oposición con el gobierno, había alcanzado tal altura, que apenas pudo sobrepujarla, á pesar de la ayuda que encontró en hombres eminentes que había encadenado en su corte. Felipe II manifestó frío desdén á todas las artes que embellecen y alegran la vida; su sucesor, poco dado á estos placeres de la imaginación, mostró tan poco afecto y tan escaso gusto á estos entretenimientos del espíritu, que sólo se acordó del teatro para suscitarle obstáculos é imponerle restricciones, y, sin embargo, cabalmente cae en los reinados de Felipe II y III la época en que alcanzó el teatro mayor perfección y exployó sus inagotables riquezas. Las causas de este fenómeno, en lo esencial á lo menos, son independientes del favor ó desfavor de los monarcas .

Al finalizar el siglo XVI habían ya cesado los sacudimientos bruscos de aquel genio aventurero, que tan largo tiempo y con tan desusada violencia había conmovido á los españoles; pero no

por eso se abandonó
la nación al ocio inactivo, sino que concentró en s
í misma la energía,
que antes desplegara hacia fuera; quiso también hac
er alarde de su
fuerza creadora en los dominios de la vida de la in
teligencia y del
corazón, y expresar las grandiosas ideas de su pasa
do y de su presente
en la digna esfera del arte. Así sucedió al siglo d
e su mayor poder
político el del desarrollo importante del espíritu,
que disputó al
primero su supremacía. Con tales cimientos llegó á
alcanzar la
literatura poética, la frondosa y exuberante lozaní
a, que admiramos en
su edad de oro. Concurrieron ciertas causas especia
les para convertir al
drama en el alma, que daba vida á este conjunto. Co
menzaron los
españoles á disfrutar de bienestar y de placeres, y
á saborear los
frutos de sus prolongados esfuerzos. Las riquezas,
que habían acudido á
su seno de todas partes, infundieron naturalmente e
l deseo de gozarlas
de mil maneras, y el teatro, que satisfacía más que
otro medio alguno,
tratándose de un pueblo ingenioso y lleno de grandi
osos recuerdos é
imágenes, ese anhelo del alma, ocurrió plenamente á
esa necesidad
imperiosa, y con tanto mayor motivo, cuanto que, co
ntando ya con una
larga preparación, podía sin trabajo constituir el
foco de la vida moral
de la nación entera. En el género poético, cuya for
ma verdadera
entrañaba la mayor popularidad con la mayor perfecc
ión artística, se
encontraban recursos bastantes para contentar á cua

ntos se sentían
capaces de apurar estos goces elevados, desde que l
os poetas
comprendieron perfectamente el espíritu nacional, y
lo espusieron á la
contemplación de aquéllos, que deseaban y tenían de
recho á pedirlo.
Cuando se ofrecían al español, en animado cuadro, l
as hazañas de sus
antepasados, y las épocas más brillantes de su gran
diosa historia;
cuando se rendía homenaje en su presencia á la glor
ia perenne de su
nación, y esto exornado con el más bello colorido;
cuando las imágenes
más maravillosas y más conocidas de un mundo de tra
diciones románticas
se mostraban á sus ojos como si realmente existiera
n, y veía reflejarse
en el espejo mágico de la poesía las variadas manif
estaciones
exteriores, que lo cercaban por do quier, ¿era posi
ble que no lo
prefiriese á todos los demás placeres? Justamente f
loreecía entonces
Madrid, corte de sus soberanos y capital del reino,
por su ilustración y
por sus riquezas. Esta ciudad, foco en donde conver
gían todos los radios
de la vida nacional, era también cabeza de todas la
s provincias
españolas. Aquí, en el corazón de tan poderosa mona
rquía, trasunto
reducido de la existencia entera del pueblo, hubo d
e radicar también la
escena destinada á representar en animado cuadro es
ta misma existencia,
y en este asiento del lujo y de la civilización se
hizo sentir más viva
la necesidad de los espectáculos dramáticos. Siempr
e habrá estrecho
enlace entre las necesidades y los deseos más imper

iosos de una época,
y las producciones que pueden llenarlos. Este afortunado concurso de causas despertó en el momento oportuno, y con ayuda de otras circunstancias favorables, á los ingenios, que podían dar al anhelo de los españoles más cumplida satisfacción, á los poetas, que, saliendo de lo más íntimo de la existencia del pueblo, y concentrando en sí toda la cultura de su tiempo, reunieron en un solo hogar todos los rayos de la poesía, que yacían diseminados en la historia, en la tradición, en las creencias religiosas y en la vida entera de la nación, y los ofrecieron después en el teatro. Las épocas más notables se distinguen por un fenómeno sorprendente y maravilloso: parece que una fuerza misteriosa arrastra á toda una generación, y se convierten en bienes comunes, no sólo los medios externos, de que dispone el arte, sino sus bellezas más recónditas y preciadas, y que el genio de la poesía, aunque se ostente con predilección en las obras de sus favoritos, no excluye tampoco á los demás, y hasta lleva á los menos inspirados á tal altura, que nunca puede alcanzar el tiempo menos afortunado. Llegamos ya á un punto, en que es necesario confesar que todas las causas primeras, á que se atribuye la existencia de la edad de oro del teatro español, sólo sirven para corroborar con más fuerza esta proposición, á saber: que en el por qué de todos los fenómenos queda siempre mucho oculto y misterioso. ¿Quién podrá descubrir el último y esencial fundame

nto, que contribuye á
la distribución de ciertas dotes entre individuos,
siglos y naciones,
cuando las de unos son en número desproporcionado,
y otras veces, cuando
las circunstancias parecen iguales, carecen hasta d
e las necesarias?

Para formar idea exacta de la revolución, que sufri
ó el drama español en
este período, es necesario reanudar los hilos de nu
estra historia.

En la confusión de elementos heterogéneos, que yace
n desordenados en la
poesía dramática anterior, no se vislumbraba estilo
ni carácter
fuertemente determinado; y cuanto se había hecho ha
sta entonces, más se
asemejaba á plan y esqueleto, que á obra perfecta y
acabada. Sin
embargo, el fin á que se encaminaban esas tentativa
s aisladas, y en que
fenecían todas ellas, era claro y patente. Los ensa
yos desdichados, que
se hicieron para introducir en el teatro imitacione
s superficiales del
antiguo clásico, no habían logrado extraviar el bue
n sentido de la
nación, que prefería lo español á todo lo extranjer
o. La cuestión
suscitada en las diversas literaturas europeas, que
duró tan largo
tiempo, ocultándoles su más bello florón; la lucha
entre lo antiguo,
extranjero y no existente, por un lado, y lo nuevo,
propio y vivo, por
otro, se decidió en España, desde un principio, por
el último. La
imitación de la realidad ordinaria no había llamado
la atención en el
teatro, y, por este motivo, ocupó en él un lugar se

cundario. Los poetas más eminentes habían concentrado sus fuerzas en lograr la perfección de un drama nacional elevado, empeñándose por distintos rumbos en esta empresa meritoria, aunque sin conseguir enteramente su objeto. El drama, á que nos referimos, y sin prescindir de su dignidad poética, debe descansar en las simpatías y el interés del pueblo; buscar sus móviles en la nación á que se dirige; explicarlos y depurarlos, y fundir en un solo conjunto la poesía popular y la forma artística más selecta, dar vestidura corporal, bella y poética á los recuerdos de lo pasado y á las aspiraciones de lo presente, que más conmueven á los hombres de su tiempo, y ante todo ajustarse á las creencias religiosas de los mismos. La multitud de fenómenos, hechos y accidentes, que figure, han de adoptar una forma libre y artística, independiente de las reglas de Aristóteles; una forma, que deje al genio el mayor espacio posible, y, libertándolo de trabas convencionales, sólo obedezca á leyes inmutables, conformes con la naturaleza de las cosas, y con la idea fundamental del arte dramático. Á la vivacidad externa de la acción han de acomodarse, por último, la diversidad de combinaciones métricas, observando ciertos principios, y expresando los distintos movimientos de ella.

Con la solución de estos problemas, en los cuales, sabiéndolo ó ignorándolo, habían trabajado los poetas dramáticos

más eminentes, que precedieron á este período; con la determinación de la forma del drama, más adecuada al espíritu de los españoles, comienza la nueva época de la historia del teatro. Despréndese ya, de cuanto llevamos dicho, cuáles serán sus caracteres esenciales; pero es necesario desenvolver algo más este punto, y lo conseguiremos reseñando las diversas clases de piezas dramáticas españolas. Se comprende, desde luego, que sólo indicaremos sus rasgos más generales, externos y ordinarios, puesto que, en sus accidentes, ha sufrido el drama nacional distintas modificaciones, debidas á diversos poetas, y tomado vario aspecto, que será conocido más tarde, cuando tratemos de cada uno de ellos.

I. La comedia constituye el elemento más importante, el centro verdadero del teatro español. Denominábase así, desde Lope de Vega, toda pieza dramática en verso, y dividida en tres actos ó jornadas. Ambos requisitos eran esenciales á la comedia, y en este período no se encuentra ninguna en más ó menos actos, ó escrita en prosa, que lleve el nombre de comedia[88]. Tengamos en cuenta que esta palabra nada tiene que ver con la usada por los antiguos, contraponiéndola á la tragedia. La española es una composición que prescinde de aquella diferencia, y no se cuida de ella. Verifícase esto de suerte, que ambos elementos se mezclan recíprocamente, formando un todo orgánico, esto es, el drama romántico, que, sin ser tragedia ni comedia, absorbe

e y representa á una
y otra, ó que, aun en el caso de que predomine más
ó menos lo trágico ó
lo cómico, y engendre producciones, que, con arregl
o á aquellas ideas,
deban denominarse tragedias ó comedias, nunca dejan
de ser y llamarse en
español con el nombre de _comedia_[89]. En otros té
rminos: _la comedia_
puede tener más trágico que cómico, ó al contrario,
pero no
imprescindible necesidad de elegir uno más que otro
. Ambas maneras de
considerar á la humanidad y á la vida, la trágica y
la cómica, caben,
sin dificultad, en la comedia, ó se muestran aislad
as y distintas, como
sucedió más clara y perceptiblemente en la dramátic
a antigua. Pero hasta
en el último caso se diferencia en su esencia de la
incompatibilidad
absoluta, que se observa en otros pueblos, entre lo
s dos géneros
opuestos, trágico y cómico. En todas las piezas del
teatro español, aun
en aquéllas que descansan en principios trágicos, y
tienden á hacer
impresión de esta especie, se hallan, al lado de lo
s personajes más
serios, otros ridículos. Verdad es que esa mezcla p
uede perjudicar á la
unidad de la obra poética, cuando cae en manos de p
oetas torpes y
caprichosos; pero los dramáticos españoles más dist
inguidos han resuelto
esta cuestión tan artísticamente, que no les alcanz
a esa crítica. Ambos
elementos aparecen confundidos y mezclados en sus e
scritos; en estrecho
enlace se observa, no sólo en su forma externa, pue
sto que, para
expresar uno y otro, emplean las mismas clases de v

erso, sino en su parte más íntima. El ridículo (cuyo principal representante es el gracioso), no se intercala arbitrariamente en la acción, sino que es tan esencial á ella, que se encontrarán muy pocas piezas, de las cuales pueda separarse sin ofender al todo. Lo cómico, en contraposición á lo trágico, sirve para realzarlo; de la unión de uno y otro sale la verdad entera, que, en el movimiento de los afectos y pasiones, suele mostrarse de ordinario por un lado exclusivo. Los personajes cómicos ofrecen al espectador, exagerándolos á sabiendas, los absurdos que se notan en las acciones de los principales; llámanles la atención hacia el exclusivismo, que los domina, y aun aquéllos, cuyo carácter vulgar no puede elevarse á las esferas más altas de la vida, ni siempre conocen toda la verdad, pueden indicar, sin embargo, el punto de donde no debemos salir, para apreciar al conjunto en su justo valor. No es éste, á pesar de lo dicho, el único objeto del elemento cómico del drama español. El gracioso y la graciosa, con su ingenio perspicaz y analítico, mueven, además, ciertos resortes secretos, que sirven de complemento á la acción principal; con sus pensamientos y baja condición ofrecen un contraste, que realza sobremanera la elevación y nobleza de los personajes más importantes. La significación de estos personajes, que forman una especie de parodia del argumento principal, tiene mayor importancia de la que podría creerse á primera vista

a.

Si la tragedia española se diferencia por esta mezcla de cómico, que interviene en su esencia y en su forma externa, de la antigua, las comedias propiamente dichas, que más se asemejan á las que llevaban este título en el paganismo y en el language moderno, tanto por su especial organismo, como por la esfera en que se mueven, en nada se parecen á las griegas y romanas, y á las de casi todos los pueblos modernos. Únicamente tienen de común con éstas la manera general, con que tratan de la vida ordinaria, representándola más bien bajo su faz externa y pacífica, que en su relación con los móviles más graves y poderosos, que influyen en la suerte de los hombres. Pero dentro de este círculo se observan notables diferencias. La sátira, las escenas, personajes y situaciones ridículas son de ordinario, y con pocas excepciones, sólo elementos subalternos, sólo una especie de locura cuando se comparan con la acción principal más elevada, la cual, aunque se mueve generalmente dentro de esta esfera cómica, nada tiene de común con aquellas bufonadas, ó caricatura de vicios y flaquezas, que frecuentemente se confunden con lo cómico. De aquí que la transición á lo patético y sublime no sea contrario á ella. Compréndese así sin trabajo cómo nació de este linaje de espectáculos, que ni pueden llamarse trágicos ni cómicos, el drama romántico. Cuando el poeta sólo tiene á la vista los

fenómenos externos ó la realidad, sin penetrar más profundamente en las causas perpetuas y más graves, que influyen en el destino de los hombres; cuando no se separa de ciertos límites constantes, desde los cuales examina los elementos de lo trágico y de lo cómico, que sirven de base á la existencia humana, más bien en sus efectos que en su esencia, puede escribir obras, que, en el variado juego de sus escenas, ya parezcan comedias, ya tragedias, sin carecer por esto de unidad artística. Si se recuerdan las gradaciones, transiciones y subgéneros, que tienen cabida en cada una de estas tres clases generales de comedias españolas, se comprenderá fácilmente, sin incurrir en transcendentales errores, la vasta extensión de la palabra española comedia, que á todas abraza, sin necesidad de violentarlas para que se ajusten á las divisiones ordinarias de la estética.

Tanta libertad, como en lo relativo á lo trágico y lo cómico, reina también en los demás dominios de la comedia española. No se opone, por tanto, á su espíritu exponer una serie de situaciones, motivos y sucesos, muy independientes unos de otros, unidos sólo por un lazo externo, y sucediéndose como en una novela; pero esto no autoriza para calificar á las comedias españolas de _novelas dramáticas_. Muchas podrían más bien llamarse epopeyas dramáticas; otras, al contrario, y entre ellas la mayor parte de las obras de los mejores poetas, ofrecen

esa unidad absoluta en el orden en que se suceden las escenas, ese desenvolvimiento de la acción, que tiende necesariamente á un fin determinado, indispensable á la existencia del verdadero drama. En este mismo sentido puede también proponerse el poeta la pintura de un carácter, ó la representación de situaciones interesantes, en íntimo enlace con la fábula. Apenas hay necesidad de decir que no hay trabas que se opongan á la libre elección de los personajes, que han de aparecer en la escena, que reyes y caballeros, labradores y criados, figuras alegóricas y mitológicas, santos, ángeles y demonios, y hasta los objetos más elevados del dogma católico pueden mostrarse sin inconveniente en una pieza, y, por último, que por lo que hace al asunto, es lícito utilizar la historia y la tradición de todos los pueblos, ó el dominio infinito de lo fantástico. Otro rasgo característico de la comedia española, que la distingue esencialmente, es que, en cuanto representa, se refleja con la mayor claridad lo presente y lo que le rodea, que los tiempos más remotos y los sucesos menos relacionados con ella los traslada á la época en que vive, suponiendo que sus hábitos y costumbres son iguales á los suyos, y que hasta se asimila, como si fuese bien común nacional, lo más extraño y apartado. No hay duda de que sólo convirtiendo el tiempo presente en base de la acción, y buscando en él los elementos poéticos, es posible

crear el verdadero drama nacional; pues éste, que debe encaminarse á mover el interés, del auditorio, ha de renunciar á todo aquello, que no sea comprensible al mismo y no le haga viva impresión, valiéndose de los sucesos y recuerdos de épocas anteriores ó de pueblos extraños, sólo en cuanto se asemejan á lo presente y puede ser entendido por los espectadores. Manejando asuntos sacados de la historia ó de la tradición nacional, se propuso la comedia española apropiarse el espíritu y tendencias de los siglos pasados, puesto que sólo así hablaba á los hombres de su tiempo en un lenguaje familiar y claro; y cuando trata de la historia de la antigüedad clásica ó del extranjero, lo hace siempre fantásticamente y de tal manera, que á la legua se dejan ver la nacionalidad española, y las ideas y costumbres de su tiempo. Los defectos, que han puesto tan en ridículo á los trágicos franceses, ofreciendo tan notable contradicción entre las acciones y el carácter é ideas de sus héroes, deslustrando los personajes elevados de las edades heroicas con sus reglas superficiales de pura convención y su ceremonial cortesano, tan falto de gusto, no se encuentran en el teatro español, pues éste trastorna y se apropia todo lo extraño en todas sus relaciones, y hasta en sus causas esenciales; armoniza el fondo y la forma con la mayor perfección, y trasladándolos á lo presente, tan lleno de exuberante poesía, infunde nueva vida en los materiales, que maneja,

y les ofrece firme suelo en que asentarse, y cuanto
s accidentes
necesita.

La comedia española renuncia por completo á los preceptos dramáticos de los antiguos, ó más bien dicho, á las reglas señaladas por críticos sin juicio al drama clásico. La unidad de lugar y de tiempo, que, en cuanto fué observada por los griegos, encontraba en el coro ciertas libertades, desapareció con éste de su dominio, y el deseo de observarla fielmente, habría redundado en arbitrario tormento y en absurdas contradicciones, rechazadas por el buen sentido de la nación, aunque sin darse cuenta del motivo. La unidad mecánica de la fábula, tal como se enseñaba por la estética bastarda de los anticuarios, fué abandonada del mismo modo. Pero aunque la comedia española desecha las soñadas reglas de la comedia y tragedia antigua, no por esto puede sostenerse, recordando su objeto y las ideas especiales de sus grandes dramáticos, que no observaba ninguna. En vez de sujetarse á preceptos convencionales, se atuvo sólo á los eternos, que dicta la naturaleza, y á los que ella misma había descubierto, comprendiendo exactamente las leyes de su arte; en otras palabras, obedece al principio de que ha de haber en la acción unidad ideal, y de que todas sus partes han de subordinarse al fin del todo. En la observancia de este principio estriba su forma artística, cual se halla en su mayor perfección en las obras de sus mejores poetas, puesto

que los extravíos de algunos no se oponen á nuestro aserto, en opinión de los inteligentes, ni justifican el infundado de los que afirman, que el drama español es una producción anómala por completo, que no se sujeta á reglas ningunas.

CAPÍTULO V.

Elementos épicos y líricos de la comedia.--Versificación.--Verso trocáico de cuatro pies.--Romance.--Redondilla.--Quintilla.--Octava.--Soneto.--Terceto.--Lira.--Silva.--Endechas y otras combinaciones métricas.--División de las comedias.--Errores cometidos en esta materia.--Comedias de capa y espada, y de ruido.--Comedias de santos, divinas y humanas.--Burlescas.--Fiestas--Comedias de figurón.--Comedias heroicas.

Prosiguiendo nuestra tarea, no vacilamos en asegurar, que la originalidad de la comedia se muestra especialmente en la aplicación que hace de las formas poéticas, de cuyo enlace orgánico resulta el drama. Los elementos líricos y épicos aparecen en ella más aislados é independientes que en la literatura dramática de cualquier otra nación. No hay duda que los cuadros líricos sentimentales y las prolijas narraciones, así descriptivas como pintorescas, que encontramos en ella,

se ajustan á las circunstancias y á la disposición de ánimo de los interlocutores, aunque sin dejar por esto de tener por sí mismos gran importancia, y sin dañar tampoco al carácter dramático del todo, formando un organismo aparte, y destacándose notablemente, por su índole, del diálogo.

Si examinamos ahora la parte dialogada de la comedia española, veremos, que, como dijimos antes, se presenta siempre con el inseparable acompañamiento del metro. Sólo las cartas, que figuran accidentalmente en ella, están escritas en prosa. Más adelante probaremos, que, en el uso de las combinaciones métricas, varían los diversos poetas, siguiendo distintos principios, y modificándolos á veces en las épocas más ó menos notables de su actividad poética. Como ésta no es ocasión de tratar especialmente del sistema métrico, observado por cada uno de ellos, nos contentaremos con hacer las indicaciones siguientes. La comedia española, por punto general, no excluye ninguna combinación admitida en el idioma castellano; pero es conveniente separar las empleadas sólo excepcionalmente, y en casos singulares, de las comunes y ordinarias. A las últimas pertenecen:

I. El trocáico de cuatro pies, verso natural y propio del drama español, que constituye la base de todas las demás variantes y modulaciones. Si los griegos consideraban al ritmo yámbico como al que más se acercaba á

la conversación ordinaria, y como la medida más adecuada á la representación de una fábula[90], lo cual es también aplicable á casi todas las lenguas modernas, en la castellana concurría además otra razón importante. La cadencia trocáica había nacido con ella naturalmente y sin esfuerzo; la inspiración poética popular se expresaba sin la más leve violencia en este metro, y lo mismo acontece en esta parte á los españoles modernos que á sus antepasados, cuando moraban en las montañas de Asturias. Usado siglos hacía por copleros y romanceros, tenía, además de esta ventaja, fundada en tan largo empleo, la incomparable que le prestaba su sencillez, casi igual á la del diálogo ordinario; la perfección, que había alcanzado, y su extraordinaria flexibilidad para acomodarse á todas las situaciones y á todos los estados del ánimo. Esta medida era, por tanto, la más á propósito para servir de base al diálogo del drama español, y en el mero hecho de haber triunfado del metro yámbico, encontramos una prueba de la excelencia natural y orgánica de este drama, puesto que la imitación de extraños modelos lo habría arrastrado por diferente rumbo. Las especies principales del trocáico de cuatro pies, que aparecen en él, son las que siguen:

a. El romance ó el verso trocáico, asonantado de tal suerte, que el cuarto verso, ó asuena ó repite el eco de las vocales últimas del segundo, y el sexto las de ambos, etc. En las obras

más antiguas de Lope de Vega y de sus contemporáneos se usa de ordinario en las narraciones, siguiendo en esto su primer destino en los antiguos romances populares; en los posteriores se emplea con más frecuencia, hasta que en Calderón y en los poetas de su época y de su escuela se usa, no sólo en las narraciones y discursos extensos, sino en la conversación ordinaria, y, sobre todo, en las ocasiones, en que la acción se mueve rápidamente ó se precipita.

b. La redondilla ó estrofa de cuatro versos, rima ndo el cuarto con el primero y el tercero con el segundo. En las piezas más antiguas de Lope constituye esta combinación, y la que vamos á nombrar en seguida, la forma más general y frecuente del diálogo dramático en sus diversas gradaciones: Calderón, y los que le sucedieron, la emplean con preferencia en los momentos, en que se reflexiona, en los pasajes tiernos ó satíricos, y en las antítesis.

c. La quintilla ó estrofa de cinco versos con variable rima (_a b a b a, aa bb a, ó _a bb aa); si la rima es pareada, y compone diez versos se llama décima ó espinela. Respecto de su uso, podemos decir lo expuesto más arriba acerca de la redondilla.

II. El yambo, en oposición al troqueo, la medida más solemne, en esta forma:

a. Como _octava_ (_stanza italiana, _ottave rime

_) para las descripciones largas monológicas; para las narraciones pomposas, prolijas, pintorescas, en que hay necesidad de mostrar dignidad y grandeza.

b. Como _soneto_ para las antítesis, interrogaciones agudas y réplicas discretas, ó para la expresión del sentimiento, que resulta de la comparación con otro, ó de su examen aislado.

c. Como _terceto_, principalmente en el diálogo más grave y sublime, muy usado en Lope y en los dramáticos más antiguos, y menos frecuente en Calderón, aun cuando aparezca alguna vez (como, por ejemplo, al principio de _El príncipe constante_).

d. Como _lira_ ó estrofa rimada de seis versos, alternando los yámbicos de tres y de cinco pies, rimando los cuatro primeros de suerte, que el tercero consuena con el primero, el segundo con el cuarto y los dos últimos entre sí. La rima masculina parece haber sido excluída, y de aquí que los versos tengan siempre siete ú once sílabas[91]. Ninguna combinación es tan importante como ésta, ya para los diálogos apasionados, ya para la expresión lírica de los sentimientos vivos, ya para las imágenes más galanas y rápidas de la descripción. En los dramas más antiguos de este período es frecuente el uso de la lira; en los posteriores, especialmente en los de Calderón, mucho más rara, haciendo sus veces la [falta palabra].

e. _Silva_, mezcla de yámbicos rimados de tres y cinco pies (siete y once sílabas), sin distinción de estrofas. Los versos más largos pueden alternar con los más cortos de uno en uno, ó siguiendo otro orden, en cuyo caso puede ser predominante el endecasílabo, apareciendo sólo de tarde en tarde el más corto; también la rima puede repetirse en cada dos versos, ó formando otras combinaciones en que escasee más. Esta medida parece haber provenido de la anterior, por descuido ó inadvertencia, razón por la cual se ha confundido con ella por los espíritus superficiales.

Al lado de las combinaciones métricas indicadas, de uso más general, se encuentran otras muchas, no tan comunes como aquéllas, que se hallan en parte á menudo en los dramáticos más antiguos de este período, y desaparecen luego poco á poco, al paso que otras sólo se ven raramente, y como por vía de excepción. El número y diversidad de estas formas es extraordinario, cuando se examinan sus modificaciones y derivaciones especiales. Más adelante trataremos en particular de ellas, no sólo de las que usa éste ó aquel poeta por capricho, ó para hacer alarde de su fácil manejo del idioma, sino también de sus clases principales.

Las endechas ó troqueos con asonancias en cada segundo verso, usadas casi siempre en las narraciones lastimosas.

Los trocáicos rimados de cuatro pies, con versos de pie quebrado en varias combinaciones, como puede verse en los ejemplos, que copiamos debajo, aun cuando no muestren todas las infinitas de que son susceptibles[92].

El verso suelto ó yámbico de cinco pies sin rima, usado aquí y allí sin concierto, especialmente á la conclusión (como el _blank verse_ de los dramas más antiguos de Shakespeare), muy común en las escenas más animadas de Lope, y nunca usado por Calderón.

Las canciones italianas en sus diversas formas (por ejemplo, en el _Arauco domado_, de Lope, imitación del _Dolci, chiare e fresche acque_, de Petrarca), aunque su uso sea poco frecuente.

Las anacreónticas ó yámbicos de siete sílabas, ligados por la asonancia, como, por ejemplo, en el acto primero de _la Gran Zenobia_, de Calderón.

Los versos de arte mayor ó dactílicos, aunque pocas veces, y al parecer siempre con el propósito de dar al diálogo cierto colorido anticuado (como en _la Patrona de Madrid Nuestra Señora de Atocha_, de Francisco de Rojas: jornada 1.^a.)

Los endecasílabos con rimas encadenadas, forma singular y poco común, cuya estructura es fácil de entender por el ejemplo siguiente:

«Saben los cielos, mi Leonora _hermosa_,

Si desde que mi _esposa_ te _nombraron_
Y de los dos _enlazaron_ una _vida_,
Por bella _divertida_ en otra _parte_,
Quisiera _aposentarte_ de _manera_
En ella, que no _hubiera_ otra _señora_
Que no siendo _Leonora_ la ocupara.»

(De _El Pretendiente al revés_, de Tirso de Molina,
jornada 2.^a.) El
tercer pie del verso inmediato rima con _ocupara_,
etc.

Las letras ó *themas* con sus glosas ó variantes po
éticas, y, por
último, casi todas las formas de los antiguos canto
s nacionales,
canciones, _villancicos_, _canzonetas_ y _cantarc
illos_, aunque no
como elementos peculiares del diálogo dramático, si
no en los cantos ó
improvisaciones interpoladas en él.

Si el dramático español encuentra en estos metros v
ariados materiales
que manejar en sus obras, en número superior al de
todos los demás,
también tropieza con el inconveniente de verse obli
gado á emplearlos con
cierto orden y simetría, evitando la confusión y el
desbarajuste, fácil
si no se esmera en esta parte, y se esfuerza en arm
onizar el efecto
musical con el dramático, de suerte que concuerden
así el fondo como la
forma. Los mejores poetas han sido tan excelentes m
aestros en la
versificación, que sus dramas, como si fuesen obras
perfectas de música,
expresan en sus varias combinaciones métricas las m
odulaciones y cambios
de tono más opuestos, y convienen, sin embargo, ent
re sí, no separándose

nunca de un acorde fundamental.

Reservamos para los artículos especiales, que consagraremos á ciertos poetas, el examen de otras propiedades internas del drama español, puesto que tales investigaciones, cuando se exponen en absoluto, suelen ser superficiales y vagas. Sólo nos resta tratar de las diversas especies de comedias. Es fácil de comprender, recordando la vasta extensión de la palabra _comedia_, que, bajo este nombre genérico, se designan piezas dramáticas muy diversas. Cuanto más se estudia y conoce el teatro español, más nos convencemos de que, entre sus innumerables tesoros, se hallan más especies dramas ó tipos, que divisiones pudiera hacer la más sutil estética. Así, á medida que los examinamos, y atendiendo á su fondo y á su forma, pueden clasificarse las comedias españolas en históricas y fingidas, en mitológicas, pastoriles, tradicionales, simbólicas, burlescas, en comedias de costumbres de cada época, en dramas románticos imperfectos de la historia antigua ó moderna, en comedias de intriga ó de situaciones de terminadas, etc., y cada una de éstas, según el punto de vista que se tome y las bases que se fijan de antemano, se puede subdividir casi hasta lo infinito. Las especies principales son útiles, sin duda, para servir de guía en el análisis de la inmensa literatura dramática española, y con este propósito trataremos de ellas más adelante. Además de estas divisiones,

é independiente de ellas, existe há largo tiempo una nomenclatura técnica en la historia del teatro español, que juega en ella un papel importante. ¿Quién no ha tropezado, por ejemplo, con los títulos de _Comedias de capa y espada, heróicas_, de _figurón_, etc., sabidas al dedillo por cualquier literato que quiera hacer alarde de su conocimiento del español? Sobre este particular se han difundido tantas ideas erróneas, equivocadas y contradictorias, primero por la Huerta, escritor superficial del siglo pasado; después por Bouterweck, que siguió sus huellas, y, por último, por los estéticos y compiladores, que á su vez copiaron á Bouterweck, que cualquiera que acepte tales definiciones y comentarios modernos, ó investigue las verdaderas fuentes, ateniéndose sólo á ellos, carece de medios hábiles para averiguar nunca la verdad. Parece, pues, lo más conveniente prescindir por completo de esas opiniones extraviadas, y exponer con sencillez lo que en sí nada tiene de difícil. Por otra parte, se hace necesario rectificarlas, habiendo penetrado hasta en los diccionarios de conversación y en los manuales de historia de la literatura, á lo menos en lo más esencial, para que, en su lugar, se sustituyan nociones exactas, fundadas en pruebas concluyentes y auténticas. Mientras rogamos á los estéticos que derriben sus bellos castillos teóricos, levantados en los aires, y, sobre todo, pedimos encarecidamente á los filósofos que

procuren orientarse bien en este punto antes de elaborar sus profundísimos productos, y de encerrar en tres nombres, encontrados por casualidad, la esencia más íntima del drama español [93].

Los errores indicados son de distinta especie y provienen de causas diversas, como probaremos más adelante. Se protesta, sin embargo, que la nomenclatura, á que aludimos, es tan exacta y abraza de tal modo las varias clases de comedias, así en su fondo como en su forma, y las determina con tanto rigor, que no puede haber ninguna que no esté comprendida en ella, y no pertenezca á ésta ó la otra clase. Así ha procedido la Huerta con todas las incluídas en su Teatro español, dividiéndolas en comedias de capa y espada, heróicas, de figurón, etc. Ya probaremos que todo esto es arbitrario, que no se funda en razón alguna plausible, y que es ocasionado á graves inexactitudes. Tras tamaño absurdo se comete otro no menos deplorable, trastornando completamente la cronología, y cometiendo lastimosos anacronismos, como el usar de la denominación de comedia heróica, peculiar sólo del siglo XVIII, y enteramente desconocida en la edad de oro del teatro español, ó á lo menos como una clase aparte, y en el sentido en que hoy se emplea, puesto que, al usarla, sólo se aplica á comedias que representan hazañas heróicas ó escenas bélicas. En cambio hay otros títulos, que en este período se usaron con frecuen-

ia, y luego se
olvidaron, como el de _comedias de ruido_. A veces
presentan otro
inconveniente, puesto que se da á esas palabras sig
nificación tan
insólita, que nunca ha ocurrido á ningún español, c
omo cuando dice B.
Val. Schmidt en un artículo sobre Calderón (_Anuari
o de Viena_, tomo
XVII), «que el argumento constante de _la comedia h
eróica_ es el de una
mujer, que se ve perseguida por un príncipe enamora
do, y ensaya diversos
medios para escaparse.» Adviértase que el nombre de
comedia heróica,
como hemos dicho antes, es enteramente desconocida
de los dramáticos de
la época más antigua é importante, incluyendo al mi
smo Calderón, y que
la casual circunstancia, de que tal sea el argument
o de algunas de estas
comedias, no nos autoriza para erigirla en criterio
de una clase entera
de dramas. Lo mismo acontece con _las comedias de c
apa y espada_, que
gradualmente se han definido como si fuesen de intr
igas, ó como cuadros
románticos de las costumbres de la época; sin embar
go, se cometieron
también otras faltas. Mientras que, por una parte,
se reducían sin razón
alguna las distintas especies de comedias á un núme
ro insuficiente, por
otra se confundían con las comedias las demás clase
s de piezas
dramáticas. Mientras subsistió el drama español, ya
perfecto, se
consideraron á _las comedias_, _autos_, _loas_ y _e
ntremeses_, como
especies distintas; esta división duró largo tiempo
, y, como se debe
suponer, debía ser conocida de cuantos tratan de ta

les puntos. No obstante, leemos en alguna obra lo siguiente, acerca de esta cuestión: «_Las comedias divinas_ se dividían, desde Lope de Vega, en _Vidas de santos_ y _Autos sacramentales_.» Indudablemente proviene todo esto de varios pasajes de la obra de Bouterweck, cuando hubiese bastado echar una ojeada rápida á las fuentes del teatro español, para no incurrir en tan extraño error. Jamás se confundieron _los autos_ con las comedias, distinguiéndose de ellas por su fondo y por su forma, y no habiendo ocurrido jamás á ningún español tomar unos por otros[94]. El yerro segundo, en virtud del cual se afirma que así el nombre de _autos_ como el de _vidas de santos_ se usó primero en tiempo de Lope de Vega, no merece seria corrección.

¿Qué idea debemos formar, por tanto, de aquellos nombres, con que se distingue á las diversas clases de comedias? Cuando se examinan las verdaderas fuentes, que pueden dar luz para resolver este problema, se averigua que eran títulos populares, y en su consecuencia vagos é indeterminados, alusivos en parte al aparato escénico, con que se representaban estas obras, y en parte para indicar confusamente los asuntos de que trataban. Por lo común sólo se referían á sus cualidades externas, usándose únicamente por el público, que no siempre expresaba con ellos ideas claras y precisas, ni reparaba gran cosa en fijar rigurosamente su sentido, puesto que ningún poeta l

lamó nunca á sus composiciones _comedias de capa y espada_, ni las tituló así, ni aun ningún librero puso tal epígrafe á drama ninguno impreso[95]. Es inútil, por tanto, creer en la exactitud de estas denominaciones, ó deducir de ellas las cualidades internas de las distintas clases de comedias, ni torturarlas para arrancar una confesión, que ha de ser forzada y falaz. Ni sobre el carácter esencial de una comedia, ni sobre los elementos dramáticos que en ella predominan, ni sobre si es novelesca ó rigurosamente dramática, ó de intriga ó de carácter histórico ó de otra cualquier especie, puede servir de nada esta varia nomenclatura. Y son, en verdad, tan poco á propósito tales títulos para distinguirlas y caracterizarlas, que una misma, según el aspecto bajo que se examine, puede pertenecer á varias clases. Por ejemplo, _las vidas de santos_, con relación á su fondo, podrían calificarse de leyendas dramáticas religiosas; y en cuanto al aparato escénico, que su representación exigía, de _comedias de ruido ó de teatro_. Así se comprende cuán erróneo é inútil sea prescindir de las indicaciones hechas antes, y dividir todas las comedias en las clases mencionadas, arbitrarias y triviales por su origen, y que nada dicen acerca de su índole y forma artística. No por esto debemos ignorar tales divisiones, y lo que son y significan; y por razón tan plausible trataremos especialmente de cada una de ellas, aunque recordando siempre, que es pre

ciso abstenerse de fundar sobre tan frágiles cimientos teorías cualesquiera acerca del arte dramático español.

En la edad de oro del teatro español se distinguieron _las comedias de capa y espada_ (llamadas también _comedias de ingenio_) y _las comedias de ruido_ (de teatro ó de cuerpo)[96], por lo que hace á sus condiciones externas[97]. Bajo la primera denominación (la de _comedias de capa y _espada_), se comprendían aquellas piezas, que representaban aventuras de particulares de la época, cuyos personajes principales sólo eran caballeros ó hidalgos, y no usaban otros trajes que los comunes á todos los españoles de su tiempo. Su nombre provenía de esta vestidura de los personajes principales (_traje de capa y espada_, peculiar á la clase más distinguida de la sociedad), y sólo la de los personajes subalternos de criados y labradores era la llevada por las clases más humildes del pueblo. Como estas composiciones no salían del círculo de la vida doméstica, no necesitaban de ordinario de grande aparato escénico, y consistía toda su decoración, siempre que no era indispensable cambiar el lugar de la escena, en tapices que cubrían los muros laterales, sencillos é inmutables, mientras duraba la representación. De aquí que las cualidades características, que se aducen para distinguir á _las comedias de capa y espada_, se funden tan sólo en razones externas, siendo falso que haya alg

una esencial á la acción para hacerlo, y que, por ejemplo, se pueda usar del nombre de pieza de intriga, como equivalente á aquel otro español. Verdad es que la intriga predomina en muchas composiciones dramáticas de esta especie, pero no por esto constituye su índole exclusiva: la comedia de capa y espada puede ser también de carácter, y aun puede dársele otras varias denominaciones, en atención á los diversos elementos, que suelen dominar en ellas, aunque esta nomenclatura no deba sustituirse á la española ni confundirse con ella, puesto que es también diverso el punto de vista bajo que se les considera. En oposición á éstas hay otras comedias, cuya fábula nace de la vida íntima, y cuyos personajes son príncipes ó reyes, ostentando en su representación mayor lujo en los trajes, maquinaria y decoraciones, que se denominan comedias de teatro, de ruido ó de cuerpo. Tales son los dramas históricos, los religiosos con apariciones sobrenaturales, los mitológicos, los que exponen tradiciones de la Edad Media, los fantásticos, cuya acción se supone ocurrir en países lejanos y llenos de sucesos maravillosos, etc. Pero no se crea por esto que dicha clase se distinga de aquélla exactamente, acaeciendo con frecuencia, que no se sepa á punto cierto si determinadas comedias han de ser clasificadas de una ó de otra manera, ofreciendo propiedades, no comprendidas en ninguna de las distinciones mencionadas, ó que, en parte sólo, pertenecen á ella.

as. Hay, en efecto, innumerables comedias, cuya fábula se imagina ocurrir en las cortes, y que muestran algún personaje real, y que, sin embargo, refieren tan sólo aventuras de la vida ordinaria, y no exigen complicado juego de maquinaria ni ostentación escénica, cual lo prueban las conocidas de Moreto y de Calderón, tituladas *El desdén con el desdén* y *El secreto á voces*. La particularidad, puramente externa, de que en una aparezca un conde de Barcelona y un príncipe de Bearn, y en la otra una princesa italiana, etc., no parece suficiente para clasificarlas entre las *comedias de teatro*, cuando el asunto, que exponen, no sale del círculo de la vida íntima; tampoco puede llamárselas *comedias de capa y espada*, y de aquí que el análisis sea incapaz de clasificarlas, y que no haya nombre especial que las caracterice. Fácilmente se explica lo defectuoso de esta división, recordando, que, en los teatros españoles, no se preciaban los directores de ser muy escrupulosos en cuanto se refería á la propiedad escénica, ya en los trajes, ya en las decoraciones, y que, diferenciándolas tan sólo por esta circunstancia externa, quedaba á su arbitrio el ordenarlas en ésta ó en la otra categoría. Así únicamente se comprende que la comedia mencionada de Gaspar de Aguilar lleve el nombre de *comedia de capa y espada*, apareciendo en ella un duque de Ferrara y otro de Milán, puesto que, á no ser tan débil y dudosa la diferencia que las sep

ara, debiera más bien
apellidarse _comedia de teatro_. La idea y juicio,
que nos ha merecido
esta clase de composiciones dramáticas, fúndase en
la razón de que los
poetas nunca han empleado esos nombres, proviniendo
principalmente de la
mayoría de los espectadores que asistían con más as
iduidad al teatro, y
siendo sus caracteres distintivos, pueriles, sandio
s ó mal definidos.

La segunda división, en _divinas_ y _humanas_, no e
s tampoco más
ingeniosa ni más exacta. Para hacerla no se ha teni
do en cuenta la
índole religiosa ó profana del asunto; y como este
criterio es por sí
inestable y arbitrario, salta á los ojos la vaguedad
de tal denominación,
y lo imposible que es diferenciarlas por completo.
Hay piezas, por
ejemplo, cuyo asunto proviene, á la verdad, de la h
istoria sagrada, pero
que, por lo demás, no parece esencialmente religios
o (como _Los cabellos
de Absalón_, de Calderón, y _El David perseguido_,
de Lope), ó que, aun
ofreciendo en general elementos religiosos, pertene
cen, sin embargo, á
la historia profana, como _El cisma de Inglaterra_,
de Calderón, y que
tienen iguales títulos para que se les califique de
comedias divinas ó
humanas. Pocas dudas inspirarán otras, en las cua
les la religión forma
como el centro ó eje dominante de la fábula, y aun
menos aquéllas que,
como _La creación del mundo_, de Lope, se fundan en
un texto de la
Biblia, en una tradición de la Iglesia, ó que, por
su forma, recuerdan

los antiguos misterios. Simples condiciones externas, como la representación visible de milagros, la aparición de ángeles y demonios, de la Virgen María y de su Hijo, han servido también, al parecer, como en la clase anterior, para ordenar á algunas comedias en la categoría de divinas. Las comedias de santos, en especial, pertenecen á esta clase, por representar dramáticamente las vidas de varones famosos por su virtud, de donde les viene su nombre de Vidas de santos. Escribíanse para solemnizar las fiestas de cada uno, y correspondiendo á la expectación del público, que deseaba presenciar los rasgos más notables de la existencia del celebrado en ciertos días, sus milagros, etc., ofrecían en su exposición no escasa variedad escénica, á propósito para recrear la vista y edificar el ánimo en el sentido expresado.

Hay además que mencionar las denominaciones siguientes, que se observan en el lenguaje dramático español:

Llámanse burlescas aquellas comedias, que tienen este carácter, así en la acción principal como en los accesorios; de suerte que no se encuentren palabras serias desde el principio hasta el fin. De ordinario se presentan en parodia argumentos graves ó patéticos, en lenguaje lleno de refranes, alusiones, juegos de palabras y modismos propios de la hez del pueblo; y de este modo lo grandioso y conmovedor se trueca en ridículo por el contraste. De esta clase son La mu

erte de Baldovinos_,
de Cancer; _Céfalo y Procris_, de Calderón (parodia
de sus _Zelos aun
del aire matan_), y otras de la misma especie. El n
ombre y la forma
parecen originarios de la mitad del siglo XVII.

Con el nombre de _fiestas_ se distinguen las comedi
as, compuestas para
representarse en las solemnidades de la corte. Esta
denominación nada
tiene que ver con la índole del asunto, y es erróne
o, por tanto, el
calificarlas de _espectáculo mitológico_, ó de comp
ararlas con nuestras
óperas. Muchos dramas de esta clase, así por sus es
cenas de magia,
cuanto por sus continuos cambios de decoración, y p
or la música, que las
acompañaba, á propósito para cautivar los sentidos,
exigían gran lujo
escénico, y aprovechaban cuidadosamente con este ob
jeto los elementos
de la antigua mitología; con igual frecuencia emple
aban las tradiciones
de la Edad Media, los libros de caballerías y la po
esía épica italiana.
Los complicados juegos de escena no eran, sin embar
go, esenciales en
estas composiciones, pues la titulada _Guárdate del
agua mansa_, de
Calderón, cuyo argumento está sacado de la vida ord
inaria, y cuyas
costumbres son de la época, se escribió, según toda
s las apariencias,
para representarse en las fiestas celebradas con mo
tivo de las bodas de
Felipe IV con su segunda esposa. Algunas burlescas
se llamaron también
fiestas, como _Las mocedades del Cid_, de Cancer,
escrita para el
martes de Carnaval. La corte de Felipe IV dió orige

n á todas estas
fiestas.

La voz _comedia de figurón_ parece haberse usado en los últimos años del presente período, próximos ya á la época de la decadencia del teatro. Verdad es que se encuentran antes algunas, á las cuales conviene esa calificación, cuyo principal personaje constituye una verdadera caricatura, y que satirizan algún vicio ó alguna costumbre ridícula. En lo que no hay duda es en que las comedias de esta especie, que aparecieron en número considerable desde la segunda mitad del siglo XVII, se distinguen por su superficialidad y por su falta de gusto entre todas las españolas, aunque hayan sido celebradas por cuantos adolecen de iguales defectos.

Justo es que hagamos mención también de _La comedia heróica_ al finalizar este capítulo, consagrado á la clasificación de las comedias de España. No sabemos que los escritores del siglo XVII hayan usado nunca esta expresión, y se cree haber nacido al principio del siguiente. Por su significado ofrecen analogía con _las comedias de ruido_, aunque sin tener en cuenta la exornación escénica, y alude principalmente al elevado rango de los personajes más importantes.

CAPÍTULO VI.

Autos.--Autos sacramentales.--Autos al nacimiento.--Loas.--Entremeses.--Relaciones de viajeros franceses del siglo XVII, que asistieron á representaciones dramáticas en España.

Además de las comedias, se conocieron en el teatro español las composiciones dramáticas que siguen:

I. Los autos ó actos. Ya observamos antes que esta denominación, como otras muchas, se empleó en las primeras épocas para distinguir en general á las obras destinadas al teatro, y que, desde Gil Vicente, designó en especial las religiosas. En el período de que tratamos, y, según se presume, desde la mitad del siglo XVI, se restringió aún más su significación, limitándose exclusivamente á las que habían de representarse en las solemnidades religiosas, y comprendiendo, con leves excepciones, asuntos alegóricos menos extensos que las comedias[98].
Conviene, sin embargo, no confundir ambas especies, cosa, por lo demás, fácil, por cuanto en las antiguas impresiones se titulan á veces autos á las comedias[99]. Dividíanse los autos en:

a. Autos sacramentales, destinados á celebrar la fiesta del Corpus.
Sobre su espíritu y forma, así como sobre el plan y traza de su exposición, daremos más adelante pormenores. Basta advertir ahora que los personajes alegóricos les son esenciales, aunque no todos

pertenezcan exclusivamente á esta clase, habiéndolos, en efecto, no alegóricos. Todos _los autos sacramentales_ tienen de común su relación estrecha con el objeto de la festividad del Corpus, que es el Sacramento del Altar, lo cual se manifiesta casi siempre á su conclusión, en que aparece el Cáliz ó el Cuerpo del Señor. No se divide en actos, y el tiempo de su representación excede algo al de una jornada de las comedias. Verificábase en las calles ó plazas públicas, bien en tablados ó andamios provisionales, bien en otros, levantados con tal propósito.

b. _Autos al nacimiento_, para festejar la Natividad de Jesucristo y para la noche de Navidad. Proviene, sin género alguno de duda, de las representaciones usadas en las iglesias, desde los tiempos primitivos, para solemnizar el nacimiento de Jesús, y nos hacen recordar, como sus tipos originarios, las églogas pastoriles de Juan del Encina y de Gil Vicente, aunque su acción sea de ordinario más extensa y complicada. El fin más ordinario, que se proponen, es la adoración de los pastores; otras veces la huída á Egipto, ó episodios de esta festividad religiosa. Los protagonistas son San José y la Virgen María; los personajes alegóricos, frecuentes en ellos, aunque no aparecen siempre, desempeñan, por lo común, papeles secundarios, y no se presentan en primer término como en los _autos sacramentales_. Los _autos al

nacimiento_ se representaban al aire libre en pequeños tablados, en las iglesias y sacristías, y, según parece, también en los teatros. Algunos están divididos en tres jornadas.

Además de los autos indicados, compuestos para solemnizar el Sacramento del Altar ó el nacimiento del Salvador, los hay para diversas festividades, y relativos á ellas. Así se prueba en _El peregrino en su patria_, de Lope, pues, aun siendo una ficción, seguramente se funda en una costumbre arraigada en España, habiéndose en él de autos, que se representaron el día de Santiago, después en las bodas de Felipe III con la archiduquesa Margarita, y, por último, para solemnizar la conclusión de la paz entre España y Francia. He aquí cómo se desvanece el error, en que incurren casi todos los escritores que tratan de este asunto, al asegurar que _El auto sacramental_ es sólo una especie de auto. Hay que considerar á todos, con la excepción de los _al nacimiento_, cuyo origen hemos apuntado, como derivaciones de las moralidades de la Edad Media: tal es el origen del nombre de _Representación moral_, con que, por ejemplo, se los distingue en la pieza citada, de Lope de Vega. Su versificación es análoga á la de las comedias.

II. _Loas_ ó pequeñas piezas ó prólogos, de carácter comendatorio, que se declamaban antes de las comedias y autos[100]. Divídense en dos especies principales, á saber: en _a._ _Monólogos_, que de ordinario

tienen una relación vaga ó externa con la composición subsiguiente, y que contienen alabanzas de la ciudad ó del público, ante el cual ha de representarse, ó un cuento, una anécdota ó alegoría, y que finalizan con una invitación á que se oigan con benevolencia; y en [falta/n palabra/s].

Dramas pequeños, que ya exponen una escena entre los autores, en la cual discurren acerca de la representación que ha de seguirle (como la de Agustín de Rojas), ó preparan el ánimo de los espectadores para que escuchen atentos el drama principal (como son la mayor parte de las que preceden á los autos de Calderón), ó, por último, refieren algunas, aunque pocas veces, hechos que están íntimamente enlazados con la composición, que les sucede, y necesarios para su inteligencia, como en la de Los tres mayores prodigios, de Calderón.

Al comenzar la época de que tratamos, era de rigor la loa en toda obra dramática; á principio del siglo XVII fué cayendo en desuso, en cuanto á las comedias[101], observándose sólo en los autos. No eran comunmente los poetas los autores de estos prólogos de sus dramas[102], sino que, los directores de escena, según consta de El viaje entretenido, solían poseer una abundante provisión de ellos, que arreglaban á cada comedia[103], ó las hacían escribir á quien se les antojaba, cuando el autor no las había compuesto, y las conceptuaban indispensables para

dramas determinados. Las loas, especialmente las dialogadas, se acompañaban á veces con música y canto. Su versificación ordinaria es el romance, la redondilla ó la octava.

III. Entremeses, ó pequeños dramas burlescos, que se representaban entre las jornadas de las comedias, ó entre la loa y el auto. Su argumento, con ligeras excepciones, está tomado de la vida y costumbres de las clases más bajas del pueblo, exponiendo situaciones cómicas, sucesos ridículos ó anécdotas jocosas. Ofrecen imágenes reales sin afectación ni idealidad poética. Frecuentemente son sólo situaciones en bosquejo, escenas sueltas sin enredo dramático, aunque á veces se observe en ellos interés más concentrado, intriga y complicación en la fábula, en cuanto es posible en tan reducido espacio. Los entremeses están escritos en prosa y verso, y en este último caso en redondillas, romances ó silvas, aunque en la forma obedezcan á muy diversos principios de los seguidos en las comedias ó autos, careciendo de elevación poética, y diferenciándose muy poco de la conversación vulgar. En su espíritu y traza se asemejan evidentemente á las composiciones de Lope de Rueda, cuyo estilo se conservó en los entremeses, ocupando su lugar el drama más sublime y de más elevada poesía[104]. Los sainetes, con distinto título son, sin embargo, iguales á los entremeses, apareciendo en no escaso número desde la mitad del siglo XVII. Sin

razones sólidas se ha dicho que se diferencian unos de otros, en que los sainetes suelen ir acompañados de música y de bailes poco importantes, y que su acción es más complicada, por que los entremeses terminan comunmente con canto y danza; y en cuanto al plan dramático, puede afirmarse que el sainete se asemeja aún más, en este concepto, á los más antiguos entremeses.

Las demás especies de obras dramáticas españolas, que aparecieron después, al finalizar el siglo XVII, como _las zarzuelas_, _tonadillas_, _follas_, etc., serán objeto de nuestro examen en los capítulos siguientes.

Antes de tratar en particular de cada uno de los poetas dramáticos y de sus obras, expondremos algunas noticias sobre el estado de los teatros y sobre la historia externa del arte escénico, para seguir el hilo de nuestro interrumpido discurso.

El origen y primitiva forma de los dos teatros principales de Madrid, son ya conocidos por lo expuesto en los capítulos anteriores, así como su disposición externa en general, que sirvió de prototipo á casi todos los teatros ó corrales de España. Como ampliación de este punto, insertaremos algunos párrafos de antiguos viajes, en los cuales se habla de la asistencia de sus autores á diversos teatros de España. Aunque estas relaciones no dan todos los pormenores que serían de desear, ni

idea exacta y completa de la disposición del local ó del origen de las representaciones, son, no obstante, de interés, por que están escritas por testigos oculares, y porque nos recordarán lo dicho antes acerca de los teatros de la _Cruz_ y del _Príncipe_. Aunque se levantaron á mediados ó fines del siglo XVII, esta circunstancia no impedirá que tratemos ahora de ellos, sabiéndose con seguridad que los teatros españoles (á excepción del del Buen Retiro, del cual hablaremos después, y que fué edificado bajo otro plan en tiempo de Felipe IV)[105], durante todo este siglo, no alteraron la forma recibida al acabar el XVI.

Un francés, que vino á España en el año de 1659, acompañando al mariscal de Grammont, enviado extraordinario de Luis XIV en la corte de Felipe IV, dice lo siguiente en su diario de este viaje, que después publicó:

«Por lo que hace al teatro, en casi todas las ciudades hay compañías de cómicos, superiores á los nuestros, cuando se comparan unos y otros, aunque no haya ninguno que reciba sueldo del Rey. Representan en patios, comunes á muchas casas, de suerte que las ventanas, llamadas _rejas_, porque las tienen de hierro, no pertenecen á los autores, sino á los propietarios de las fincas. Declaman en medio del día, sin luz artificial, y ninguno de sus teatros (excepto el del _Buen Retiro_, en cuyo palacio hay dos ó tres salones escénicos) tien

en tan buenas
decoraciones como los nuestros, aunque no les falte
el anfiteatro, y el
que apellidamos parterre.

»Hay en Madrid dos teatros, denominados _corrales_,
que jamás se ven
libres de mercaderes y artesanos, quienes abandonan
sus ocupaciones y
concurren á ellos con capa, espada y daga, llamándo
se todos
caballeros, hasta los que hacen zapatos. Estas ge
ntes deciden si la
comedia es buena ó mala, dependiendo de ellos la fa
ma y consideración de
los poetas; llámanse _mosqueteros_, porque unas vec
es aplauden y otras
silban, ordenados en fila. Algunos ocupan localidad
es próximas á la
escena, que heredaron de sus padres, como mayorazgo
s, y que no pueden
vender ni hipotecar. ¡Tan grande es su pasión por l
as comedias!

»Las mujeres se sientan juntas en el extremo exteri
or del anfiteatro, á
donde los hombres nunca penetran[106].»

En el viaje de un flamenco, que visitó á España por
los años de 1655, se
lee lo siguiente:

«Los actores no representan con luz artificial, sin
o con la del día, y,
por consiguiente, privan á la escena de sus princip
ales encantos. Sus
trajes no son lujosos ni guardan la propiedad debid
a. En comedias, cuya
acción se supone ocurrir en Roma ó Grecia, aparecen
con vestidos
españoles. Todas cuantas he visto, se dividen en tr
es actos, que llaman

jornadas. Comienzan con un prólogo, acompañado de música[107], y cantan tan mal, que parecen chiquillos aullando. Entre las jornadas hay entremeses ó bailes, que suelen ser lo mejor del espectáculo. Por lo demás, es tal la afición del público, que cuesta no poco trabajo hallar asiento[108].»

La condesa de Aulnoy, cuyo viaje á España cae al comenzar el reinado de Carlos II, dice así desde San Sebastián:

«Después de haber descansado, formé el proyecto de visitar el teatro. Cuando entré en él, se levantó un clamor general, que significaba _¡mira! ¡mira!_ La decoración no era brillante, consistiendo en tablas sostenidas por cuerdas. Las ventanas estaban abiertas, porque aquí se acostumbra á representar sin luz artificial, siendo fácil de presumir cuánto perjudique esta circunstancia á la belleza del espectáculo. Representóse la _Vida de San Antonio_, y cuando la obra merecía aplausos, gritaban _¡víctor! ¡víctor!_ todos los espectadores, habiéndoseme dicho que tal es la costumbre del país. Me llamó la atención que el demonio no se diferenciaba en nada de los demás actores, si se exceptúan sus medias encarnadas y dos cuernos que llevaba en la cabeza. La comedia, como todas, se dividía sólo en tres actos. Al finalizar cada acto, se representaba un pasillo cómico ó burlesco, en el cual aparecía _el gracioso_, diciendo algunas cosas buenas, entre

muchas sandeces. En los entreactos había también bailes, con acompañamiento de arpa y de guitarra. Las bailarinas traían castañuelas en las manos y un sombrerillo en la cabeza, como se acostumbra aquí en los bailes; en _la Zarabanda_, era tan leve su movimiento, que no parecía baile. Diferenciase mucho su danza de la nuestra, porque mueven bastante los brazos, y levantan con frecuencia las manos hasta el rostro y el sombrero, aunque con cierta gracia, que agrada. Su habilidad en tocar las castañuelas es verdaderamente prodigiosa.

»No se crea, por lo demás, partiendo del supuesto de que San Sebastián es una población poco importante, que estos actores sean distintos de los de Madrid. Los del Rey serán, á la verdad, mejores; pero no por eso será muy grande la diferencia entre unos y otros. Hasta en _las comedias famosas_, esto es, las más célebres y bellas, incurren en singulares ridiculeces. Por ejemplo, cuando San Antonio decía la confesión, lo cual acontece frecuentemente, caían todos de rodillas, y se daban tales golpes de pecho, que parecía deseaban acabar con su vida.»

Después, describiendo la autora su permanencia en Madrid, se expresa de este modo acerca de los teatros:

«Es difícil dar una idea exacta de la pobreza de su maquinaria. Los dioses aparecen á caballo en una viga, que se extiende de un extremo á

otro del teatro. El sol se figura por medio de una docena de faroles de papel de color, con su luz correspondiente en cada uno. En la escena en que Alicia invoca á los demonios, salen éstos del infierno, con toda comodidad, por unas escaleras. El gracioso ó bufón dice mil sandeces... Por lo demás, la mejor comedia es aplaudida ó silbada, al capricho de cualquier harapiento personaje. Hay, entre otros, un zapatero, que goza en este sentido de grande autoridad, de suerte que los poetas, después que concluyen sus composiciones, se las presentan para congraciarse su favor. Léenselas, y tienen que oír mil necesidades del zapatero; y cuando se representan por vez primera, todos los espectadores fijan sus miradas en los ojos del pobre diablo. Los jóvenes de todas las clases siguen siempre su ejemplo. Bostezan si él bosteza, ríen si él ríe. En ocasiones no se le puede sufrir, porque lleva á sus labios un pito, que nunca abandona, y en seguida se oyen á centenares en el teatro, moviendo tal alboroto, que ensordece á los espectadores. El mísero poeta se desespera, observando con dolor que el éxito bueno ó malo de su comedia depende del arbitrio de tan andrajoso personaje.

»Hay cierto departamento en estos teatros, que corresponde á nuestro anfiteatro, y se llama _la cazuela_. Concurren á él las mujeres más frívolas y los señores más principales para charlar con ellas. A veces es tal la algazara que mueven, que no se oiría ni el estampido del

trueno, puesto que las damas, cuya vivacidad no es refrenada por ninguna consideración ni conveniencia, dicen tales gracias, que hacen reir hasta á las piedras. Saben al dedillo las vidas ajenas, y cuando se les ocurre algún chiste relativo á SS. MM., preferirían, á no soltarlo, que las ahorcasen en el cuarto de hora siguiente.

»Puede asegurarse que en Madrid se tributa á las actrices un verdadero culto. No hay una siquiera, que no mantenga relaciones con algún señorón, y por la cual no diesen su existencia muchos hombres. Ignoro si su trato es agradable; pero son las criaturas más antipáticas del mundo. Gastan un lujo inmoderado, y antes se sufriría que una familia pereciese de sed y de hambre, que privarlas, valiendo tan poco, de las cosas más superfluas[109].»

El viaje citado de 1655 nos da, acerca de la festividad del Corpus y de la representación de _los autos sacramentales_ en Madrid, los detalles siguientes:

«El 27 de Mayo asistimos á la fiesta del Corpus, la más ostentosa y la más larga de cuantas se solemnizan en España. Comenzó por una procesión, á la que precedían muchedumbre de músicos y vizcaínos con tambores y castañuelas. Acompañábanlos también otras muchas personas con los trajes más apuestos, saltando y bailando, como si fuese Carnaval, al compás de los instrumentos. El Rey fué á la iglesia de Santa María, próxima al

palacio, y, después de oír la misa, regresó con un cirio en la mano. Delante se lleva el tabernáculo, seguido de la grandeza de España y de los diversos consejos, mezclados en desorden este día, para evitar disputas de preeminencia. Con los primeros acompañantes se observan también máquinas gigantescas, esto es, figuras de cartón, que se mueven por los esfuerzos de hombres ocultos en ellas. Eran de diversas formas, y algunas horribles, representando todas mujeres, excepto la primera, que es una cabeza monstruosa pintada, puesta sobre los hombros de un devoto de pequeña estatura, de manera que el conjunto se asemeja á un enano con cabeza de gigante. Hay además otros dos espantajos de la misma especie, figurando dos gigantes, moro el uno y negro el otro. El pueblo llama á estas figuras _Los Hijos del Vecino ó Las Mamelinas_. Me han hablado también de otra máquina semejante, que se pasea por las calles y se llama _La Tarasca_. Este nombre, según se dice, proviene de un bosque que existía antiguamente en la Provenza, en el lugar en donde yace Tarascón ó Beaucaire, frente al Ródano. Asegúrase que en cierto tiempo fué habitado por una serpiente, tan enemiga del linaje humano, como la que fué causa de que nuestros primeros padres fuesen expulsados del Paraíso. Santa Marta le dió al fin muerte en virtud de sus oraciones, y ahogándola con su cinturón. Sea lo que fuere de esta tradición, ello es que _La Tarasca_, á que me refiero, es una serpiente de monstruosa

magnitud, de vientre enorme, larga cola, pies pequeños, garras retorcidas, ojos amenazadores y boca horrible y prominente; su cuerpo está sembrado de escamas. Llevan á este figurón por las calles, y los que, ocultos bajo el cartón que la forma, la conducen, hacen con ella tales movimientos, que arrebatan los sombreros de las cabezas de los distraídos; las gentes sencillas le tienen gran miedo, y, cuando atrapa á alguno, promueve risa atronadora entre los espectadores. Lo más curioso de todo fué la cortesía, que estos monigotes hicieron á la Reina al pasar la comitiva por el balcón que ocupaba. También el Rey hizo su cortesía á la Reina, contestándole ella y la Infanta desde sus asientos. La procesión se encaminó en seguida á la Plaza, y regresó á _Santa María_ por _la calle Mayor_.

»A eso de las cinco de la tarde se representaron _autos_. Son dramas religiosos, en los cuales se intercalan entremeses burlescos para mitigar y sazonar la seriedad de la exposición. Las compañías de comediantes, de las cuales hay dos en Madrid, cierran los teatros en esta temporada, y, por espacio de más de un mes, ponen sólo en escena piezas religiosas. Están obligados á representar cada día delante de la casa de uno de los presidentes de los consejos. La primera función se celebra ante el Palacio Real, levantándose al efecto un tablado con su solio, bajo el cual se sientan SS. MM. El teatro se extiende al pie del

trono. En torno del escenario se ven casitas con ruedas, de las cuales salen los actores, y á donde se retiran al finalizar cada escena. Antes de comenzar los autos, los danzantes de la procesión y los monigotes referidos, de cartón, ostentan sus habilidades en presencia del pueblo. Lo que más me chocó en la representación de un auto, á que asistí en _El Prado viejo_, fué que, verificándose en medio de la calle y á la luz del día, se encendieron luces, mientras que en otros teatros cerrados, se aprovecha la claridad natural, sin emplear la artificial[110].»

Así se expresan nuestros viajeros, sirviéndonos sus relaciones para enlazar y completar las nuestras. Adviértase, sin embargo, que las noticias sacadas de ellas adolecen, en general, del defecto de presentar las costumbres de España de un modo desfavorable, dejándose arrastrar de preocupaciones nacionales, por lo cual no es de extrañar que rebajen, más bien que enaltezcan, cuanto atañe á los teatros.

CAPÍTULO VII.

Decoraciones y tramoyas de los teatros españoles.--Trajes.--Aparato escénico en la representación de autos.--Prohibición de espectáculos teatrales en 1598.--Su derogación en 1600.--Noticias particulares de los teatros de esta época.

En el volumen anterior nos hicimos cargo de la disposición y arreglo de aquella parte de los teatros españoles, destinada á los concurrentes á ellos. Prescindiendo, pues, de lo expuesto, proseguiremos nuestra tarea tratando ahora de la escena, decoraciones, trajes, etc., en cuanto nos lo permitan la escasez, que, en este punto, hay de datos detallados y directos. Los antiguos escritores, que sólo se dirigían á sus coetáneos, y que suponían conocido lo mismo que deseamos saber, no se han propuesto nunca dar prolijos pormenores sobre estas cuestiones, por cuyo motivo conviene mostrar indulgencia con nuestras tentativas para llenar las lagunas que se observan, no existiendo á veces, para conocerlas, sino alusiones aisladas á ellas, ó noticias trazadas á la ligera. Téngase en cuenta, que, cuanto exponremos en breve, se refiere á los teatros de _la Cruz_ y _del Príncipe_, y sólo mediatamente á los demás, nunca á los edificios lujosos y ricos de la corte de Felipe IV, destinados á las representaciones dramáticas, de las cuales hablaremos después[111].

La escena (_tablado_) se elevaba algunos pies sobre el patio, y estaba mucho más próxima á los espectadores que en los teatros modernos. No había orquesta entre la escena y la parte, que denominamos _parterre_ ó patio; y los músicos, que desde el principio de la representación tocaban y cantaban, habían de subir á las tablas. T

ampoco se conocía el telón que ocultase el escenario, y de aquí que, al empezar una pieza, no era dable presentarse en diversos grupos, puesto que los actores habían de ofrecerse primero al público. Encontrábase en el fondo una elevación murada (_lo alto del teatro_) que servía para distintos usos, como, por ejemplo, para figurar las murallas de una ciudad, el balcón de una casa, una torre, una montaña, etc. La escena no era, ni con mucho, tan profunda como la de nuestros teatros, sino, al contrario, más proeminente hacia los espectadores. Su decoración consistía en diversas cortinas ó tapices de un solo color ó sencillos, pendientes del fondo, y dejando varias entradas, que representaban ya un aposento ó una sala, ya una calle, ya un jardín ó una selva, sin mudarse ni alterarse nunca. Con preparativos tan poco complicados se exponían aquellos dramas, cuya acción pasaba dentro del círculo de la vida común y ordinaria, principalmente _las comedias de capa y espada_, y entre ellas las que no ofrecían un enlace esencial entre la fábula y el lugar de la acción, que podía suplirse fácilmente por la imaginación de los espectadores[112]. Si se empleaba más juego de máquinas, dependía esto, en su parte principal, del capricho del director de escena, sobre todo, si, con arreglo al argumento de la pieza, el lugar de la acción tenía en la mejor inteligencia de ésta influjo decisivo, y venía á ser elemento integrante de ella, no bastando que la imaginación

de los espectadores
la supliese. Necesario era, en tales casos, que se
presentasen
figuradamente á la vista del público aquellos objet
os, que en otra obra
se hubiesen omitido, contando siempre con la perspi
cacia de los
asistentes á la representación, y que se llamasen _
Comedias de teatro_
las que se distinguían por su aparato escénico, sup
erior al ordinario de
los tapices, y que demandaban más riqueza y varieda
d en los trajes. Pero
las decoraciones, tales como hoy las comprendemos,
con sus cambios
regulares, no jugaban jamás en ellas. Las cortinas
sencillas exornaban
la mayor parte de las escenas, representando divers
as localidades, según
lo exigían las necesidades del teatro. Cuando éste
quedaba vacío, y los
personajes habían de venir por otra entrada, era me
nester que los
cambios de decoración, no sensibles, se supusiesen
por los espectadores.
Estos cambios no dependían inmediatamente de la sal
ida de los
personajes, y la fantasía de los espectadores, como
tantas otras veces,
se encargaba de lo restante. La última mitad del se
gundo acto de la
comedia de Calderón, _El Alcaide de sí mismo_, por
ejemplo, se supone
ocurrir en el parque de un castillo, y de repente,
sin contar con la
desaparición de los interlocutores del diálogo, se
traslada la escena á
lo interior del mismo. En _Los Embustes de Fabia_,
de Lope, se halla
otra prueba aún más decisiva. Aurelio, que estaba e
n el aposento de su
amada, sin abandonar la escena, dice:

«Este es palacio: acá sale
Neron, nuestro Emperador,
Que lo permite el autor
Que desta industria se vale;
Porque si acá no saliera,
Fuera aquí la relación
Tan mala y tan sin razón
Que ninguno la entendiera.»

No siempre corresponde tampoco el lugar de la acción en _Las Comedias de teatro_ á la idea que de él nos formamos, y así consta de los diálogos, en que los personajes, al salir á la escena, aluden á la localidad en donde se hallan, puesto que tales explicaciones serían inútiles por completo, si los espectadores tuviesen á aquélla ante la vista. Cuando del curso de la acción no se deducía con claridad el lugar en donde ocurría, se apelaba á los demás medios escénicos, que ofrecía el arte y se podían utilizar. Su elección quedaba al arbitrio de los directores de escena, puesto que los poetas lo hacían raras veces, y sólo en los casos más urgentes. De aquí no escaso desorden en la representación de las obras dramáticas, sucediendo que ciertas decoraciones se empleaban en casos determinados, por el solo motivo de que agradaban y estaban á mano, aunque no fuesen necesarias; mientras que en otros, en que no había el aparato escénico conveniente, se acudía, contra lo regular y esperado, á la imaginación de los espectadores. Con mucho trabajo nos será posible formarnos una idea, ni aun aproximada, de la licencia de

esta escenografía. Se prescindía en absoluto del encanto de los sentidos, de cuanto constituye la ilusión verdadera. La pintura escenográfica, con sujeción á las reglas de la perspectiva lineal, de suerte que el teatro representase un cuadro con la apariencia de lo real, era completamente desconocida. Bastaba ofrecer algunas casas ó árboles de cartón ó de tela pintados, para significar una casa ó una selva, y no estorbaban las cortinas de color uniforme del fondo, y de los costados, que permanecían en su lugar ordinario. Después de servir una decoración, de esta especie, no se mostraba grande empeño en hacerla desaparecer al acabarse la escena, y se utilizaba en seguida para figurar otro lugar, algo semejante al anterior. Con mucha frecuencia se significa el cambio de lugar descorriendo una de las cortinas, y dejando ver el objeto esencial de la nueva escena; de todas maneras hacíaase esto parcialmente, porque el resto del teatro no variaba, destacándose sólo una escena reducida en el cuadro de otra más vasta. A menudo se verificaban estas mudanzas de suerte que, desde su parte anterior, que representaba una calle ó un aposento, penetraba la vista en otro, ó en una casa. Dedúcese, pues, de lo dicho, que las reglas de la más común verosimilitud se observaban tan poco, que era muy frecuente que la escena figurase un campo extenso, en el cual los personajes recorrían considerables distancias, y el lugar de la acción, á lo menos en el

pensamiento, se dilataba en torno del centro de la escena, que le servía de círculo. Por ejemplo, en el primer acto de Los dos amantes del cielo, de Calderón, Chrysantho aparece al principio en el bosque sagrado de Diana; supónese en seguida que, desde él, entra en lo más espeso de la montaña, puesto que él mismo describe, sin salir del teatro ni un instante, las áridas rocas, á las cuales se acerca, no existiendo razones para presumir que la escena cambie, sino al contrario, para creer que los mismos árboles, y acaso la misma colina, á que se alude al principio en el bosque sagrado, sirven después para figurar el paraje más agreste de la montaña. Otro tanto sucede cuando los personajes, que se encuentran en la escena, han de andar hacia adelante en la fantasía de los espectadores sin moverse en realidad del lugar que ocupan, que llama su atención, y que principalmente descuella en la fábula de la comedia, en cuyo caso se descorre una cortina del fondo ó de los costados para mostrarlo. Hay de esto numerosos ejemplos. Al empezar El Arauco domado, de Lope, aparecen muchos soldados, como si estuviesen en las cercanías de un puerto americano y caminando hacia la plaza, en donde la procesión del Corpus pasa bajo un arco de triunfo; cuando llegan al término de su destino, se descubre la escena descorriendo una cortina, y deja ver el arco y la ostentosa procesión. En el famoso Convidado de piedra, de Tirso, pasean Don Juan y su criado las calles

de Sevilla, y, después de permanecer en el teatro cierto tiempo, se descubre la estatua del Comendador, suponiéndose que llegan entonces á encontrarla.

Las demás máquinas no eran más perfectas que las de coraciones. Por mucho que las celebre Cervantes, y aunque esta parte del arte teatral, al representarse su *_Numancia_*, estuviese más adelantada, nada prueban sus afirmaciones, cuando, entre otras cosas, leemos en las notas escénicas de su tragedia, que ahora se rueda bajo el teatro, á uno y otro lado, un saco lleno de piedras, como si tronara. En tiempo de Lope de Vega alcanzó la maquinaria más perfección; pero, á pesar de esto, es de presumir que no fuese grande, si hemos de atenernos á las descripciones, citadas antes, de la condesa d'Aulnoy. Hiciéronse especialmente más comunes las máquinas para volar y para figurar nubes, sobre todo en los dramas religiosos, para figurar que descienden del cielo apariciones, santos, la Virgen María, el Niño Jesús, etc. Abríanse agujeros en el suelo de la escena, llamados *_escotillones_*, que servían para desaparecer por ellos los personajes, y para que ascendiesen los espíritus infernales. Estos mismos escotillones servían también, á veces, en otras piezas para distintos usos, como sucedía en la comedia de Tirso, titulada *_Por el sótano y el torno_*; en *_El Tejedor de Segovia_*, de Alarcón, y en *_El Galán fantasma_*, de Calderón, en las

cuales figuran salidas de subterráneos.

Quizás no falte quien se incline á mirar con desprecio el sencillito aparato de la escena española, recordando las exigencias de las imaginaciones modernas en cuanto se refiere á la ilusión teatral; pero quien conozca el detrimento, que sufre el arte en su esencia con los poderosos medios externos empleados en la representación, y que, por punto general, coincide la decadencia del drama con el mayor lujo escénico, mirará con otros ojos la sencillez antigua, pareciéndole, sin mucho esfuerzo, que, en realidad, favoreció al verdadero arte dramático. Fué una ventaja para los poetas españoles el componer para un público, cuyas pretensiones eran tan modestas en la parte material de la exposición de sus obras, y pronto á sujetar sus sentidos á la imaginación, y, cuando fuese necesario, á seguir de uno en otro lugar la mágica varita de la poesía. Como desde un principio se había renunciado al imposible, á que tiende nuestro afán escénico, que es á vestir la ficción con los colores de la verdad; como el espectador no deseaba ver ante sí, como si existiera, todo lo descrito en los versos; como no daba gran precio al testimonio de sus ojos, formando su fantasía el complemento de lo que faltaba á la imperfecta representación externa, podía también el poeta abandonarse á las más atrevidas ficciones, sin tener en cuenta si la escena sería capaz de figurarlas. De celebrar es

que el drama español desconociese esas mudanzas de
sillas, esas escenas
sin personajes y las demás interrupciones de nuestros
espectáculos, que
á cada instante perturban el curso de la acción. No
obstante la
sencillez del mecanismo del antiguo teatro español,
quéjase Lope de Vega
(en el prólogo al tomo XVI de sus Comedias) del imoderado
abuso, que
de las máquinas se hace en las tablas. ¡Cuáles serían
sus expresiones,
al hablar de nuestra moderna barbarie, si hubiese asistido á una
representación cualquiera en los teatros de París ó
Berlín!

En los trajes eran los españoles de entonces tan poco
escrupulosos como
en la decoración de sus dramas. No necesitamos decir
que se observaban
las principales distinciones en el rango de los personajes,
y que el
militar aparecía vestido de diverso modo que el paisano,
y el caballero
que el menestral. Como los españoles mantenían tan
extenso comercio con
las demás naciones, y conocían, por tanto, sus trajes,
aparecían también
alemanes y franceses, italianos é ingleses, turcos
y moros con
vestidos, que tenían, por lo menos, cierta semejanza
con los de estos
pueblos (como lo prueban las frecuentes indicaciones
que se hacen de
vestido francés, de moro, etc.), aunque no se guardase en esta
parte
nimia exactitud. En las comedias, cuya acción ocurría
en países remotos
de costumbres desconocidas, se empleaba un traje, calado
en el español
de la época, y diferente de él sólo en algunos acce

sorios fantásticos,
que bastaban para indicar su antigüedad, y para que
los espectadores
quedasen satisfechos. Lope de Vega, en su Nuevo ar
te de hacer
comedias, se lamenta de la inverosimilitud de que
los romanos aparezcan
en el teatro con calzas, y el viajero, citado antes
, dice expresamente
que ha visto en los teatros de Madrid á los griegos
y romanos vestidos á
la española. Sin embargo, esto no ha de entenderse
como si en tales
casos se adornasen los actores con el traje español
de la época, sin
mudanza ni modificación alguna, sino que se trata d
e un traje teatral,
poético y acomodado á la realidad, que se intentaba
representar, y al
país en que se suponía ocurrir la acción. Ya Cervan
tes, en sus notas
escénicas á La Numancia, intenta evitar los grose
ros anacronismos que
se cometían, puesto que indica que los soldados rom
anos debían llevar
armas á la antigua, y aparecer sin arcabuces; y aun
después hubo de
adelantarse también en la observancia de tales conv
eniencias, sin ser
tan escrupulosos ni eruditos, como acontece en la m
oderna indumentaria,
sino usando ampliamente de las prerrogativas especi
ales á cada teatro,
de subordinar la verosimilitud y la verdad externa
á la general poética.

Las representaciones comenzaban ordinariamente (en
los teatros públicos,
porque ahora no hablamos de los autos), hacia las d
os de la tarde en el
invierno y las tres en verano, y duraban unas dos ó
tres horas, por cuya

razón no había necesidad de alumbrado artificial[113]. El orden, con que se disponían las diversas partes de la representación, era el siguiente: primero, canto acompañado de instrumentos, hallándose los músicos en las tablas; después la loa, indispensable en general al principio, y recitada más tarde, excepcionalmente; en seguida la comedia, y en los intermedios un entremés ó baile[114], que se repetía, por lo común, al terminarse.

La representación de Los autos sacramentales consta ya, por la descripción expuesta antes, de un testigo ocular. Añadiremos, sin embargo, porque así se deduce de diversas alusiones de estas obras, que aquel monstruo marino, que se llevaba en la procesión, figuraba al Leviatán ó símbolo del pecado, siendo este supuesto más verosímil y aceptable que la explicación dada por el viajero, de que hicimos mérito. En la misma procesión se observaba también una figura de mujer, fantásticamente adornada, con la cual se significaba la prostituta Babilonia. Los autos, como dijimos antes, se representaban en tablados al aire libre. Los actores atravesaban la ciudad en carros cubiertos, cuyos costados estaban guarnecidos de cortinas pintadas, hasta llegar á aquella parte de la población, en donde se había de celebrar la fiesta. En seguida se colocaban los carros en círculo alrededor del tablado, ó formando triángulo, de suerte que su cortinaje sirviese de decoración.

Lo interior de los mismos era el vestuario; encerraba también las máquinas escénicas más necesarias para la exposición, y constituía un segundo tablado, que, hasta cierto punto, podía extenderse descorriendo las cortinas. En otros términos: la escena principal, por medio de los carros que la circuían, estaba rodeada de otras escenas parciales, que se confundían con ella, engrandeciéndola con el auxilio de las cortinas, ó separaban á unas de otras, según las circunstancias. Lo último, esto es, la parte que los carros, descubriéndose ú ocultándose, jugaban en la acción de Los autos sacramentales, consta, con evidencia, del análisis de algunas composiciones de este linaje, y por ellas se conoce también exactamente la maquinaria y los trajes que se usaban. Aunque los poetas, por punto general, dejaban en estas piezas al cuidado del decorador su parte material, sin embargo, se puede asegurar que las pretensiones escénicas del público eran más modestas que en los dramas profanos. La representación de Los autos sacramentales se hacía, por lo común, hacia las cinco de la tarde, precediéndola una loa y un entremés. La luz artificial, que se empleaba en ellos, no tanto se encendía para comodidad de los concurrentes, cuanto para honrar al Santísimo Sacramento.

Reanudando el hilo cronológico de nuestra narración, interrumpido en el anterior capítulo, hacia el año 1587, indicaremos algunas

particularidades relativas al teatro. Recordaremos, que, en dicho año, puso fin á los escrúpulos suscitados por la licencia de las representaciones teatrales, el permiso formal concedido á estos establecimientos públicos para proseguir sus tareas, bajo ciertas restricciones. A consecuencia de esta medida se aumentaron extraordinariamente, en poco tiempo, las compañías de actores y el número de teatros. Tuviéronlos casi todas las poblaciones de alguna importancia, y más de uno las que, como Sevilla, Granada, Valencia y Zaragoza, descollaban entre las demás. Hasta los lugares más insignificantes quisieron también gozar de los placeres, que esta diversión proporcionaba, y acogían con avidez las compañías ambulantes, que levantaban tablados provisionales para satisfacer la curiosidad de la multitud, que á ellos acorría. A esto aluden las noticias, que anticipamos en el primer tomo, de _El Viaje entretenido_ de Agustín de Roxas. Madrid, sin embargo, continuó siendo el foco del arte dramático en sus distintas manifestaciones, y en donde se desenvolvió con más perfección. Verdad es que no se edificaron nuevos teatros, sino al contrario, que se fueron abandonando los de la Puerta del Sol, de Isabel Pacheco, de N. Burguillos, de Cristóbal de la Puente y de Valdivieso; subsistiendo tan sólo los dos corrales de _La Cruz_ y de _El Príncipe_, cuya data alcanza á los años de 1579 y 1582, aunque, por otra parte, se

aumentaron los días, en que era lícito dar representaciones, limitados en un principio á los festivos y alguno que otro de la semana, y creció el personal de las compañías, y se agotaron más rápidamente las obras dramáticas.

Las compañías principales, que se distinguieron en la capital, hacia el año 90 del siglo XVI, fueron las de Juan de Vergara, Pinedo, Ríos, Alonso Riquelme, Villegas, Heredia, Pedro Rodríguez, Jerónimo López, Alonso Morales, Alcaraz, Vaca, Gaspar de la Torre y Andrés de Claramonte. La afición á los espectáculos dramáticos creció de tal manera, que hasta en las iglesias y conventos se representaron piezas profanas, y que los grandes y potentados, no contentos con asistir á los teatros públicos, quisieron también tenerlos en sus palacios. Innumerables poetas siguieron las huellas de Lope de Vega, superándose en fecundidad unos á otros, y esforzándose en satisfacer, con nuevas composiciones, la sed inextinguible de sus favorecedores. Las autoridades no examinaban previamente las producciones dramáticas, bastándoles vigilar con indulgencia la representación; y los alguaciles, encargados especialmente del buen orden y de la policía de los teatros, al parecer no se proponían otro objeto que el asegurar las entradas en la caja de las compañías[115]. Cayeron por estas causas en desuso las disposiciones legales sobre los teatros, que se promulgaron en el año de

1587, aprovechándose los empresarios ó directores de la ocasión para libertarse de las restricciones que se les habían puesto, bailándose en la escena hasta las danzas prohibidas, como _la Zarabanda_, _la Chacona_, etc. El rey D. Felipe II, á pesar de su severidad en otras cosas, no fijó su atención, por más de un decenio, en estos desórdenes, ni publicó ley ni orden alguna que aludiese sólo á ellos[116]. Pero en el otoño de 1597 excitó su interés de nuevo este punto. Con motivo del fallecimiento de la princesa Catalina permanecieron largo tiempo cerrados los teatros de la capital, y aprovecharon los teólogos la ocasión para hacer nuevo alarde de sus escrúpulos, originados de la licencia de las funciones teatrales; sus esfuerzos obtuvieron esta vez mejor éxito, sin duda porque fueron más enérgicos, puesto que el 2 de mayo de 1598 se promulgó una Real pragmática, que prohibía indefinidamente la representación de comedias[117].

No se indica en ella claramente si esta prohibición comprendía á todas las ciudades del reino, ó se limitaba sólo á la capital; pero si, como se presume, tuvo el primer objeto, lo cierto fué que se observó únicamente en Madrid, en donde se aplicó en todo su rigor por hallarse bajo la vigilancia de las autoridades superiores. Mas aquí fué también en donde se hizo sentir en todo su peso la opresiva severidad de dicha disposición, viéndose los hospitales sin recursos para atender al cuidado de los enfermos. En

vano se rogó é instó al Gobierno para que abriese de nuevo los teatros, permaneciendo en vigor sus órdenes hasta la muerte de Felipe II (septiembre de 1598). En la primavera de 1600, sin embargo, dió tal importancia Felipe III á las repetidas y vehementes súplicas que se le hicieron, que convocó una junta de hombres de estado y de teólogos, para que discutiesen las condiciones y modificaciones, bajo las cuales, en todo caso, se concedería de nuevo la reapertura de los teatros. Muy opuestas fueron, en verdad, las opiniones de los individuos de la junta, y mucho se habló y escribió sobre esto, creyendo unos que debía mantenerse la prohibición, y sosteniendo otros que bastaba vigilar con mayor cuidado las representaciones, y abolir algunos abusos. Triunfó, al fin, el parecer de los últimos, y el Gobierno publicó una ordenanza, cuyas cláusulas y restricciones, que copiamos á continuación, habían de observarse en las funciones teatrales. Decíase en ella:

1.º Que habían de desterrarse de la escena todo linaje de cantos y bailes indecentes.

2.º Que sólo se concedería la licencia para representar á cuatro compañías.

3.º Que se prohibía á las mujeres presentarse en traje de hombres, y que, al alternar con los demás actores, habían de ser acompañadas de sus padres ó esposos.

4.º Que se vedaba la asistencia á los teatros á prelados, clérigos y frailes.

5.º Que durante la Cuaresma, el domingo de Adviento, el día primero de la Semana Santa, la Pascua y Pentecostés, no se celebraría función teatral alguna, y, por regla general, sólo tres veces á la semana.

6.º Que en un mismo lugar había de haber únicamente una compañía, residiendo en él un mes largo.

7.º Que en las iglesias y conventos se representasen sólo verdaderos dramas religiosos.

8.º Que en todos los teatros hubiese asientos separados para los dos sexos, con distintas entradas.

9.º Que en las universidades de Alcalá y de Salamanca, no se representase más que en tiempo de ferias.

10.º Que el permiso concedido á cada compañía durase sólo un año, debiendo después renovarse.

11.º Que las comedias y entremeses, previamente á su representación pública, se representasen ante algunos inteligentes (entre ellos un teólogo), para que fuesen aprobados.

Y 12.º Que se nombrara un _juez protector de los teatros_, á cuyo cargo correría su inspección, y el cumplimiento de las disposiciones

anteriores[118].

Nombróse, en efecto, el juez, subsistiendo este destino todo el siglo XVII. No obstante, no se observaron con rigor las disposiciones de la ordenanza, y los teatros, abiertos de nuevo, las fueron eludiendo poco á poco. Vióse obligado el Gobierno, en vez de conceder la licencia á cuatro compañías, á extender la primera á seis, y después á doce. Pero además de estas compañías privilegiadas (_compañías reales ó de título_), recorrían el país otras muchas, y pronto se contaron en toda España hasta cuarenta, con unos mil actores. Ya Mariana, en su _Liber de spectaculis_, impreso en 1609, dice que el número de los cómicos se había aumentado en los últimos veinte años de un modo extraordinario, y que crecía por momentos, de la misma suerte que los teatros, que se levantaban en todas las poblaciones de la Península, y como sucedía también con la afición á las representaciones dramáticas, tan general en toda la nación, que las personas de todos los sexos, edad y clase, sin exceptuar clérigos ni frailes, se precipitaban á porfía en los teatros. Deplora en la obra citada el continuado abuso de profanar, con entremeses y bailes indecentes, las representaciones religiosas en las iglesias y hasta en los conventos. Poco tiempo hubo también de observarse la prohibición de representarse ninguna obra sin la censura previa, cuando en el primer volumen del _Don Quijote_ (1605) se habla de

esta medida, digna de ser aplicada, pero sin observancia en España, ó, á lo menos, en una gran parte de ésta[119]; y en una novela, impresa en 1625, aunque, al parecer, escrita mucho antes[120], se dice expresamente, que sólo en Aragón, no en lo restante del reino, se guarda la costumbre de someter á la aprobación de las autoridades las comedias que han de representarse. _Los jueces protectores_ y los alcaldes, que los reemplazaban por delegación para asistir al teatro (en el cual tenían su asiento determinado), hubieron de ejercer su cargo con grande indulgencia: sólo se cumplió hasta la muerte de Felipe III la prohibición de bailar la _Zarabanda_ y demás danzas indecentes, aunque los directores de escena de esta época se quejan repetidas veces del perjuicio que sufren en sus ganancias, por la omisión de este regocijo.

La mudanza de la corte de Felipe III á Valladolid en 1600, no debió ejercer notable influencia en los teatros de la antigua capital, ni tampoco es de pensar que se aumentara con su vuelta á Madrid[121]. El carácter reservado é indolente de este monarca, que comunicó también á cuantos lo rodeaban, lo mantuvo, así como á su corte, alejado de todo contacto con el teatro. Verdad es, que, cediendo á las súplicas irresistibles de la nación, permitió que se representasen de nuevo obras dramáticas; pero no parece que embellecieron jamás sus fiestas de corte con este recreo, ni que asistiese tampoco á los tea

tros públicos; su biógrafo, á lo menos, que nos ha conservado tantas noticias de su vida privada (Gonzalo Dávila, Historia de Felipe III), no nos cuenta nada de esto, si se exceptúa el único caso de la representación de una comedia en Lerma, con la cual solemnizó el conde de Lemos la visita á esta ciudad de Felipe III y de su corte[122].

Los teatros de la Cruz y del Príncipe eran, como antes, propiedad de las hermandades de Nuestra Señora de la Soledad y de la Pasión, que los cedían á las compañías de cómicos y percibían de los concurrentes cierta suma, como dueños de los teatros[123]. Los productos se repartían entre los diversos hospitales de la capital. En una segunda puerta tenía un despacho el director de la compañía, y, al entrar en ella, pagaban segunda vez los espectadores. Los datos que han llegado hasta nosotros sobre este punto[124], son tan diversos y opuestos y ofrecen tal confusión en lo relativo á las sumas, que se distribuían entre los hospitales y las compañías, que apenas merecen que nos tomemos el trabajo de compararlos y cotejarlos. Estos números pierden para nosotros su importancia, porque (prescindiendo de la distinta significación del dinero en aquella época y en la nuestra) hablan de diversas especies de monedas, que, como los maravedís, ducados, etc., han variado frecuentemente de valor, y no nos permiten calcular con exactitud las sumas recaudadas en las diversas épocas que examina

mos. Por punto general, puede asegurarse, sin embargo, que el precio de las localidades era proporcionalmente muy inferior al de nuestro tiempo[125].

Las cofradías tantas veces mencionadas acordaron, en el año de 1615, alquilar los dos teatros de Madrid, de tal suerte, que el arrendatario percibiese el producto de las entradas, destinando una parte al sostenimiento de los hospitales. Así se vieron libres de los cuidados consiguientes á su administración especial de fondos. El contrato de arrendamiento fué ya de dos, ya de cuatro años (en 1615 por dos años, pagando 27.000 ducados, y en 1617 por cuatro, con 105.000 ducados), prosiguiendo así las cosas, con varias alternativas, hasta 1638. En este año cambiaron tan radicalmente, que la municipalidad de Madrid tomó á su cargo celebrar los contratos de arrendamiento en nombre de las cofradías, libertándolas de los perjuicios que pudieran haber sufrido. Hasta los últimos tiempos se ha observado esta práctica, haciéndola extensiva á los teatros, que en el siglo XVIII se edificaron en el lugar ocupado por los antiguos.

Las compañías no residían fijamente en ninguna parte, ni había tampoco una estrecha unión entre sus miembros, sino que representaban ya aquí, ya allí, corriendo el país y renovándose parcialmente cuando les parecía; sin embargo, su permanencia en el mismo lugar no se limitaba al

corto plazo, prescrito por la ley, porque, según los datos existentes, y no con poca frecuencia, perseveraron en la misma población años enteros.

Las ciudades más importantes (como, además de Madrid, lo eran Zaragoza, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Córdoba, etc.)

cuidaban de que en sus teatros hubiese siempre alguna compañía, de

suerte que las representaciones en todo el año, excepto la Cuaresma, no

sufriesen sino ligeras interrupciones. En Madrid había de ordinario dos

compañías: una en el teatro de la Cruz, y otra en el del Príncipe[126].

Las ciudades menos importantes disfrutaban de las diversiones teatrales

sólo en algunas temporadas, cuando acudían á ellas compañías de actores,

contentándose, por lo común, con algunas menos calificadas por el número

y el mérito de sus individuos, y formando éstas las distintas categorías

antes indicadas, con referencia á Agustín de Rojas.

No obstante, si

hemos de dar crédito al testimonio de Santiago Ortiz, á principios del

reinado de Felipe IV hasta las aldeas tenían locales á propósito para

representar comedias en cualquiera época, si contaban con actores que

las desempeñasen. Si no poseían estos locales, en cualquier patio ó

salón, según las circunstancias de cada pueblo, se disponía un teatro,

tan fácil de erigir como de quitar. Las compañías de las clases más

inferiores visitaban hasta los villorrios de menos importancia,

constando así de la relación que leemos en la parte segunda de _Don

Quijote_, cuando éste encuentra una compañía de comediantes que iba de aldea en aldea para representar autos[127], y de las noticias alusivas á este punto, que se encuentran en el _Viaje entretenido_ (véase el tomo I, pág. 406). Cuando no había actores, servían los muñecos, como leemos en el _Quijote_, de Cervantes, al tratar de maese Pedro, que recorría las aldeas y representaba con ellos la _Historia de Gayferos_ y _La bella Melisendra_, ó bien los mismos habitantes del lugar se encargaban de los papeles, como aparece de otro pasaje de _Don Quijote_, en que el cabrero Pedro se expresa de este modo para celebrar al difunto pastor Crisóstomo: «Olvidábaseme de decir cómo Crisóstomo el difunto fué grande hombre de componer coplas, tanto que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los _autos_ para el día de Dios, que los representaban los mozos en nuestro pueblo, y todos decían que eran por el cabo[128].»

Las molestias é incomodidades, propias de los cómicos de la legua, vagando siempre de una parte á otra, describenlas diversos escritores de la época con los más vivos colores. Así se queja de ellas Rojas (_Viaje entretenido_, pág. 282):

«Porque no hay negro en España,
Ni esclavo en Argel se vende,
Que no tenga mejor vida
Que un farsante, si se advierte:
El esclavo, que es esclavo,
Quiero que trabaje siempre

Por la mañana y la tarde,
Pero por la noche duerme:
No tiene á quién contentar
Sino á un amo ó dos que tiene,
Y haciendo lo que le mandan
Ya cumple con lo que debe:
Pero estos representantes,
Antes que Dios amanece,
Escribiendo y estudiando
Desde las cinco á las nueve,
Y de las nueve á las doce
Se están ensayando siempre;
Comen, vanse á la comedia,
Y salen de allí á las siete:
Si cuando han de descansar
Los llaman el presidente,
Los oidores, los alcaldes,
Los fiscales, los regentes:
Y todos van á servir
A cualquier hora que quieren,
Que es eso aire, yo me admiro
Cómo es posible que pueden
Estudiar toda su vida,
Y andar cavilando siempre,
Pues no hay trabajo en el mundo
Que puede igualarse á éste:
Con el agua, con el sol,
Con el aire, con la nieve,
Con el frío, con el hielo
Y comer y pagar fletes:
Sufrir tantas necedades,
Oír tantos pareceres,
Contentar á tantos gustos
Y dar gusto á tantas gentes.»

El autor de la novela ya citada, de _Alonso, mozo d
e muchos amos_, traza
un cuadro parecido de los sufrimientos de los actor
es, cuando, como los
gitanos, han de encaminarse de un pueblo á otro cad
a quince días,
lloviendo y nevando[129].

Más adelante se queja con frecuencia de la conducta del público, y de la dificultad de que haga justicia, y más particularmente de los asistentes al patio, á los cuales, aludiéndose á la soldadesca grosera y alborotadora de aquella época, se les puso el nombre de _mosqueteros_ por los escándalos y la algazara, con que expresaban su desagrado á los actores y á las comedias. A este propósito dice Rojas (_Viaje entretenido_, pág. 136) lo siguiente:

«Desdichado del autor
Que aquí como el sastre viene
Con farsas, que aunque sean buenas
Que ha de errar cuando no yerre.
Pues si uno habla tan presto,
No falta quien dice: vete,
No te vayas, habla, calla,
Entrate luego, no entres.»

Y en otra loa (pág. 284):

«Murmuren, hablen y rían
De todos los que salieren:
Del uno porque salió,
Del otro porque se entre:
Ríanse de la comedia,
Digan que es impertinente,
Malos versos, mala traza,
Y que es la música aleve,
Los entremeses malditos
Los que los hacen crueles:
Así Dios les dé salud,

* * *

Una tos que los ahogue
Y una mujer que los pele.»

«Solían (dice Lope de Vega en el prólogo de _Los am
antes sin amor_, tomo
XIV de las _Comedias_ de Lope de Vega, no há muchos
años), yrse dellos
tres á tres, y quatro á quatro, quando no les agrad
ava la fabula, la
poesia, ó los que la recitaban y castigar con no bo
lver, á los dueños de
la accion y de los versos, Agora, por desdichas mia
s, es verguença ver
un barbado despedir un silbo como pudiera un picaro
en el Coso.»

Para aplacar esas manifestaciones de descontento, e
n lo posible,
acostumbraban los poetas en las loas solicitar la i
ndulgencia, el
silencio, etc., del público; así se comprenden las
siguientes palabras,
que leemos en un entremés de Luis Benavente[130]:

LORENZO. ¡Piedad, ingeniosos bancos!

CINTOR. ¡Perdón, nobles aposentos!

LINARES. ¡Favor, belicosas gradas!

BERNARDO. ¡Quietud, desvanes tremendos!

PIÑERO. ¡Atención, mis barandillas!

PINELO. Carísimos mosqueteros,
Granuja del auditorio,
Defensa, ayuda, silencio,
Y brindis á todo el mundo,

(_Toma tabaco._)

Que ya os doy de lo que heredo.

LORENZO. Damas, en quien dignamente

Cifró su hermosura el cielo...

...

...

Así el abril de los años
Sea en vosotros eterno,
Sin que el tiempo que tenéis
No se sepa en ningún tiempo...

MARGARITA. Que piadosas y corteses
Pongáis perpetuo silencio...

INÉS. A las llaves y á los pitos,
Silba de varios sucesos.»

También en _la cazuela_ se acostumbraba tocar llaves y pitos para manifestar el desagrado de los asistentes á ella. Para mostrar la aprobación de los espectadores, se usaba de la voz _vítor_ ó se daban palmadas[131]. A tales expresiones ruidosas del concurso aluden las súplicas, que se hacen ordinariamente en la conclusión de las comedias españolas, rogándole que perdone sus faltas, que aplauda, etc.

Entre los individuos de las compañías de comediantes, se encontraba un poeta, ya para arreglar y retocar piezas antiguas, ya para componerlas nuevas[132]. La costumbre generalizada hasta esta época, de que los actores escribiesen comedias, fué cayendo en desuso á fines del siglo XVI, á medida que eran mayores las excelencias que se buscaban en las obras dramáticas.

Los honorarios, que los directores de teatro solían pagar á los autores acreditados de comedias, ascendían en tiempo de Lop

e de Vega á unos 500 reales[133], y algo después á unos 800, suma, en verdad, insignificante, y que sólo podía ser fuente de lucro por la fecundidad de los dramáticos españoles. Ninguna utilidad producía al poeta la impresión de sus obras, puesto que perdía sus derechos de propiedad al venderla para el teatro, según consta claramente de los tomos VII y VIII de las comedias de Lope, á los cuales precede un privilegio en favor del librero Francisco de Ávila, para la impresión de 24 piezas que había comprado á los directores de teatro[134]. Tal es, sin duda, la causa de que la mayor parte de los poetas españoles no se hayan cuidado de publicar sus obras dramáticas, juntamente con la opinión dominante en aquella época, de que los dramas se escribían para la escena, no para leerlos. Si algunos, como Lope, Montalbán, Alarcón, etc., dieron á la prensa sus comedias, fué para salvar su crédito literario, en peligro á consecuencia de las ediciones defectuosas ó falsificadas, que se habían hecho sin su conocimiento; de aquí también que el público, aficionado á su lectura, y en especial las compañías de poca importancia, que no podían pagar los honorarios por el manuscrito original, anhelasen á lo menos la posesión de copias de las comedias más acreditadas, y de que, con el propósito de satisfacer esta necesidad de la manera menos dispendiosa, proporcionaran ilegalmente los libreros copias de las piezas, á cuya primitiva incorrección y desaliño ha

bía que añadir
entonces las mutilaciones, que se les hacían sufrir
para atender á las
exigencias del momento, ya en parte imprimiéndolas
en número de doce, en
volúmenes grandes en 4.º, ya en pliegos sueltos. Fr
ecuentes son las
quejas de tales abusos de los autores; véanse los p
rólogos de Lope á su
Peregrino (1603), y al tomo IX de sus _Comedias_
(1617), de Montalván
á la primera (Madrid, 1638), de Alarcón á la segund
a (Barcelona, 1634) y
de Rojas también á la segunda parte de sus obras dr
amáticas (Madrid,
1625), de las cuales aparece que las comedias se im
primían á menudo
llenas de errores, con perjuicio de los directores
que las compraban,
sin la aprobación de los interesados y sin licencia
de las autoridades;
que los impresores de Sevilla y Zaragoza, sin cuida
rse de la mayor ó
menor extensión de las comedias, las reducían á cua
tro pliegos y
suprimían lo demás, y muchas veces hasta dos pliego
s, y que variaban sus
títulos, atribuyéndolas á los más célebres autores,
cuando en realidad
estaban escritas por poetas menos conocidos, con el
propósito de obtener
más utilidades. Lope de Vega, en su prólogo á _La A
rcadia_ (tomo XIII),
nos da una idea del desorden que reinaba en este pu
nto. Dedúcese de sus
palabras, que había entonces gentes en España que v
ivían falsificando
obras dramáticas, pretextando que retenían de memor
ia comedias enteras,
y que después las escribían, vendiéndolas, con sus
mutilaciones y
errores, á otras compañías de cómicos. Después de q

uejarse Lope de las
impresiones defectuosas é ilegales de sus comedias,
y de que se vendan
como suyas las de otros poetas, dice así: «Espero,
entre otras cosas,
que quien ha escrito é impreso (si bien en tan dist
intas y altas
materias) se dolerá de los que escriban, y que ahor
a tendrá remedio lo
que tantas veces se ha intentado, desterrando de lo
s teatros unos
hombres que viven, se sustentan y visten de hurtar
á los autores las
comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo
oir las, y que esto
no es hurto, respecto de que el representante las v
ende al pueblo, y que
se pueden valer de su memoria; que es lo mismo que
decir que un ladrón
no lo es, porque se vale de su entendimiento, dando
trazas, haciendo
llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas
, firmas y diferentes
hábitos. Esto, no sólo es en daño de los autores, p
orque andan perdidos
y empeñados, pero, lo que es más de sentir, de los
ingenios que las
escriben; porque yo he hecho diligencia para saber
de uno de éstos,
llamado _el de la gran memoria_, si era verdad que
la tenía, y he
hallado, leyendo sus tratados, que para un verso mí
o hay infinitos
suyos, llenos de locuras, disparates é ignorancias,
bastantes á quitar
la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra naci
ón y las extranjeras,
donde ya se leen con tanto gusto.»

Dirígease en seguida al Dr. Gregorio López Madera, c
onsejero de Castilla
y protector del teatro, rogándole con vehemencia qu

e ponga coto á este
desorden: «V. m., pues, pondrá remedio, por buen pr
incipio de su
protección, á este abuso...»

Así se comprende la desconfianza con que debemos mi
rar las ediciones de
comedias españolas, que no hayan sido hechas por su
s autores. Casi todas
las sueltas, especialmente, llevan en sí trazas i
ndudables de la falta
de conciencia y de la precipitación con que se impr
imían, aunque, por
otra parte, incurriríamos acaso en error, suponiend
o que, para todas, ó
á lo menos para la mayoría de ellas, sólo han servi
do textos
defectuosos, como indicamos antes, puesto que, por
el contrario, se
desprende de su cotejo con las ediciones auténticas
, que están calcadas
en los manuscritos más autorizados, distinguiéndose
sólo por sus yerros
innumerables de imprenta, y excepcionalmente por la
corrupción del texto
original, si bien basta esto último para prevenirno
s contra la lectura
de estas impresiones sueltas, y contra las compilac
iones de otras,
hechas por los libreros para obtener grandes gananc
ias.

La fama del teatro español, que con tan rápido vuel
o se elevara, pasó al
principio de este período mucho más allá de las fro
nteras de la madre
patria, llegando, no sólo á los países extranjeros,
sujetos al cetro de
los soberanos de la Península, á Nápoles y á Milán,
á Flandes y América,
sino también á otras naciones, en donde se represen
taron, imprimieron é

imitaron los dramas españoles. Trataremos en lugar oportuno de este punto, y con la prolijidad que merece, después de historiar parte de la literatura dramática de esta época. Entonces conoceremos la nueva forma, que toma el teatro bajo Felipe IV, y su enlace con los anteriores, y ésta será también ocasión de comunicar á los lectores los datos, que poseemos, acerca de los más célebres actores del tiempo de Lope de Vega. Antes, sin embargo, llaman nuestra atención otros objetos más interesantes.

CAPÍTULO VIII.

VIDA DE LOPE DE VEGA.

La biografía del hombre extraordinario, cuyo singular ingenio lo hizo el dominador y creador del teatro español por espacio de medio siglo, ha de ser para nosotros la más importante, y merece, sin duda, de nuestra parte, que le consagremos la atención más completa y perfecta que nos sea posible. _La fama póstuma_, de Montalván, es más bien un apologético que una biografía, en el cual se entretejen algunas noticias biográficas falsas; no menos defectuoso y escaso es lo que nos dice D. Nicolás Antonio en su _Biblioteca nova_, y Sedano en _El Parnaso español_, repetido después en forma de extracto por Bouterwek y Díez; Lord

Holland, por último, añade nuevos errores á los antiguos en un libro sobre Lope de Vega. Cuanto exponremos á continuación, fundado principalmente en las indicaciones, que se hacen en las obras de este poeta[135], rectificará, á la verdad, algunos puntos, y hará resaltar otros, que hasta ahora han pasado desatendidos, pero sin pretender por esto que se considere un estro trabajo como una biografía acabada. Sólo examinando los documentos relativos á la vida de Lope de Vega, que acaso existan en las bibliotecas y archivos de España, se desvanecerán ciertas dudas y se llenarán las lagunas que se observan, sobre todo si algún español, tan laborioso y perspicaz como Navarrete, hace por Lope de Vega lo que él hizo por Cervantes.

El solar de los Vegas, en el valle de Carriedo, de Castilla la Vieja, fué la residencia de la familia del mismo nombre, que pretendía remontar su origen á la más remota antigüedad, y hasta estar emparentada con el fabuloso Bernardo del Carpio. Tales pretensiones de antigüedad eran entonces comunes á todos. Sus bienes de fortuna, sin embargo, no corrían parejas con su orgullo genealógico. Un individuo de esta familia, llamado Félix, abandonó su hogar por buscar fortuna en el extranjero, y, aunque ya casado, contrajo otras relaciones amorosas, que obligaron á su esposa, Francisca Fernández, instigada por los celos, á seguirlo hasta Madrid, reconciliándose después ambos esposos[136]. El fruto de esta

reconciliación fué nuestro Lope Félix de Vega Carpio[137], que nació el 25 de noviembre de 1562, en Madrid, día de San Lupo, arzobispo de Verona. No fué éste el único hijo de dicho matrimonio, puesto que tenemos noticia de la existencia de una hija, llamada Isabel[138], y de otro hijo, que después entró en el servicio militar [139]. Montalván cuenta maravillas del precoz ingenio de Lope, á los dos años era extraordinario el brillo de sus ojos, anunciando su talento prodigioso; á los cinco sabía ya leer en castellano y en latín, y cambiaba poesías, escritas por él, por las estampas y los juguetes de sus compañeros[140]. Asegura también, que apenas sabía hablar cuando componía versos, y con este motivo compara sus primeros ensayos poéticos á los informes gorjeos de las avecillas en sus nidos[141]. A los once y doce años escribió comedias de cuatro actos y cuatro pliegos, puesto que cada acto llenaba un pliego[142]. Parece, sin embargo, que de estos primeros ensayos no ha llegado nada hasta nosotros. Ciertamente es que en el tomo XIV de sus Comedias se encuentra una titulada El verdadero Amante, la cual, precedida de las palabras primera comedia de Lope de Vega, podría acaso autorizarnos para que la consideráramos como una de las mencionadas, compuesta á los once ó doce años; pero verosíblemente es posterior en algunos años, puesto que el poeta, en la dedicatoria á su hijo Lope, que la antecede, del año de 1620, dice que la ha escrito á su

edad, y en aquella época, como después veremos, deb
ía tener el joven
Lope trece años á lo menos. Añádase á esto la circu
nstantia de que está
dividida sólo en tres actos, aun cuando pudiera exp
licarse suponiendo
que se había refundido más tarde en esta forma. Dis
tínguese únicamente
por la belleza de la versificación, mereciendo por
su indudable
antigüedad, la mayor de todas las suyas que nos ha
conservado el tiempo,
que, como obra de tan eminente poeta, le consagremo
s preferentemente
nuestra atención. El mismo Lope le llama ensayo gro
sero, aunque cuenta
que obtuvo aplausos. Es un drama pastoril, más bien
por los nombres de
los personajes que por su acción y sus efectos, por
cuyo motivo se
diferencia por completo del mundo bucólico de Monte
mayor y de Garcilaso.
Una pastora, llamada Amaranta, cuyo esposo ha muert
o, se enamora de otro
pastor denominado Jacinto; pero como éste la despre
cia por otra, lo
acusa aquélla del asesinato de su esposo, para forz
arlo á elegir entre
su mano ó la muerte; el pastor permanece fiel á su
amada en trance tan
mortal, hasta que Amaranta, conmovida de su firmeza
, retira la
acusación. El enredo, según se recuerda fácilmente,
se asemeja al de _La
Estrella de Sevilla_, y se funda, como él, en una c
ostumbre de la Edad
Media, con arreglo á la cual el asesino se entregab
a á los parientes del
asesinado para que lo castigasen ó perdonasen.

No nos faltan noticias de la juventud de Lope, pero
sí datos exactos y

concretos para ordenar seguida y cronológicamente los sucesos de su vida y sus épocas principales. Fácil es, en verdad, como se ha hecho hasta ahora, prescindir de esta falta de cohesión y enlace, y forjar, valiéndose de conjeturas y de hipótesis arbitrarias, y utilizando las indicaciones aisladas y parciales que existen, una cadena aparentemente aceptable de los acontecimientos más culminantes de su existencia; pero siempre será lo más seguro coordinar primero las diversas noticias de ésta, absteniéndonos de cimentar su clasificación cronológica en base tan inestable como la de meras presunciones, excepto en el caso de que aparezca clara é indubitable de los datos que poseemos.

El padre de Lope era amigo íntimo del señor D. Bernardino de Obregón, y, como él, hacía con ferviente celo obras de caridad y misericordia; asistía en los hospitales á enfermos y pobres, y ejercitaba á sus hijos en prácticas tan piadosas[143]. Consta de _El Laurel de Apolo_ que era también poeta, y no hay dificultad en imaginar que su ejemplo despertó hacia la poesía la precoz inclinación de su hijo, á no ser que se deduzca del pasaje citado, que él mismo no descubrió el talento poético de su padre hasta después de su muerte.

Nuestro Lope recibió su primera instrucción en las escuelas de Madrid. Montalván refiere una anécdota que caracteriza el genio inquieto de este mancebo. Arrastrado de su deseo de ver el mundo, hu

yó de la capital en
compañía de uno de sus amigos, que se llamaba Herná
n Muñoz. Los jóvenes
aventureros, sin embargo, no habían hecho bien sus
cálculos pecuniarios,
y se vieron forzados á vender una mula, aunque de n
ada les sirviera,
puesto que en Segovia quisieron desprenderse de alg
unas alhajas; el
platero, á quien intentaron venderlas, creyó que la
s habían robado y
fueron encerrados en la cárcel, hasta que el Correg
idor sospechó
felizmente la verdad del caso, y los obligó á volve
r á Madrid de nuevo.

Lope perdió pronto á sus padres, aunque no se sepa
fijamente en qué año;
pero sí que, viviendo ellos y muy joven, entró al s
ervicio de las armas.
Así consta de muchos pasajes de sus escritos, aunqu
e nada de esto digan
sus biógrafos. En la epístola á Antonio de Mendoza
escribe los versos
siguientes:

«Verdad es que partí de la presencia
De mis padres y patria, en tiernos años,
A sufrir de la guerra la inclemencia.
Pasé por alta mar reinos extraños,
Donde serví primero con la espada
Que con la pluma describiese engaños.»

El principio de La Gatomaquia que le dedicó el (q
uizas fingido)
licenciado Tomé de Burguillos, nos ilustra acerca d
e esta parte de su
juventud, en la cual nadie se ha ocupado hasta ahor
a[144]. Dícese en
ella que asistió como soldado á una expedición á la
s costas de África;
el marqués del mejor apellido, á que alude, es in

dudablemente el
marqués de Santa Cruz. Si consultamos á los escrito
res de la época,
vemos que D. Juan de Austria, al atacar el Norte de
África en el año
1573, confió el mando de las tropas enviadas contra
Túnez al marqués de
Santa Cruz, que correspondió brillantemente á sus e
speranzas en octubre
del mismo año, y en la misma época en que fué tambi
én tomada
Biserta[145]. Poco tiempo después cayeron de nuevo
Túnez y los demás
puntos conquistados en estas regiones en poder de l
os turcos[146], y no
se vuelve á tratar más de ninguna otra expedición á
estos parajes.
Dedúcese, por tanto, pues, de lo expuesto, que Lope
tomó parte en esta
guerra; aún no habría cumplido entonces los doce añ
os, por inverosímil
que parezca que fuese soldado en edad tan tierna. S
in embargo, quien
conoce la historia de la época recordará muchos eje
mplos
semejantes[147], debiendo advertir además que en lo
s países meridionales
el desarrollo físico es más rápido que entre nosotr
os.

Parece que los escasos medios pecuniarios de su fam
ilia lo forzaron á
entrar tan joven en la milicia, y que esta misma ca
usa lo obligó más
tarde, aunque no se sepa si en vida de sus padres,
á proporcionarse la
subsistencia en las casas de los grandes. En la ded
icatoria de _La
Hermosa Ester_ (tomo XV de sus _Comedias_), dice qu
e ha pasado algunos
días de su vida en casa del inquisidor D. Miguel de
Carpio, y, según

parece, en Barcelona. Más largo tiempo hubo de servir á D. Jerónimo Manrique, obispo de Ávila, y después inquisidor general, puesto que en sus últimos años pronuncia su nombre con la gratitud más ferviente: «Cuántas veces me toca al alma sangre Manrique, no puedo dejar de reconocer mis principios y estudios á su heróico nombre[148].» Montalván añade que el joven poeta compuso para este prelado diversas églogas, y el drama pastoril *_Jacinto_*, y que esta obra dramática es la primera escrita en tres actos; pero el mismo Lope atribuye esta minoración, que había de convertirse en ley, al poeta Virués, y antes de ahora hemos visto que Cervantes se alaba también de este mérito, no grande en verdad. Lope asistió en seguida á la universidad de Alcalá, en donde estudió filosofía y matemáticas cuatro años largos[149]; pero estas ciencias no le agradaron, consagrándose á las secretas, y «siendo conducido por Raimundo Lulio á un intrincado laberinto[150].» Del prólogo que precede á las poesías de Tomé de Burguillos, parece deducirse que estudió también mucho tiempo en Salamanca. Recibió el grado de bachiller para entrar en la carrera eclesiástica; «pero el amor lo cegó de tal manera, que se olvidó de todo[151].» Es de presumir que alude á las relaciones amorosas, que tan bien describe en *_La Dorotea_*, á lo menos en lo substancial, y que corresponden á la juventud de Lope, puesto que en otros muchos pasajes de sus escritos, y especialmente en

la segunda parte de Filomena, alude á ellas. Los nombres de los personajes deben de ser supuestos. Expondremos, pues, esta parte de su vida en sus rasgos más esenciales.

A su regreso á Madrid de la Universidad, y contando diez y siete años, fué acogido con benevolencia en casa de una parienta rica y espléndida.

En la misma vivía también una doncella joven, llamada Marfisa, con la cual tuvo amores; pero no duró mucho la ventura de los dos amantes, porque Marfisa se vió obligada á dar su mano á un abogado viejo, si bien hizo á su prometido, el mismo día de su casamiento, las más ardientes protestas de perpetua fidelidad, acompañadas de torrentes de lágrimas.

El corazón de éste era impresionable hasta el exceso, y de aquí que olvidase pronto su pasión, dominado por otra nueva.

Dorotea[152], joven madrileña, cuyo esposo estaba ausente, y tan lejos que no se esperaba su vuelta, había conocido á Lope en ciertas reuniones, y le dió á entender

que aprobaba su inclinación; viéronse, en efecto, después los dos enamorados, pareciéndoles desde el primer instante que se habían

conocido y amado toda su vida. La madre de Dorotea desaprobó, sin

embargo, este compromiso con un mancebo pobre, y se propuso atraer á sus

redes á un extranjero principal, á quien su sagaz hija, no creyendo

conveniente rechazarlo por completo, retuvo con tibios halagos. Diversas

aventuras ocurrieron á Lope con este rival: vióse en continuo peligro de

muerte á causa de sus celosas asechanzas, y se regocijó sobremanera de ser al fin poseedor exclusivo del corazón de su amada por la ausencia de Madrid de su competidor. Dorotea le probó su cariño haciendo los mayores sacrificios; pero su dicha había de durar poco: declaróle un día, con toda formalidad, que era preciso poner término á sus relaciones, no pudiendo sufrir más los desaires y hasta los malos tratamientos de su madre y de sus demás parientes, y las murmuraciones y las hablillas de la corte. La infortunada joven sólo esperaba quizás oír una palabra amorosa de los labios de su amante para declararle que, á pesar de todo, deseaba ser suya; pero el iracundo Lope, dejándose arrebatado de la impresión del momento, se alejó para separarse de ella perpetuamente, en la inteligencia de que era despreciado por un rico americano, llamado Don Vela, á quien protegían los deudos de Dorotea. Encaminóse, pues, á Sevilla; pero el mundo le parecía tan sombrío y siniestro como estaba su alma, figurándosele la bella y populosa ciudad un infierno en brasas. Su inquietud lo llevó después á Cádiz, y de Cádiz á Madrid. Paseando un día en el Prado, melancólico, encontró dos damas, callada la una y envuelta en un velo, y esforzándose la otra en acercarsele, en hablar con él y en averiguar la causa de su tristeza. Lope no tardó en referir la historia de sus amores, y cuánto había sufrido á la que tanto interés mostraba hacia él; la tapada comenzó entonces á sollozar y lamentarse en

voz alta, exclamando: «¡Ay, mi bien! ¡Ay, mi Fernando! ¡Ay, mi primero amor! ¡Nunca yo hubiera nacido, para ser causa de tantas desdichas! ¡Oh, tirana madre! ¡Oh, bárbara mujer! ¡Que tú me forzas te, tú me engañaste, tú me has dado la muerte!» Contó después que se había desesperado y vivido sin consuelo durante la ausencia de su amado; que había hecho diversas tentativas para quitarse la vida, y cayó al fin en tierra gimiendo. Lope no estaba menos conmovido, y mezcló sus lágrimas con las suyas; confesó que había sido injusto, y se reconcilió con ella. Pero entonces fué necesario el más artificioso disimulo para continuar estas relaciones, y engañar á los parientes de Dorotea y al celoso Don Vela, más unido que nunca con ellos. Lope se presentó al obscurecer, disfrazado de andrajoso mendigo, á la puerta de su amada; una criada fiel salió de la casa para darle una limosna, y en el pan que le entregó estaba oculta una carta de Dorotea; después se recostró bajo de sus ventanas, y fingió dormir, dando tiempo para que ella bajase á la reja sin ser sentida y entablasen ambos amoroso diálogo. Pero los misterios del corazón son por demás extraños; pronto varió Lope de sentimientos, como nos lo dice de esta manera:

«No me parece que era Dorotea la que yo imaginaba a usente, no tan hermosa, no tan graciosa, no tan entendida; y como quien, para que una cosa se limpie la baña en agua, así lo quedé yo en sus lágrimas de mis

deseos. Lo que me abrasaba era pensar que estaba en amorada de Don Vela; lo que me quitaba el juicio era imaginar la conformidad de sus voluntades; pero en viendo que estaba forzada, violentada, afligida, que le afeaba, que le ponía defectos, que maldecía á su madre, que infamaba á Gerarda, que quería más á Celia, y que me llamaba su verdad, su pensamiento, su dueño y su amor primero, así se me quitó del alma aquel grave peso que me oprimía, que vían otras cosas mis ojos, y escuchaban otras palabras mis oídos, de suerte que cuando llegó la hora de partirse, no sólo no me pesó, pero ya lo deseaba.»

Su resolución de romper con ella, maduraba más cada día: aunque Dorotea prefiriese á Lope, no se oponía decidida y abiertamente á las pretensiones de Don Vela, y sus relaciones con éste inspiraban, cuando menos, á su amante celosas dudas; añádanse á esto muchos disgustos insignificantes, y, por último, el influjo del amor á Marfisa, que se despertó de nuevo en el corazón de Lope, puesto que hacía largo tiempo que le había dado las más tiernas pruebas de afecto. Rompió, pues, por completo con Dorotea, á quien atormentaron los más rabiosos celos, sufriendo á poco nueva aflicción con la muerte de Don Vela, ocurrida después de aquel suceso; á la conclusión de la obra, que lleva su nombre, manifiesta su propósito de entrar en un convento, puesto que su esposo había muerto en este intervalo. Las relaciones de Lope con

Marfisa no hubieron de durar mucho, constándonos qu
e ella se casó
después de nuevo. Parece que, terminados estos amor
íos, entró otra vez
en el servicio militar, aunque por poco tiempo. Sír
veme de fundamento
para creerlo un pasaje de la poesía _El Huerto desh
echo_, en que dice
haber visitado, sable en mano, á los orgullosos por
tugueses en la isla
Tercera[153], lo cual ocurrió en 1852 ó 1853. Felip
e II había sometido
á su cetro á Portugal, después de la muerte del car
denal Enrique; pero
D. Antonio, prior de Ocrato, y uno de los pretendie
ntes al trono de
Portugal, había sabido captarse la protección de Fr
ancia é Inglaterra y
encontrado en las Azores numerosos y resueltos part
idarios. Para someter
estas islas, y para combatir á una flota francesa,
que se había dirigido
á aquéllas, fué enviada una escuadra española al ma
ndo del marqués de
Santa Cruz, en el año de 1582, consiguiendo en dich
as aguas una
brillante victoria contra los franceses el 25 de ju
lio[154]. Pero el
levantamiento de las islas no se ahogó por entero,
y de aquí que, en
julio del año siguiente, se dirigiera allá otra exp
edición á las órdenes
del mismo Marqués, que se apoderó de la isla Tercer
a y sujetó las
Azores[155].

La inexactitud con que Montalván refiere las relaci
ones de Lope con
Dorotea, y su silencio sobre la parte que tomó en u
na de las dos
expediciones mencionadas, pueden suscitar dudas ace
rca del crédito que

merece su narración en lo demás. Preciso es, sin embargo, acudir á él para seguir el hilo de nuestra biografía, á falta de otro testimonio más auténtico, pero con ciertas precauciones, y con el propósito de completarla con los datos que nos suministre el mismo Lope, y de rectificarla, si hay contradicción entre unos y otros.

A su vuelta de la Universidad, dice Montalván, entró Lope de secretario al servicio del duque de Alba. La época, en que esto sucediera, no se fija con precisión, ni aun se menciona el nombre del Duque, aunque recordemos al famoso capitán, que sin duda vivía en 1582; pero es de presumir que fuese su nieto D. Antonio de Toledo, á quien se celebra en muchas obras de Lope. Para este Duque escribió el poeta su novela pastoril *La Arcadia*, impresa por vez primera en 1602, pero ó no tan pronto como Montalván dice, ó hubo de reformarse más tarde, puesto que alude á sucesos posteriores. *El Canto de Caliope*, de Cervantes, nos convence, sin embargo, de que ya en 1584 era famoso el nombre de nuestro poeta.

Montalván continúa la narración de los acontecimientos, que inmediatamente se sucedieron, de esta manera:

«Después de haber servido Lope largo tiempo al Duque, residiendo ya en Madrid, ya en Alba, se casó con Doña Isabel de Urbina. La dicha de este matrimonio desapareció bien pronto por un accidente

desagradable. Un calumniador había afrentado á Lope públicamente; ve ngóse escribiendo una intencionada sátira contra él, haciendo reir á los lectores á su costa; hubieron, pues, de desafiarse, y Lope hirió mortalm ente á su adversario. Vióse obligado entonces á huir á Valencia, en donde residió muchos años. Cuando pudo regresar á Madrid, encontró á su esposa moribunda. Su pérdida lo entristeció sobremanera, precipitando su resolución, hasta entonces no madurada del todo, de entrar de nuevo e n el servicio de las armas, y de embarcarse para Inglaterra con _La Arma da_.»

Hay sus razones para sospechar que Montalván confun de aquí varias cosas; á lo menos su narración no concuerda con las indica ciones que se hacen en las obras de Lope, alusivas á este período de su historia. Si intentamos coordinar las últimas, resultará que, de spués de haber roto Lope sus relaciones con Dorotea, consagró su amor á otra beldad. Dorotea y su madre, deseosas de vengarse, se dieron trazas de que la justicia, vendida á ellas, persiguiese al infiel amante[156]. Quizás se valieron para lograrlo del pretexto de sus deudas, contraída s por la pérdida de su fortuna. Fué reducido á prisión, aunque pudo eva dirse, encaminándose á Valencia con su amigo Claudio Conde. Aguardábanlo en esta ciudad nuevos peligros: Conde, ignorando nosotros la causa , fué encerrado en la cárcel _de Serranos_, recobrando su libertad despué s con la ayuda de su

amigo. No se indica cuánto tiempo permanecieron ambos en Valencia; de aquí se dirigieron á Lisboa, y entraron al servicio militar en la armada, que Felipe II equipó contra Inglaterra en el año de 1588, al mando del duque de Medinasidonia[157]. Lope se reunió en esta expedición marítima con su hermano, de quien estaba separado hacía muchos años, pero tuvo la desdicha de verlo morir en sus brazos, herido por una bala enemiga. Montalván dice que, durante esta navegación, compuso el encantador poema titulado La Hermosura de Angélica, la mejor de sus imitaciones del Ariosto. Lope asegura, en efecto, en el prólogo, que la escribió en la mar en una expedición de guerra; pero sus frases dejan adivinar que se refiere á la anterior contra las islas Azores[158]. Sea de esto lo que fuere, lo cierto parece que La Angélica se imprimió por vez primera en 1602 con importantes alteraciones, haciéndose en ella frecuente mención de Felipe III, que comenzó á reinar en 1598.

Habiendo vuelto á España con los restos de la flota, acaso residió después largo tiempo en Sevilla y en Toledo (según La Filomena, parte 2.^a), regresando luego á Madrid; y si todo ello no es pura ficción, entonces contrajo también matrimonio con Doña Isabel de Urbina. La égloga á Claudio desvanece las dudas que sobre este punto pudieran abrigarse, porque después de describir en ella su expedición á

Inglaterra, y de hablar de una pasión amorosa que entonces lo dominaba,
dice, aludiendo sin ambages á su difunta esposa:

«¿Y quién pudiera imaginar que hallara
Volviendo de la guerra, dulce esposa,
Dulce por amorosa,
Y por trabajos cara?

* * *

Mi peregrinación áspera y dura,
Apolo vió pasando siete veces
Del Aries á los Peces,
Hasta que en Alba fué mi noche obscura:
Quien presumiera que mi luz podía
Hallar su fin donde comienza el día.»

Y que alude á su primera esposa, consta claramente del verso que sigue,
que será en breve explicado.

Isabel de Urbina era hija del regidor Don Diego de Urbina y de Doña Magdalena de Cortinas y Salcedo, y, por parte de su madre, según dice Pellicer, parienta de Cervantes[159]. Ella contrajo matrimonio contra la voluntad de sus padres (Dorotea, V.). Poco después de la celebración de sus bodas, se vió Lope embrollado á causa del desafío, referido antes, que cuenta Montalván, y al fin salió desterrado de Castilla. No parece que Valencia haya sido el lugar fijo de su domicilio durante este destierro, como asegura su panegirista, puesto que, de los últimos versos de la comedia *El Caballero de Illescas*, puede colegirse que pasó algún tiempo en Italia[160] en esta época de su vida. No visitó á

Roma (_Epístola á Juan Pablo Bonet_). La poesía dramática había llegado entonces en Valencia á grande altura por los esfuerzos de los eminentes poetas Cristóbal de Virués, Francisco Tárrega, Gaspar Aguilar y Guillén de Castro, y ofrecía sobrados alicientes á Lope para ceder á su inclinación á cultivarla. De este período provendrá también acaso su amistad con Guillén de Castro[161]. El destierro de nuestro poeta duró siete años, casi tanto como su matrimonio con Isabel de Urbina, que, después de seguir á su esposo, acompañándole en su aflicción y adversa fortuna, como esposa fiel y esforzada, murió en Alba de Tormes, propiedad del duque de Alba[162]. El fruto de esta unión, que fué una hija llamada Teodora, falleció también antes de cumplir el año[163].

Partiendo de nuestra hipótesis, de que Lope contrajo su primer enlace á fines de 1588, hubo de regresar á Madrid hacia 1595. Aquí ó en Toledo entró, como secretario, al servicio del marqués de Malpica y del conde de Lemos, y en el título de _El Isidro_ (1599) se llama también _secretario_ del marqués de Sarriá, lo cual ha pasado desapercibido de todos sus biógrafos. Dorotea, la amada en su juventud, intentó reanudar sus antiguas relaciones, pero no hizo caso de ella, casándose con Doña Juana de Guardia; no sabemos cuándo con exactitud, pero debió de ser al finalizar el siglo. Desde entonces fué su vida más tranquila; pocas veces, y por corto tiempo, abandonó después á Madri

d. En su epístola á
Matías de Porras describe con los más vivos colores
su felicidad
conyugal, mayor aún con el nacimiento de su hijo Carlos:

«Cuando amorosa amaneció á mi lado
La honesta cara de mi dulce esposa,
Sin tener de la puerta algún cuidado;
Cuando Carlillos, de azucena y rosa
Vestido el rostro, el alma me traía,
Cantando por donaire alguna cosa.
Con este sol y aurora me vestía;
Retozaba el muchacho, como en prado
Cordero tierno al prólogo del día.
Cualquiera desatino mal formado
De aquella media lengua era sentencia,
Y el niño á besos de los dos traslado.
Dábale gracias á la eterna ciencia,
Alteza de riquezas soberanas,
Determinado mal á breve ausencia;
Y contento de ver tales mañanas,
Después de tantas noches tan oscuras.
Lloré tal vez mis esperanzas vanas;
Y teniendo las horas más seguras,
No de la vida, mas de haber llegado
A estado de lograr tales venturas,
Ibame desde allí con el cuidado
De alguna línea más, donde escribía
Después de haber los libros consultado.
Llamábanme á comer; tal vez decía
Que me dejasen con algún despecho;
Así el estudio vence, así porfía.
Pero de flores y de perlas hecho,
Entraba Carlos á llamarme, y daba
Luz á mis ojos, brazos á mi pecho.
Tal vez, que de la mano me llevaba,
Me tiraba del alma, y á la mesa
Al lado de su madre me sentaba.

* * *

Sin ver el maestresala diligente,
Y el altar de la gula, cuyas gradas
Viste el cristal y la dorada fuente;

* * *

Nos daba honesta y liberal pobreza
El sustento bastante; que con poco
Se suele contentar naturaleza.»

El primer infortunio que acibaró su ventura doméstica, fué la muerte de este mismo hijo Carlos, á los siete años de edad. La elegía, escrita por su padre sobre esta desgracia, y en la cual pinta la lucha de la resignación cristiana con el amor paternal, es de las más tiernas que cuenta la poesía de su patria. He aquí alguna de sus estrofas:

«Este de mis entrañas dulce fruto
Con vuestra bendición, ¡oh Rey eterno!
Ofrezco humildemente á vuestras aras;
Que si es de todos el mejor tributo
Un puro corazón humilde y tierno,
Y el más precioso de las prendas caras,
No las aromas raras
Entre olores fenicios,
Y licores sabeos
Os rinden mis deseos
Por menos olorosos sacrificios,
Sino mi corazón, que Carlos era;

* * *

Amábaos yo, Señor, luego que abristes
Mis ojos á la luz de conoceros,
Y regalóme el resplandor suave.
Carlos fué tierra; eclipse padecistes
Divino sol, pues me quitaba el veros,
Opuesto como nube densa y grave

Gobernaba la nave
De mi vida aquel viento
De vuestro auxilio santo
Por el mar de mi llanto
Al puerto del eterno salvamento,
Y cosa indigna, navegando, fuera
Que rémora tan vil me detuviera.
¡Oh, como justo fué que no tuviese
Mi alma impedimento pan amaros,
Pues ya por culpas propias me detengo!
¡Oh, como justo fué que os ofreciese
Este cordero, yo, para obligaros!

* * *

Y vos, dichoso niño, que en siete años
Que tuvistes de vida, no tuvistes
Con vuestro padre inobediencia alguna;
Corred con vuestro ejemplo mis engaños,
Serenad mis paternos ojos tristes,
Pues ya sois sol, donde pisáis la luna;
De la primera cuna
A la postrera cama
No distes sola un hora
De disgusto, y agora
Parece que le dais...

* * *

Yo para vos, los pajarillos nuevos,
Diversos en el canto y los colores
Encerraba, gozoso de alegraros;
Yo plantaba los fértiles renuevos
De los árboles verdes, yo las flores
En quien mejor pudiera contemplaros,
Pues á los aires claros
Del alba hermosa, apenas
Salistes, Carlos mío,
Bañado de rocío,
Cuando, marchitas las doradas venas
El blanco lirio convertido en hielo,
Cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo.

¡Oh, qué divinos pájaros agora,
Carlos, gozáis, que con juntadas alas
Discurren por los campos celestiales
En el jardín eterno!...[164].»

Un segundo hijo, llamado Lope como su padre, llegó á alcanzar edad más adelantada, y entró más tarde en la carrera de las armas[165]. Es difícil de explicar, que, no obstante las alusiones á su existencia, que se hallan en las obras de Lope, y especialmente en la dedicatoria de El verdadero amante, ni Montalván habla de él una palabra, ni Lord Holland llena tampoco esta laguna, y eso que cita largos párrafos de la misma dedicatoria.

En la de Remedio en la desdicha, y en las epístolas á Herrera y á Amarilis, nombra el poeta á una hija llamada Marcela, que á los quince años de edad tomó el velo en la Orden de Carmelitas Descalzas. Como Montalván, al tratar de este punto, la califique de parienta muy próxima de Lope, es de presumir que la hubo fuera de matrimonio. Parece que su padre la amaba tiernamente, deduciéndose de las frases en que alude á ella, que era de prendas poco comunes: «Favoreced mi ingenio con leerla, supliendo con el vuestro los defectos de aquella edad (dice en la dedicatoria de esa comedia), que en la tierna vuestra me parece tan fértil, si no me engaña amor, que pienso que le pidió la naturaleza al cielo para honrar alguna fea, y os le dió por yerro; á lo menos á mis ojos les parece así; que en los que no os han visto

pasará por
requiebro. Dios os guarde y os haga dichosa, aunque
tenéis partes para
no serlo, y más si heredáis mi fortuna, hasta que t
engáis consuelo, como
vos lo sois mío.--Vuestro padre.»

La epístola á Herrera, en que describe la lucha que
sostuvo su corazón
entre el dolor y la alegría al profesar aquélla en
el convento, es una
de sus composiciones más bellas.

A la pena producida por la muerte de su hijo mayor,
sucedió pronto la de
su esposa, que falleció después de dar á luz otra h
ija llamada
Feliciana. Ambas desgracias afligieron profundament
e el espíritu de
Lope. Ya antes de la última se inclinaba visiblement
e á buscar los
consuelos de la religión, y luego se consagró á ell
a por completo. Dice
así en la epístola de Belardo á Amarilis:

«Feliciana, el dolor me muestra impreso
De su difunta madre en lengua y ojos;
De un parto murió; ¡triste suceso!
Porque tan gran virtud á sus despojos
Mis lágrimas obliga y mi memoria,
Que no curan los tiempos mis enojos.
De sus costumbres santas hice historia
Para mirarme en ellas cada día,
Envidia de su muerte y de su gloria.
Dejé las galas que seglar vestía;
Ordenéme, Amarilis, que importaba
El ordenarme á la desorden mía.»

Recibió las sagradas órdenes en Toledo; entró en la
congregación de
siervos del Santísimo Sacramento en el _Oratorio de
l Caballero de

Gracia_, en donde cantó misa el primer domingo de Agosto de 1609; fué admitido el 24 de Enero de 1610 en la congregación del _Oratorio_ de la calle del Olivar, y el 26 de septiembre de 1611 en la _Orden tercera de San Francisco_[166].

Antes de continuar trazando la historia externa de la vida de Lope, echemos una ojeada retrospectiva para apreciar especialmente su actividad literaria.

Ya se ha dicho que Lope escribió comedias en su niñez. La extraordinaria facilidad, con que las componía, no le dejó permanecer ocioso en sus años juveniles, y la multitud de sus obras dramáticas casi nos obliga á creer que, en el primer período de su vida, compuso también algunas. Su poderoso influjo en el teatro español parece haber comenzado hacia el año 1588. Con arreglo á las investigaciones de Navarrete, es indudable que Cervantes alude á esta época cuando en 1615, en el prólogo á sus comedias, después de hablar de sus obras para los teatros de Madrid, dice lo siguiente: «Tuve otras cosas en que ocuparme: dexé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica: avasalló y puso debajo de su jurisdicción á todos los farsantes: llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas; y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede

decirse) las ha visto representar ú oído decir (por lo menos) que se han representado; y si algunos (que hay muchos) han querido entrar á la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito, á la mitad de lo que él solo.» No fué sólo la inclinación natural de Lope, sino también la necesidad de distraerse, lo que lo movió á dedicarse principalmente á esta parte de la literatura. Ningún género literario hubo entonces más lucrativo que el dramático; y aunque no fuesen muy considerables las sumas que los directores pagaban por cada una de las comedias, debieron, sin embargo, de proporcionarle importantes ganancias, atendida su increíble fecundidad. Así dice en la epístola á D. Antonio de Mendoza:

«Necesidad y yo partiendo á medias
El estado de versos mercantiles,
Pusimos en estilo las comedias.
Yo las saqué de sus principios viles,
Engendrando en España más poetas
Que hay en los aires átomos sutiles.»

De la rapidéz de su trabajo hay una prueba en sus propias palabras de la égloga á Claudio, puesto que escribió más de cien comedias en el término de veinticuatro horas, que fueron representadas. Montalván dice á este propósito lo que sigue: «Aún la pluma no alcanzaba á su entendimiento por ser más lo que él pensaba que lo que la mano escribía. Hacía una comedia en dos días, que aun trasladarla no es fácil al escribano más

suelto; y en Toledo hizo en quince días continuados quince jornadas, que hacen cinco comedias, y las leyó como las iba haciendo en una casa particular donde estaba el maestro José de Valdivielso, que fué testigo de vista de todo; y porque en esto se habla variamente, diré lo que yo supe por experiencia. 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 tanta su diligencia, que Lope y yo nos juntamos para escribirle á toda prisa 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 á Lope la primera jornada y á mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartióse la tercera á 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 con la diligencia, y para conseguirlo, me levanté á las dos de la mañana y á las once acabé mi parte; salí á buscarle, y halléle en el jardín muy divertido con su naranjo que se helaba; y, preguntando cómo le había ido de versos, me respondió: A las cinco empecé á 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.»

Su extraordinaria facilidad para el teatro no impidió á Lope cultivar otros géneros literarios[167].

«No hubo suceso (dice Montalván), que no publicase sus elogios; casamiento grande á quien no hiciese epitalamio; parto feliz á quien no escribiese natalicio; muerte de príncipe á quien no consagrarse elegía; victoria nueva á quien no dedicase epigrama; santo á quien no celebrase con villancicos; fiesta pública que no luciese con encomios, y certámen literario á que no asistiese como secretario, para repetirle y como presidente para juzgarle.»

A fines del siglo XVI no se había impreso obra alguna del poeta español más fecundo, puesto que por su poca importancia no debemos hacer mención de algunas comedias, que se dieron á la estampa contra su voluntad, con arreglo á los manuscritos de los directores de teatro. La primera poesía suya, que se imprimió para el público, fué en loor de San Isidro, en diez cantos y en quintillas, apareciendo en el año 1599. Siguieron á ésta otras dos en 1602, escritas largo tiempo ántes, y tituladas *La Arcadia* y *La hermosura de Angélica*. El espacio transcurrido entre la composición y la impresión de sus obras, parece confirmar lo que dice D. José Pellicer de Tovar en su elogio: que era rápido como el relámpago para componer, y pesado, como el Dios Término, para

corregir lo escrito.
Con pocas excepciones publicó casi siempre sus obras, después de guardarlas largo tiempo en su poder. Hasta los 40 años, desde los nueve en que escribió El verdadero amante, observó este precepto de Horacio.
Si bien compuso comedias que en 24 horas pasaron de las musas al teatro, tenía en cuenta la crítica poco ilustrada de los espectadores; sin embargo, dice muchas veces que no las conceptuaba dignas de darse á la prensa antes de someterlas á una revisión más cuidadosa.

Con la Angélica apareció también la poesía épica titulada Dragontea, nombre derivado del célebre Francisco Drake, calificado por el ódio nacional español de dragón é instrumento del demonio, y objeto de sátiras y mofa.

CAPÍTULO IX.

Continuación y fin de la vida de Lope de Vega.

En el año 1604 se imprimió un primer volumen de las comedias de Lope por especulación de comerciantes en libros, con arreglo á los manuscritos existentes, siendo recibido del público con grande aceptación, como lo prueban las repetidas ediciones hechas de ellas en Valladolid, Zaragoza, Valencia, Madrid y Antuerpia; pronto le siguió una segunda parte, y á

ésta una tercera, que lleva asimismo el título de _
Comedias de Lope de
Vega_, y contiene nueve piezas dramáticas, de las c
uales sólo tres
pertenecen á nuestro poeta, aunque D. Nicolás Anton
io y La Huerta
atribuyan sin escrúpulo á Lope las nueve restantes.

En los cinco
volúmenes que después aparecieron, se incluyen tamb
ién muchas de otros
autores. Lope protestó, á la verdad, contra el abus
o que se hacía de su
nombre; pero lo cierto es, que cuando comenzó á pub
licar sus obras
dramáticas posteriormente, se ajustaron los nuevos
tomos, en su serie y
continuación, á los apócrifos anteriores.

En su lugar oportuno hablamos de las causas de la n
egligencia, mostrada
por Lope, y por la mayor parte de sus coetáneos en
la impresión de las
obras dramáticas. A los perjuicios indicados entonc
es, que impedían á
los poetas sufragar los gastos de impresión, hay qu
e añadir otro, que
gravaba á otras partes de la literatura. Los editor
es no podían obtener
ganancias importantes, porque su derecho de propied
ad carecía de la
protección necesaria, teniendo cada reino de la mon
arquía española leyes
y privilegios especiales, de suerte que, un libro p
ublicado en Castilla,
se reimprimía impunemente en Aragón, Navarra, Portu
gal, Nápoles y los
Países-Bajos. Resultaba de esto, que había que dedu
cir del precio de los
libros el coste de la licencia, y que su valor no s
e calculaba con
arreglo á su mérito, sino exclusivamente teniendo e
n cuenta el coste de

la impresión y del papel invertido en ella.

Cuando en 1600 se abrieron de nuevo los teatros, cerrados por dos años, acudió el pueblo en tropel á sus funciones, movido por la curiosidad, y sobre todo á la representación de las comedias de Lope, deseadas de tal manera, que, por largo tiempo, casi no se leyó en los carteles otro nombre que el suyo. El poeta, á la verdad, satisfacía los gustos del público con fecundidad inagotable. El prólogo de *El Peregrino en su Patria* (fechado en Sevilla, en el último día del año 1603), demuestra cuánto se había extendido su fama en esta época, pudiéndose decir, que, á pesar de la envidia de sus émulos de España, sus composiciones eran leídas con placer en Italia, Francia y América. Qué jase también de los libreros, que interpolaban, entre las suyas, obras de distintos autores. El mismo prólogo nos suministra una prueba importante de su actividad literaria, esto es, un catálogo de sus comedias auténticas, que, sin embargo, no juzga completo, no recordando ya los títulos de muchas. Esta obra contiene, además, en su parte de prosa, una novela ordinaria, que sirve como de marco á innumerables poesías y autos.

Con la entrada de Lope en el estado eclesiástico, comienza la época más brillante de su vida, si no la más feliz, puesto que en sus últimos años habla con amarga pena de su dicha doméstica de otros tiempos. Su renombre se elevaba gradualmente á la mayor altura;

los príncipes y grandes de España se disputaban su amistad; poetas y poetastros intrigaban para conciliarse su protección, y la España entera lo divinizaba. A pesar de todo evitaba cuanto llevaba el sello de la ostentación mundana, distribuyendo las ocupaciones de su existencia entre el cumplimiento de sus deberes de eclesiástico y sus composiciones poéticas. Tenía una capilla en su casa, en la cual celebraba diariamente la misa; asistía también á todos los actos públicos, en que debía intervenir como sacerdote, y no faltaba á ningún funeral ni á ninguna procesión. Caritativo y generoso, era su domicilio el refugio de los necesitados, y jamás llegó un mendigo á él sin obtener una limosna. Pidiósele un día un clérigo, pobremente vestido, y Lope se despojó de sus ropas y se las dió, así como su sombrero, viéndose obligado á ir con la cabeza descubierta, no teniendo otro á mano para reemplazarlo.

Su piedad era tan ferviente como sincera. Pruébanla con elocuencia sus poesías religiosas, compuestas en diversas épocas de su vida, aunque publicadas más tarde; los más bellos frutos de su inspiración lírica, de lo más profundo y sentido que ha escrito, á lo menos en parte, son debidos á su musa religiosa y cristiana. Excusamos advertir que la religión de un español de aquella época no carecía del exclusivismo, que caracterizaba á su país y á su siglo. Antes de ser eclesiástico había

buscado Lope de preferencia el asunto de sus composiciones en el seno de la religión. _Los Pastores de Belén_, impresos por vez primera en 1612, fueron escritos durante su segundo matrimonio. En la narración en prosa hay entremezclados algunos versos, que se distinguen por su sencilla piedad y por su belleza. El libro está dedicado al tierno Carlos, su hijo, en esta forma:

«Estas prosas y versos al Niño Dios, se dirigen bien á vuestros tiernos años: porque si él os concede los que yo os deseo, será bien, que quando halleyes Arcadias de pastores humanos, sepays que estos divinos escribieron mis dessengaños, y aquellos mis ignorancias. Leed estas niñezes, començad en este Christus, que él os enseñara mejor como aveys de passar las vuestras. El os guarde.»

De las líneas anteriores pudiera deducirse que Lope había renunciado por completo á la poesía mundana. No fué así, sin embargo. Aunque en sus devociones considerase á la religión como á la sola fuente, digna de inspirarlo, en otros momentos en que lo ocuparon objetos menos elevados, no se opuso á escribir de otras materias muy diversas. De esta manera, y aun siendo ya sacerdote, prosiguió trabajando con inagotable fecundidad en la composición y publicación de poesías líricas, épicas y dramáticas de toda especie. Las innumerables composiciones líricas, insertas en diversas colecciones, contienen, como todas sus obras, muchos rasgos

notables al lado de muchos medianos. En el año 1609 había concluido su Jerusalén conquistada, deseoso de rivalizar con el Tasso, como antes quiso rivalizar en su Angélica con Ariosto. El objeto, que se propone en su poema, es diverso del del Tasso, puesto que intenta realzar el nombre español; no hubo cruzada alguna en el reinado de Alfonso VIII de Castilla, y el título se refiere á la reconquista de Jerusalén por Saladino. Lope atribuía un mérito especial á este poema, y dice que lo escribió con esmero y que lo corrigió severamente. Lo último no se echa de ver en él, puesto que su defecto capital es su extensión inconsiderada y la acumulación de episodios, que ahogan el curso de la acción principal. Pero si prescindimos de esta falta esencial, no podremos menos de admirar muchas bellezas parciales, como, por ejemplo, la descripción que se lee en el canto quinto del templo de la Ambición, caprichosa, aunque en general digna de su ingenio; la pintura de la peste y de la muerte de la Sibila, en el mismo canto; la historia amorosa de Cloridante y de Brazaida, y la batalla de los caballeros, en el canto décimo, por la espada de D. Juan de Aguilari; el episodio de la judía Raquel, en el décimo noveno, etc. Tales fueron, sin duda, las razones que movieron al italiano Marino (autor del Adonis) para preferir la Jerusalén, de Lope, á la del Tasso.

Una de las muchas academias literarias, que existieron por este tiempo

en España, expresó en el año 1609 el deseo de que el más celebrado de los poetas dramáticos le expusiera sus ideas acerca de las reglas dignas de observarse en el arte dramático. Con este motivo escribió Lope un Nuevo arte de hacer comedias, obrilla interesante para fijar su carácter como dramático, merecedora de que no la pasemos por alto, y de la cual trataremos después[168].

Por este tiempo se vió Lope empeñado en diversas disputas literarias, ocasionadas en lo general por la mezquina envidia de otros escritores menos renombrados, en odio á su fama siempre creciente. Góngora, hombre ingenioso y de singular talento, cuyas composiciones juveniles, romances y odas en estilo nacional español, son en parte modelos perfectos en su género, llevado de su rivalidad por el escaso favor que el público le dispensaba, se desató en ataques satíricos contra su contemporáneo más amado, y no perdonó á Lope. Aconsejóle en un soneto que borrarse todas sus obras, excepto el San Isidro, y esto sólo á causa de su objeto, y que no añadiese á la desdicha de Jerusalén, de estar bajo el yugo de los infieles, la de ser cantada por él. Búrlase en otro de un soneto de Lope, algo extraño, en verdad, que fué arreglado por varios poetas en cuatro idiomas distintos, rogándole que lo borre, y que no lo escriba en cuatro lenguas, para que no sean cuatro naciones testigos de sus yerros. Lleno de malignidad hay otro, en el cual atacaba

personalmente al poeta y á su familia, burlándose de su escudo de armas, grabado debajo de su retrato en la portada de El Peregrino, etc. A tan apasionadas diatribas Lope oponía sólo tranquilidad y moderación. «Yo amo á los que me aman, dice en una de sus epístolas, pero no odio á los que me odian.» No obstante, cuando su émulo se dedicó á escribir en el estilo pedantesco é hinchado, que se denominó culteranismo ó gongorismo, y que en el nombre lleva su crítica, creyó Lope deber suyo oponerse á la corrupción que amenazaba á la literatura española. No desaprovechó, pues, ocasión alguna favorable de esgrimir su sátira contra los cultos, parodiando en sus comedias sus ininteligibles galimatías por medio de necios petimetres. Hasta en sus composiciones más ligeras se encuentran muchos versos burlescos contra la nueva secta, como, por ejemplo, el soneto, en estilo culto, que concluye así:

«¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
Pues si lo entiendes tú, yo no lo entiendo.»

En otro soneto ruega al demonio del culteranismo que abandone á uno de sus poseídos, y que lo deje hablar en su nativo idioma castellano. Más seria y formalmente reprobó al fin el nuevo estilo en su Discurso de la nueva poesía (1621), en el cual se lee la siguiente crítica contra Góngora y su escuela, tan severa como oportuna: «Quiere (dice) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras,

cuales nunca fueron antes imaginadas, ni hasta su tiempo vistas... Bien consiguió lo que intentó á mi juicio, si aquello era lo que intentaba; la dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantos, que dudo que cesen si la causa no cesa... A muchos ha llevado la novedad á este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron á ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas transposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas ó frases enfáticas, se hallan levantados á donde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden... y siendo tan doctos los que lo han imitado, se han perdido... Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso é indigno, como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas; pues esto es una composición llena de estos tropos y figuras, un rostro colorado á manera de los ángeles de la trompeta del juicio ó de los vientos de los mapas... Las voces sonoras nadie las ha negado, ni las bellezas, como arriba digo, que esmaltan la oración, propio efecto della; pues si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, antes fealdad notable.»

No obstante la severidad de este juicio, hizo Lope en el mismo _discurso_ completa justicia al talento indisputable de Góngora, y más tarde (en 1623) le dedicó la comedia _Amor secreto

hasta celos_ (tomo XIX), expresando francamente el favorable juicio, que había formado de su capacidad y de su carácter.

En una época posterior se ha hablado de una disputa entre Cervantes y Lope, inculpándose ya al uno, ya al otro. Basta, sin embargo, echar una ojeada sobre las obras de los dos escritores más célebres de su siglo, para convencerse de la falta de fundamento de tales sospechas, que argüirían celos ó envidia de cualquiera de ellos respecto del otro. La aparente querrela entre ambos, de que hablamos, no fué promovida directamente por ninguno de los dos, sino por espíritus mezquinos de aquel tiempo, que, so pretexto de salir á la defensa de autores tan famosos, daban rienda suelta á bastardas pasiones, tan comunes á los hombres vulgares, y que ya antes se mostraron. Cervantes había herido algunas vanidades en su revista de la biblioteca de _Don Quijote_, y principalmente en la crítica del canónigo acerca de la literatura dramática, no acumulando sobre la cabeza de Lope los epítetos más lisonjeros. Uno de los más ciegos partidarios del último creyó, pues, que los sonetos satíricos citados eran de la misma pluma, y replicó con un libelo tan sandio como mal intencionado contra el autor de _Don Quijote_. Aunque aquellos sonetos son atribuídos á Góngora en dos antiguos manuscritos de la biblioteca de Madrid, y el estilo sea también indudablemente suyo, La Huerta ha reimpreso uno con

o si fuese de
Cervantes, culpándole, por consiguiente, de injusti-
cia contra su
eminente coetáneo.

El fingido Avellaneda, malévolo enemigo de Cervante-
s y autor de la
segunda parte apócrifa del _Quijote_, se propuso ta-
mbién romper una
lanza en favor de Lope. Todas estas intrigas, sin e-
mbargo, no fueron
bastantes para turbar la buena inteligencia que rei-
naba entre estos dos
ingenios eminentes. Si Cervantes no estaba siempre
contento con Lope, y
expresaba claramente su pesar, de que el fecundísim-
o favorito del
público sacrificase no pocas veces su fama duradera
á la popularidad del
momento, decía, en términos aún más inofensivos, lo
confesado por el
mismo Lope; su imparcialidad resplandece tanto más
en las sinceras y
grandes alabanzas que le prodiga en casi todas sus
obras, desde _El
Canto de Caliope_, en que celebra á Lope, de apenas
veintidós años,
hasta el _Viaje del Parnaso_, en que le llama poeta
distinguido, á quien
ninguno aventaja ni aun iguala, tanto en prosa como
en verso. Lope, por
su parte, siempre se manifestó dispuesto á confesar
los méritos de su
pretendido rival, como se desprende de dos pasajes
de _La Dorotea_, de
la dedicatoria de sus novelas y de _El Laurel de Ap-
olo_.

La noble moderación, con que Cervantes se expresó a
l censurar en Lope lo
que á su juicio era censurable, y que testifica elo-
cuentemente en pro de

sus hidalgos sentimientos, descuella tanto más cuando se compara con las acerbas críticas, hechas por otros escritores, del poeta de moda. Merecen nombrarse, entre los más ardientes rivales de Lope, á Cristóbal de Mesa, Micer Andrés Rey de Artieda, Esteban Manuel de Villegas y Cristóbal Suárez de Figueroa; el principal blanco de sus ataques era la irregularidad de sus comedias; pero como se apoyaban en preocupaciones exclusivistas, y en la imperfecta inteligencia de las reglas aristotélicas, sólo pocas veces consiguieron su objeto[169].

Estos gritos aislados de reprobación se perdían, sin embargo, ahogados por los aplausos del público. La admiración, que inspiraba Lope, subía de punto en punto hasta la idolatría[170]. La idea de su superioridad se había arraigado de tal manera en los ánimos, que su nombre servía para distinguir lo más selecto en todas las cosas. Las galas, las joyas y los cuadros, cuando eran excelentes, llevaban siempre su nombre, como para indicar su excelencia en el supremo grado[171]. Los eruditos y los aficionados á la poesía acudían á Madrid de todos los ángulos de la Península para contemplar al hombre maravilloso, y hasta hubo italianos, que vinieron á España sólo para conocer al gran poeta[172]. Cuando salía á la calle se reunían los curiosos para admirarlo, y hasta el Rey, cuando encontraba á este hombre extraordinario, le manifestaba su veneración y su agrado. Prudencia rara, en verdad,

habían de tener los demás escritores para admirarlo á la vez que los demás, ó á lo menos, para no oponerse á los sentimientos que promovía. Pedro de Torres Rámila, clérigo y maestro de gramática de Alcalá de Henares, escribió una amarga sátira contra él, que no pudo imprimirse en España por no encontrar editores, y se publicó en París en 1617, bajo el título de *_Spongia_*. Si el ataque era violento, no fueron, por cierto, menos violentas y apasionadas las réplicas de los partidarios del atacado[173]. Francisco López de Aguilar, presbítero y caballero de la orden de San Juan, y Alonso Sánchez, catedrático de griego, hebreo y caldeo de la universidad de Alcalá, contestaron al libelo contra Lope con otro titulado *_Expostulatio Spongiae_*, en el cual agobian á su ídolo con las más exageradas alabanzas. Lope, según ellos, en vez de haber faltado al arte dramático, encierra en sí cuanto este arte exige, y Rámila, por su heregía literaria, merecía ser azotado en público y hasta ahorcado. También el famoso Mariana, aunque poco inclinado al teatro, compuso un epigrama griego, en el cual se califica al crítico de necio orgulloso, de plagiarío y de digno de la horca, y Mariner de Valencia escribió otro latino, en el cual dice muy políticamente que Rámila es un asno en cuerpo y alma, desde los piés á la cabeza.

Más ingeniosamente supo Lope burlarse de sus enemigos. Hizo grabar en la

portada de una obra suya un escarabajo, muriendo sobre la flor que deseaba morder, y debajo el dístico siguiente:

«Audax dum vegæ irrumpit scarabæus in hortos
Fragrantes periit victus odore rosæ.»

A esta querella alude acaso la fría alegoría de la disputa del tordo y del ruiseñor, que se leen en la segunda parte de *«Filomena»*. Esta poesía, que apareció en 1621, se escribió quizás antes de esa fecha.

La colección de las comedias de Lope se había aumentado ya hasta formar ocho volúmenes. Como se imprimieron sin la intervención del poeta, adolecían de graves mutilaciones. He aquí el motivo, que le indujo en 1617, á publicar una edición auténtica, que comienza con la parte novena de la compilación. En el prólogo dice el poeta, que sólo le han movido á dar sus comedias á la estampa las defectuosas ediciones, que se han hecho de ellas, aunque no se hayan escrito con el propósito de someterlas á la crítica del público, aficionado á la lectura. Compuso prólogos para cada uno de los volúmenes, revisó las comedias y cuidó de esta manera de la publicación de doce tomos (desde el IX al XX), que comprenden 144 obras dramáticas; y que, por esta causa, han de considerarse como las más correctas y auténticas de la colección.

Cuando Felipe IV ascendió al trono español en 1621, disfrutaba Lope de la más ilimitada autoridad entre el público y los a

ctores. Apasionado este soberano del teatro, dispensaba sus favores á todos los poetas dramáticos de alguna importancia, aunque, como era natural, los prodigase más á los más famosos. Pero el joven monarca mostraba especial predilección á la pompa externa del arte, y edificó un teatro en su palacio del Buen Retiro, que por su lujo, la riqueza de sus decoraciones y lo perfecto de sus máquinas, aventajaba á todos. Agradábanle, por tanto, más que ningunas otras, las comedias que se prestaban á hacer alarde de notable aparato escénico, y no faltaron poetas, que las compusiesen acomodadas á su objeto. Accediendo á los deseos del rey, escribió también Lope algunas de esta especie, como La selva sin amor, El vellocino de oro, Adonis y Venus y El laberinto de Creta. La verdad es, sin embargo, que tales comedias no eran las de su predilección. Comprendió perfectamente que el lujo escénico daña más que favorece á la esencia del arte dramático. En el prólogo al volumen décimosexto de sus comedias, se lamenta de que los directores de teatro, los actores y el público atribuyen demasiada importancia á las combinaciones escénicas, y á los encantos, que proporciónan á los ojos de los espectadores.

En el año de 1618 fué nombrado Lope protonotario apostólico del arzobispado de Toledo, al parecer dignidad honorífica, sin obligaciones reales. Hacía ya tiempo que era también familiar de

la Inquisición,
título codiciado con preferencia á todos, porque, según las ideas de los españoles de la época, demostraba la pureza de su sangre.

La fecundidad de nuestro poeta crecía con los años en vez de debilitarse; pocas veces pasaba un mes, y hasta una semana, que no se representase alguna comedia suya nueva, y pocas transcurría un año, en que no se publicase alguna otra obra suya literaria. En el certamen poético, abierto en los años de 1620 y 1622, para solemnizar la beatificación y canonización de San Isidro, superó á todos cuantos tomaron en él parte, por el número de sus composiciones. Se había prometido un premio para cada especie de poesía, pero ningún poeta podía recibir más de uno. Lope obtuvo dos veces el señalado á la mejor oda; pero su pródiga musa, no contenta con esto, además de multitud de sonetos y romances, alusivos al objeto de la fiesta, escribió dos comedias, que referían la vida del Santo, y que fueron representadas en su honor, mientras duraron estas solemnidades. También publicó una descripción de las fiestas, y una compilación de las poesías premiadas.

No mucho después aparecieron La Circe, poema mitológico en tres cantos, y en 1624 Los Triunfos divinos, tomando por modelo la obra del Petrarca de igual título, aunque proponiéndose exclusivamente ensalzar objetos religiosos. Preceden á esta última composic

ión literaria de
Lope dos sonetos buenos de sus hijos, Lope Félix y
Feliciano Félix de
Vega.

A la misma época pertenecen sus novelas en prosa, excelentes en parte;
un poema histórico acerca de la milagrosa imagen de
_La Virgen de la
Almudena_; otro mitológico, titulado _Proserpina_,
que, al parecer, se
ha perdido; otro denominado _Orpheo_, impreso con el
nombre de
Montalván, pero que es de Lope, según el dictamen de
D. Nicolás Antonio,
habiéndolo cedido á su amigo para aumentar su fama;
la poesía _La mañana
de San Juan_ y _La Rosa Blanca_, y, por último, innumerables
composiciones ligeras sobre asuntos religiosos y profanos;
sonetos, romances, epístolas, etc., que, como las del primer
período de su vida,
no mencionaremos ahora expresamente[174].

Harto ya de alabanzas, y temeroso de haber atendido
en demasía á
conciliarse el favor del público, prefiriendo los caprichos
de la moda
al mérito real de sus obras, resolvió seguir otro rumbo,
publicando bajo
el fingido nombre de D. Gabriel Padacopeo sus _Soliloquios
de un alma
con Dios_. Esta obra, sin embargo, de índole puramente
ascética, fué tan
famosa y encontró en los lectores tan favorable acogida
como todas las
suyas anteriores.

En el año de 1627 publicó _La Corona trágica_, poema
histórico en
defensa del honor de la desdichada María Estuardo,

por cuya dedicatoria
al papa Urbano VIII fué nombrado doctor en teología
y caballero de la
orden de San Juan. A esta última distinción se refi
ere la palabra
Frey, que desde entonces acompañó siempre á su no
mbre.

Su _Laurel de Apolo_, que apareció en 1630, está di
vidido en nueve
cantos ó silvas, y es un panegírico difuso y cansad
o de todos los poetas
célebres de España de su tiempo, los cuales se pres
entan como aspirantes
á ganar la corona de laurel, que Apolo concede á su
s sacerdotes. Esta
obra extraña, que no tiene nada de poética, no mere
ce que se le atribuya
otra importancia, que la inherente á la inclusión e
n ella de los nombres
y noticias de unos 330 poetas españoles.

Las dos últimas composiciones, que publicó Lope, fu
eron _La Dorotea_,
tantas veces citada (1632), y á la cual califica de
hijo el más amado de
su musa, y una colección de poesías burlescas, escr
itas con
anterioridad, é impresas bajo el supuesto nombre de
Tomé de Burguillos.
La célebre epopeya cómica _La Gatomachia_ se encuen
tra entre las
últimas, excelentes casi todas. La opinión de algun
os, de que Lope fué
solo el editor, y que hubo realmente un poeta llama
do Burguillos, á
quien se deban, no parece apoyarse en ningún sólido
fundamento; Quevedo,
en la aprobación del libro que precede á la primera
edición, dice casi
claramente que nuestro poeta y el pretendido autor
son una sola

persona[175].

Con la publicación del volumen vigésimo (1625), interrumpió Lope la impresión de sus comedias, sin saberse positivamente la causa. Verdad es que leemos en Montalván, que Lope había renunciado en los últimos años de su vida á la poesía dramática por escrúpulos de conciencia; pero lo cierto es que continuó escribiendo para el teatro hasta el año de 1631, puesto que en el verano de este año compuso á ruego del Duque de Olivares una comedia, que se representó ante Felipe IV, la noche de San Juan[176], y que en la égloga á Claudio, de la misma fecha, aumenta el número de las escritas por él en proporción considerable sobre el indicado en el discurso preliminar de dicho volumen, induciéndonos, por tanto, á pensar, que su actividad literaria, en vez de debilitarse, se había aumentado durante este período.

Montalván, que por este tiempo hubo de tratarlo diariamente, nos dice que su vida era muy retraída. Cumplía con la mayor severidad todos los deberes que le incumbían como clérigo y miembro de diversas congregaciones; celebraba misa diaria, ya en su propia capilla, ya en la iglesia parroquial, ya, en fin, en el convento de las Descalzas, por amor á su hija Marcela; visitaba los hospitales, para consolar en sus últimos instantes á los enfermos, y no faltaba á ningún entierro; hasta se dice que en una ocasión hizo oficio de enterrador[177]. El único

recreo, que solazaba sus trabajos, era el cultivo de un pequeño jardín, que poseía cerca de su casa.

Sus cartas son elocuente testimonio de la ternura, con que amaba á sus hijos, y de la nimia solicitud, con que á ellos atendía; es necesario leerlas para amar por sus sentimientos humanitarios á este gran poeta.

Marcela, como hemos dicho, estaba quizás separada de él desde 1622 por las paredes de su convento. Por esta época lo había también abandonado

el joven Lope Félix, para entrar en la milicia á las órdenes del marqués

de Santa Cruz, hijo del otro marqués de igual título, bajo de cuyo mandó

sirvió por primera vez nuestro poeta. (_Epístola á D. Francisco de

Herrera._) Parece que este mancebo, cuyo nombre se lee también entre los

de los concurrentes al certamen poético en honor de San Isidro, quiso

largo tiempo consagrarse á la poesía; pero que el padre, como consta de

las palabras que le dirige en el prólogo de la comedia, titulada _El

verdadero amante_ (_Comedias de Lope de Vega_, tomo XIV), pudo

disuadirlo de su propósito: «Si por vuestra desdicha a vuestra sangre os

inclinare á hacer versos (cosa de que Dios os libre), advertid que no

sea vuestro principal estudio, porque os puede distraer de lo importante

y no os dará provecho... no busquéis, Lope, ejemplo más que el mío, pues

aunque viváis muchos años no llegaréis á hacer á los señores de vuestra

patria tantos servicios como yo para pedir más premio, y tengo, como

sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo, cuyas flores me divierten cuidadas y me dan concetos... Yo he escrito novecientas comedias, doce libros de diversos sujetos, prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sujetos, que no llegará jamás lo impreso á lo que está por imprimir; y he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprehensiones y cuidados; perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *_non intellecta senectus_*, que dijo Antonio, sin dejarse más que estos inútiles consejos. 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, con pacto y condición de que no la toméis por ejemplar, para que no os veáis escuchado de muchos y estimado de pocos.» Cuando el hijo se dedicó después á la carrera militar, renunciando á la poesía, casi se mostró el padre arrepentido de la estricta obediencia, mostrada por él á sus consejos.

Las líneas citadas han impulsado á Lord Holland (modelo al cual se han ajustado casi todas las biografías de Lope), á suponer que nuestro poeta manifiesta falta de gratitud y de satisfacción propia, cuando divinizado por el pueblo, visitado por los grandes, lleno de honores y pensiones, cree, sin embargo, que su dicha no iguala á sus merecimientos. Fúndase el autor inglés, para opinar así, en la cuantía de las sumas, que, según

dice Montalván, ganó Lope con sus obras. Pero, ¿qué resulta de estos datos, que exagera Montalván[178], como acostumbra siempre que trata de números, según probaremos en breve? ¿Son, acaso, ex actos, ó hay otras razones, en que apoyarse? 80.000 ducados por las co medias, 6.000 por los autos, 1.100 por sus demás escritos, 10.000 en rega los de diversos grandes, ó, lo que es lo mismo, 97.000 ducados, que equivalen á unos 250.000 francos, distribuídos en setenta y tres año s que vivió, ó, por lo menos en cincuenta, que comprenden su vida de es critor, además de 740 de producto de sus beneficios, apenas son bastantes para haber atendido á la satisfacción de sus necesidades, á la subsiste ncia y educación de sus hijos, y á sus inclinaciones caritativas. Su ge nerosidad para con los pobres era tan grande, que su casa era consider ada como lugar de refugio de todos los indigentes. Y aun en el supues to de que fuese pródigo en demasía en dar limosnas, ¿arrojará esta propensión mancha alguna en su carácter? Consta que reducía sus propi os gastos, y los de su familia, para dar su dinero á los demás; cuando su hija Feliciano se casó con D. Luis Usátegui (1630), no pudo dotarla, viéndose obligado á recurrir á la generosidad del Rey.--Por lo que hace á las quejas sobre la poca estimación que merecía su talento, y sobre las críticas mezquinas que se hicieron de sus obras, cúmplenos m anifestar, que, á nuestro juicio, aluden á las disputas literarias, d e que tratamos en las

líneas anteriores, fundándose en los indignos ataques de Rámila, de Góngora, etc. Sin duda Lope de Vega conocía y sentía a su mérito, y al pensar en sus obras, llenábase su pecho de natural orgullo; pero esto no justifica el aserto de que adoleciera de vanidad literaria. Él mismo analizó sus composiciones más severamente que ningún otro crítico, contrario suyo; huyó de las pompas mundanas y de las distinciones honoríficas, y contestó de esta manera á un obispo, que lo invitó á visitarlo: «Yo viera más veces á vuestra ilustrísima, si me hiciera menos honores cuando le veo;» por último, en la época en que llegó á su apogeo su fama literaria (los últimos quince años de su vida), cuando las diversas opiniones formaron un coro unánime de admiración y de alabanza en su favor; cuando el pueblo, cuyo ídolo era, se juntaba para contemplarlo á su paso; cuando sabios é individuos de todas las clases y estados venían á Madrid de todos los puntos de España para verlo, y hasta el mismo Rey se levantaba para saludar al _Fénix de España_, al _prodigio de la naturaleza_, escribió bajo su retrato aquellas palabras de Séneca, que dicen: _Laudes et injuria vulgi in promiscuo habenda sunt._

A principios del año 1635 afligieron á Lope dos penas terribles, cuando una sola de ellas, como dice Montalván, bastara para agobiar el ánimo más esforzado. No se dice cuáles fueron, pero es de presumir que fuese

una la muerte del joven Lope Félix, puesto que está fuera de duda que no sobrevivió al padre. De todas maneras, es lo cierto que desde entonces la vida del poeta pareció declinar hacia su ocaso. El 6 de agosto, después de comer con Montalván y con uno de sus íntimos amigos, expresó Lope su deseo de morir pronto. En breve, á la verdad, había de realizarse. El viernes, 18 de este mismo mes, se levantó temprano como acostumbraba, celebró la misa y regó su jardín. Aunque se sentía débil, no quiso, sin embargo, en cuanto su indisposición se lo permitía, renunciar al ayuno; hasta se disciplinó con su rigor ordinario. Al obscurecer de este día salió para asistir á unas conferencias en el colegio de los escoceses; allí se aumentó su malestar; fué llevado á su casa, y se vió obligado á descansar en su lecho. Su enfermedad fué declarada grave en seguida. La tarde anterior había escrito un soneto acerca de la muerte de un noble portugués, y una larga poesía titulada «El siglo de oro». Dejó, pues, de escribir cuando se extinguió también su vida. En los días 19 y 20 aumentaron los síntomas de peligro, y se le sangró, sin experimentar alivio. El domingo por la tarde pidió que se le administrasen los últimos sacramentos, y quiso ver á su hija Felicianita para bendecirla; después convocó á sus amigos para despedirse de ellos, exhortándolos á la práctica «de la piedad, de la devoción y del amor divino.» La verdadera fama era ser bueno, y que «él trocara cuantos

aplausos había tenido por haber hecho un acto de virtud más en esta vida.» Volvióse hacia una imagen de la Virgen de Atocha, y recitó una fervorosa oración hasta que cayó sin fuerzas, aun cuando luego pasó una noche inquieta, al cuidado de su médico de cabecera. A la mañana siguiente, aunque conservaba su pleno conocimiento, apenas se le oía la voz. Halláronlo sus amigos oprimiendo con sus labios un crucifijo, y escuchando devotamente el oficio de difuntos, recitado por un clérigo; presintiendo que se acercaba su última hora, se arrodillaron todos gimiendo y llorando alrededor de su lecho, hasta que un Jesús María, apenas perceptible, les anunció que había terminado su última lucha. Así murió Lope de Vega el 11 de agosto de 1635, á la edad de setenta y tres años.

El amor y la admiración extraordinaria, que inspiraba este hombre eminente en todas las clases de la sociedad, se demostró por el sentimiento general que produjo en Madrid la noticia de su muerte, y después en todo el reino. Celebráronse funerales por espacio de nueve días. El aparato de su entierro, costado por el duque de Sessa, nieto de Gonzalo de Córdoba, su protector, amigo y albacea, apenas puede compararse con ningún otro de los narrados en los anales de los poetas. Todos los grandes, ministros y prelados, todos los poetas, sabios y artistas que se encontraban en Madrid, lo acompañaron á su última

morada; todas las congregaciones religiosas concurr
ieron sin excitación
agena; las ventanas, los balcones y hasta los techo
s de las casas, ante
las cuales había de pasar el fúnebre cortejo, estab
an atestadas de
curiosos y las calles llenas de gente. El acompañam
iento que custodiaba
su cuerpo, y que á duras penas se abría paso entre
la multitud, que
llenaba las calles, era tan numeroso, que los prime
ros llegaban ya á la
iglesia de San Sebastián antes que el cadáver hubie
se dejado la calle de
Francos, en donde vivía. Á ruegos de Marcela, que q
uiso ofrecer este
último homenaje de respeto filial á su amado padre,
se dió un rodeo
para que pasase junto al convento de las Descalzas;
aquí descansó un
momento; después prosiguió hacia la iglesia de San
Sebastián, en donde
se celebró un funeral suntuoso, enterrándose despué
s el cadáver.
Cuéntase, que, en el momento de bajarlo del catafal
co para depositarlo
en la bóveda, se oyó en torno un profundo suspiro,
como si España entera
se despidiese para siempre de su gran poeta.

Las ceremonias religiosas no concluyeron con ésta.
La cofradía de los
sacerdotes naturales de Madrid, á la cual pertenecí
a Lope, así como los
cómicos de la capital, celebraron también sus funer
ales, pronunciándose
en ellos oraciones fúnebres. Los sacerdotes lo alab
aron como á santo,
diciendo que era tan superior por su ingenio á todo
s los clásicos de la
antigüedad, cuanto por su religión á los paganos. R
epresentóse en el

teatro una pieza, compuesta expresamente para esta ocasión, bajo del título de _Honras que se hicieron á Lope en el Parnaso_. Ciento seis poetas y poetastros españoles rivalizaron á porfía en ornar su tumba con odas, décimas, glosas, sonetos, epitafios y elegías, y suministraron á Montalván los materiales para elevarle el honroso monumento, que consagró á su difunto amigo y maestro, con el título de _Fama póstuma á la vida y muerte del doctor Fr. Lope Félix de Vega Carpio, y elogios panegíricos á la inmortalidad de su nombre, en Madrid, en 1636_. Hasta las musas italianas lloraron la muerte de Lope; en el año 1636 apareció en Venecia, con el epígrafe de _Essequie poetiche_, un volumen elegiaco de los más famosos poetas italianos.

Lope de Vega era un hombre bello, alto y de flaco rostro, moreno, pero agraciado, y denotando su ingenio; tenía la nariz grande y bien delineada, ojos vivos y afectuosos, y negra y espesa barba. Hasta los últimos años de su vida disfrutó de salud perfecta, porque su organización fué sana, y su vida ordenada y metódica. Distinguíase su trato por la afabilidad de su porte, y su conversación por su arrebatadora elocuencia[179]. Existen varios retratos suyos hechos en vida, y uno de ellos (el que se encuentra en la edición de _El peregrino en su patria_, 1604), que lo representa en su edad más lozana y en traje seglar; en los demás aparece ya anciano y en traje eclesiástico[180].

Algunas de sus obras póstumas, preparadas ya por él para darse á la prensa, fueron publicadas por su hija Felicianana y por su yerno don Luis Usátegui, bajo del título de _La vega del Parnaso_. Los mismos publicaron también en el año 1635 el tomo XXII de sus comedias. Los tomos XXIII, XXIV y XXV, que son los últimos de la colección, se publicaron algunos años más tarde.

CAPÍTULO X.

Número de obras dramáticas de Lope.--Su _Arte nuevo de hacer comedias_.

La fecundidad de Lope de Vega es ya tan notoria, que hasta aquéllos que no han leído una sola línea suya, saben, sin embargo, que fué el polígrafo más extraordinario de todos los escritores originales, antiguos y modernos. Siempre que hablan de él sus coetáneos expresan la admiración que les causaba el número maravilloso de sus obras[181]. Los datos que existen sobre su número son, no obstante, tan varios, y en parte tan contradictorios, que para fijarlos con exactitud es necesario depurar los testimonios referentes á este punto. No nos limitaremos ahora á sus obras dramáticas, que constituyen el objeto particular de nuestro estudio; las restantes de Lope, cuya indicación y a

nálisis no es de este
lugar, han sido ya mencionadas antes, á lo menos la
s principales; su
número no es, en verdad, tan incierto, puesto que e
xisten casi todas, y
pueden consultarse en la edición de Sánchez, de vei
nte volúmenes en 4.º,
fácil de adquirir.

A fines del año 1603 insertó nuestro poeta en el pr
ólogo de su
Peregrino un catálogo de las comedias, escritas p
or él hasta esta
época, que califica, sin embargo, de incompleto, au
nque no se acuerde de
las que faltan, y que, como dice expresamente, no c
omprende los _Autos_.
Este catálogo nos ofrece doscientos diez y nueve tí
tulos[182], aunque en
el texto del prólogo se hable de doscientas treinta
comedias.
Suponiendo que Lope comenzó su carrera dramática en
1590, corresponden
diez y siete comedias á cada año, sin exceptuar aqu
ellos, durante los
cuales estuvieron cerrados los teatros, y en que, p
robablemente, nada
produjo su musa dramática.

En el año 1609, dice en _El Arte nuevo de hacer com
edias_ que lleva
escritas cuatrocientas ochenta y tres, y por el mis
mo tiempo asegura
Francisco Pacheco, en el elogio que precede á la _J
erusalén
conquistada_, que el número de sus comedias asciend
e á la suma redonda
de quinientas. Tendríamos, pues, de esta manera, ap
rovechando las
indicaciones del mismo Lope, y distribuyendo el núm
ero de comedias entre
los años transcurridos desde 1603, que corresponden

más de cuarenta á
cada uno.

En el prefacio al tomo XI del _Teatro de Lope_ (1618) se habla de ochocientas comedias, que compondrían trescientas diez y siete en nueve años, ó treinta y cinco en cada uno.

En 1620, en el prólogo al tomo XIV, y en la dedicat oria de _El Verdadero amante_, se fija el número en nuevecientas, de suerte que corresponden cincuenta á cada año.

En 1624 (fecha de la licencia que le precede, aunque la portada lleve la de 1625), en el prólogo al último volumen, que imprimió Lope en vida, se alaba de haber escrito mil setenta, en cuya hipótesis corresponden más de cincuenta á cada año. Finalmente, en la égloga á Claudio (hacia 1632), y en las últimas frases de _La Moza de cántaro_, se dice autor de mil quinientas comedias, y, según este dato, han de considerarse los ocho años comprendidos entre 1624 y 1632, como el período literario más fecundo de su existencia, puesto que corresponden á cada año unas cincuenta y cuatro comedias. El número mil quinientos es el más elevado, que él mismo fija; en una de las oraciones fúnebres, pronunciadas en su elogio, se hace subir á mil seiscientas; Usátegui, en el catálogo que precede al tomo XXII, enumera mil setecientas; Montalván, en _La Fama póstuma_, mil ochocientas, número repetido después por cuantos lo han copiado, aunque la crítica, fundada en datos probab

les, sólo puede admitir que la suma total, á que ascienden, no excede mucho al número de mil quinientas, puesto que sabemos, que muchos años antes de su muerte (Montalván dice expresamente _muchos años_) dejó de escribirlas, y que el duque de Sessa, para indemnizarle de los perjuicios, que sufría por el cumplimiento de este propósito, le señaló una pensión de sus rentas, y advirtiéndose que sólo vivió tres años después de 1632.

Conviene no olvidar que las declaraciones citadas de Lope, sacadas de sus obras, sobre el número de sus comedias, se refieren sólo á este género literario, y que no entran en esta cuenta los autos, loas y entremeses. El error de Montalván proviene, pues, principalmente, de no haber distinguido unas de otras las diversas composiciones dramáticas, ó simplemente de su prurito de exagerar, manifestando acaso que atribuye más mérito al número que á la calidad de las obras escritas por su maestro.

En cuanto á los autos, nada dicen sus noticias: Montalván los hace subir á cuatrocientos. De las loas y entremeses nada podemos decir, careciendo de datos.

Sólo se ha impreso una pequeña parte de las obras de Lope. Él mismo asegura, en la égloga á Claudio, que la parte impresa de sus obras, por excesiva que sea, es insignificante, comparada con la inédita:

«No es mínima parte, aunque exceso,
De lo que está por imprimir lo impreso.»

Parece, pues, que se han perdido para siempre el mayor número de sus obras dramáticas. La cuestión de cuántas existan hoy, sólo puede resolverse exactamente después de hacer las más escrupulosas investigaciones en las bibliotecas y archivos de España; y ni aun así se lograría este objeto, puesto que algunos antiguos manuscritos ó ediciones antiguas de comedias, hoy _únicas_, se hallan en poder de extranjeros[183], pudiendo asegurarse que las averiguaciones más prolijas no conseguirían acaso reunir ni la mitad de las obras[184], que componían su primitivo repertorio. Los veinticinco volúmenes en 4.º, de la edición antigua de las comedias de Lope, contienen trescientas[185]; hay que descontar de este número las de otros autores, que se han interpolado en la parte 3.^a y en la 5.^a, por cuya razón hay ciertos volúmenes (como por ejemplo el XXII y XXIV) en ediciones muy varias, que no se encuentran en otras, y contienen distintas piezas, ascendiendo su número á unas trescientas veinte. Añádanse á éstas muchas más comprendidas en las colecciones vulgares del _Teatro español_, ocho en _La Vega del Parnaso_, y no pocas entre _las sueltas_, que se han impreso de vez en cuando de nuevo, ó que nos han sido conservadas en ediciones antiguas, hoy raras[186].

En cuanto á los autos de Lope de Vega, poseemos sólo los doce, compilados por Ortiz de Villena (reimpresos en el tomo XVIII de Las Obras sueltas) y los cuatro, que él mismo nos ofrece en El Peregrino. Las loas y entremeses, que hubieron de ser muy numerosos, hállanse confundidos y diseminados en escaso número con los autos, y en algunos volúmenes de las comedias.

Aunque, atendidas las anteriores razones, se reduzca á suma más moderada el número de las comedias de Lope, de la que suele decirse vulgarmente, resultarán siempre unas mil quinientas, escritas por él sin género alguno de duda, y sin mencionar los autos y piezas pequeñas, lo cual basta de seguro para calificarlo de poeta mucho más fecundo que todos los demás dramáticos, y hasta podría sostenerse que los escritores dramáticos más fecundos de las demás naciones, no llegan, con todas sus obras, al tercio siquiera de las suyas. La celeridad con que las escribía, raya en lo imposible, aun no dando entero crédito á las exageraciones cometidas sobre este punto. Erróneo es, sin duda, el aserto de Bouterweck, de que en ocasiones escribió comedias en tres ó cuatro horas; pero el mismo Lope nos dice que más de ciento fueron compuestas en veinticuatro horas. Y esto, por verdadero que sea, es tanto más sorprendente, cuanto que conviene recordar, que cualquier comedia de Lope se compone de unos tres mil versos, en su mayor parte de

las formas más artísticas, puesto que los asonantes
, más fáciles que
las demás combinaciones métricas, se emplean pocas
veces, y en especial
para las narraciones, y en lo restante de ellas se
usan los metros más
variados y difíciles, redondillas, quintillas y oct
avas, y con
frecuencia numerosos sonetos. Si se reflexiona en l
a incomprensible
facilidad y flexibilidad del poeta, que podía inven
tar con tanta rapidez
un plan complicado, y por lo común singularmente dr
amático,
desenvolverlo y exornarlo con tanto brillo y tan ve
rdadera poesía, y
escribir al mismo tiempo bajo formas poéticas tan d
ifíciles, cuando el
amanuense más veloz apenas podría copiarla, no pode
mos menos de confesar
que semejante fenómeno casi frisa con lo increíble.
Es preciso, por
tanto, suponer que Lope era un improvisador perpetu
o, y que sus
pensamientos nacían de repente con sus palabras pro
pias, y con el verso
y la rima que les convenía.

Tales expresiones de admiración ha producido la fec
undidad sin ejemplo
de nuestro poeta. No se crea, sin embargo, que atri
buyamos demasiada
importancia á la multitud de sus obras, ó que tenga
mos en cuenta el
número de sus composiciones para aquilatar su belle
za poética. Casos, y
no remotos, ha habido en que imaginaciones, las más
medianas y áridas,
han escrito obras dramáticas á granel, llenando los
teatros de piezas
insípidas y de ningún mérito, por cuyo motivo nada
debe significar la

simple fecundidad, cuando no va acompañada de verdadera poesía. Si perteneciese Lope á esta clase de poetas, satisfacería a nuestra curiosidad como raro fenómeno en los anales de la literatura; pero dejaríamos sin pena que sus obras se enmoheciesen en el polvo de dos siglos, amontonado sobre ellas. No es así, felizmente: nuestra admiración no nace de la multitud de sus producciones, sino de las excelencias y perfecciones que las distinguen, de la fuerza creadora poética, que se descubre en ellas, de la inagotable riqueza de su inventiva y de su exuberante imaginación. Muy al contrario: de fundar nuestro exclusivo aprecio en la cantidad de las obras de Lope, confesaremos espontáneamente que hubiera sido más grande, concentrando también más sus facultades. Pero si todo lo suyo no es de igual valor; si la rapidez, con que escribía, ha perjudicado á la plena perfección de algunas de sus composiciones, recordamos de nuevo el número prodigioso de ellas, y consideramos que ha escrito más dramas buenos que otro cualquier poeta dramático del mundo conocido, y que, por consiguiente, merece que se extienda el manto del olvido sobre los defectos de todos los demás. En este supuesto, no hay palabras más gráficas que las empleadas por un escritor anónimo poco después de la muerte de Lope, insertas en el tomo XXIII de sus *_Comedias_*. Citaremos en toda su extensión este pasaje, porque expresa el juicio que habían formado sus contemporáneos más ilustrados de este hombre eminente: «Lope

fué el fin y remate de la comedia, de quien se puede decir que antes de sí no halló á quien imitar, y después no hubo quien enteramente le imitase... Las comedias de Lope son de la naturaleza, y las otras de la industria... La introducción de los personajes graves en Lope, y el decoro, por la mayor parte, es singular, y singularísima la de las personas humildes. Todas las veces (y son casi innumerables) que introdujo villanos de todos los oficios, no puso figuras en el tablado, sino los propios villanos vivos. El aliño de los sonetos, la suavidad de los actores, la sal de los graciosos, todo es tan propio en él, como las flores en sus plantas y los frutos en sus árboles. ¿Y quién hay tan insensato, que pida cuenta á la inmensa copia de Lope, de si hizo algunas comedias menores que otras, ó si dijo esto inferior á aquéllo?... ¿Quién es tan ciego, que no se le abran los ojos de la admiración al ponderar, que, sólo para ser leído lo que escribió este casi más que hombre, que no vivió más que algunos, es menester la vida del que más vive?»

El ensayo que acometemos ahora, de trazar el desenvolvimiento de su arte dramático, fundándonos en sus obras, y determinar el lugar que le corresponde en la serie de los poetas dramáticos de España, puede suscitar esta pregunta: si sólo ha llegado hasta nosotros una pequeña parte de sus comedias, ¿cómo formular una opinión decisiva y sólida

sobre su mérito? Debemos responder á ella, que seguramente es deplorable la pérdida de tantas, y en parte tan excelentes composiciones, y tanto más, cuanto que de esta suerte nos vemos privados de los medios de delinear todos los rasgos, que constituyen la fisonomía de este hombre extraordinario; pero esto no será causa bastante para suponer que lo inédito sea lo más perfecto de sus obras, ó que hubiese de presentarnos su talento bajo una nueva faz. Por otra parte, es tan grande el número de las que poseemos, que acaso sea más fácil vernos en no pequeño embarazo por la abundancia de materiales, siendo necesario ordenarlos y ofrecerlos con claridad en su conjunto. Y ahora ocurre esta otra pregunta: para formar juicio exacto de nuestro poeta, ¿será preciso examinar el monstruoso repertorio de sus dramas existentes? ¿Bastará, acaso, como han hecho hasta aquí cuantos han criticado las obras dramáticas de Lope de Vega, leer un tomo de su _Teatro_, entresacar á la suerte dos ó tres comedias, ofrecer extractos de sus argumentos, citar alguna que otra escena, acompañándolas con reflexiones estético-críticas, y apoyarse en tales fundamentos para fallar acerca del mérito dramático del autor? Desconfianza inspirará, sin duda, esta conducta, y nadie vacilará en afirmar, que quien intenta satisfacer tan sólo aproximadamente medianas exigencias, ha de esforzarse, por lo menos, en dominar el asunto por completo. ¿Qué se diría del crítico, que

sólo hubiese leído algunos dramas, de Shakespeare, y con tan someros conocimientos emprendiese la tarea de ilustrar á los demás sobre las excelencias y faltas del célebre poeta inglés? ¿Por qué razón, pues, no se calificará también de crítica ligera, la que se hiciese de Lope de igual suerte? El autor de esta historia del _Teatro español_ ha puesto de su parte cuanto estaba en su mano para alejar de sí tal reproche; y aunque no haya tenido la fortuna de conocer y estudiar todos los dramas existentes de este poeta sin rival (puesto que hubiera debido examinar todas las bibliotecas públicas y privadas de Europa), no ha omitido, sin embargo, pena ni diligencia, compensadas, á la verdad, con variados goces, por adquirir cuantas se presentaban á su alcance, pudiendo vanagloriarse de haber leído trescientas comedias de Lope. Pero justamente tan extraordinario número de obras dramáticas, en las cuales ha de fundarse su juicio, y la necesidad de circunscribirse en los límites trazados por esta historia, lo obligan á seguir diversa senda que sus predecesores. Si analizase y expusiese los argumentos de cada comedia, acompañándolos de observaciones críticas, llenaría volúmenes enteros en detrimento de otros poetas, de los cuales ha de tratar; no le queda, por tanto, otro recurso que indicar en general los caracteres dramáticos especiales, que distinguen á las poesías de Lope, y esforzarse en presentar al lector la idea más extensa y completa acerca

de la variedad de sus producciones, aludiendo sólo ocasionalmente á comedias aisladas, y exponiendo un extracto, lo más sumario posible, de su argumento.

Ante todo, sin embargo, debemos examinar con detenimiento la obra de Lope, que parece comprender sus ideas particulares sobre la teoría del arte dramático. Aludimos á su Arte nuevo de hacer comedias, citado antes, que escribió en el año de 1609, esto es, en la primera mitad de su carrera, á excitación de una Academia literaria de Madrid, para disculparse de la crítica que de él se hacía, por quebrantar las reglas admitidas. Las ideas insertas en esta obra, son tan singulares y opuestas á cuanto pudiera esperarse del fundador y primer maestro del drama moderno, que han movido á algunos á imaginar que Lope se propuso «burlarse de sus adversarios con el achaque de burlarse de sí propio;» pero, en esta hipótesis, sería su obra lo más inútil, defectuosa y falta de ingenio que pudiera pensarse, bastando, á nuestro juicio, leerla sin prevención para convencerse de la futilidad de semejante aserto. Verdad es que se encuentran en ella algunas observaciones burlescas, y que está escrita en estilo ligero; pero esto no se opone á que manifieste respeto á las reglas de los antiguos: su conjunto lleva el sello de una improvisación pasajera, trazada acaso en pocos instantes; sus pensamientos están mal coordinados, y parecen moverse á saltos; pero, á

pesar de todo, no es difícil desentrañar las ideas siguientes: Ríndese homenaje á los preceptos de Aristóteles (en cuanto lo permiten las confusas nociones, formadas acerca de ellos), y se asegura que su observancia sería útil para el arte; pero se añade que la anarquía dramática ha echado en España tan profundas raíces, que ya no agradan las obras clásicas, y que, como el poeta sólo ha de habérselas con el público, no le queda otro recurso que ajustarse á sus deseos.

Conviene, sin embargo, oír al mismo Lope:

«Mándame, ingenios nobles, flor de España,
Que en esta junta y Academia insigne

* * *

Que un arte de comedias os escriba,
Que al estilo del vulgo se reciba.

Fácil parece este sujeto, y fácil
Fuera para cualquiera de vosotros,
Que ha escrito menos dellas, y más sabe
Del arte de escribirlas y de todo;
Que la que á mí me daña en esta parte
Es haberlas escrito sin el arte.

No porque yo ignorase los preceptos,
Gracias á Dios, que ya tirón gramático
Pasé los libros que trataban desto
Antes que hubiese visto al sol diez veces
Discurrir desde el Aries á los Peces;
Mas porque, en fin, hallé que las comedias
Estaban en España en aquel tiempo,
No como sus primeros inventores
Pensaron que en el mundo se escribieran,
Mas, como las trataron muchos bárbaros,

Que enseñaron el vulgo á sus rudezas;
Y así se introdujeron de tal modo,
Que quien con arte ahora las escribe,
Muere sin fama y galardón; que puede
Entre los que carecen de su lumbre,
Mas que razón y fuerza, la costumbre.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los monstruos de apariencias llenos,
A donde acude el vulgo y las mujeres,
Que este triste ejercicio canonizan,
A aquel hábito bárbaro me vuelvo;
Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves;
Saco á Terencio y Plauto de mi estudio
Para que no me den voces; que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos,
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.

Ya tiene la comedia verdadera
Su fin propuesto, como todo género
De poema ó poesis, y éste ha sido
Imitar las acciones de los hombres
Y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquiera imitación poética
Se hace de tres cosas, que son plática,
Verso dulce, armonía ó sea la música,
Que en ésta fué común con la tragedia;
Sólo diferenciándola en que trata
Las acciones humildes y plebeyas,
Y la tragedia las reales y altas.
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.

Acto fueron llamadas, porque imitan
Las vulgares acciones y negocios.
Lope de Rueda fué en España ejemplo
Destos preceptos, y hoy se ven impresas

Sus comedias de prosa tan vulgares
Que introduce mecánicos oficios
Y el amor de una hija de un herrero;
De donde se ha quedado la costumbre
De llamar entremeses las comedias
Antiguas, donde está en su fuerza el arte,
Siendo una acción y entre plebeya gente,
Porque entremés de rey jamás se ha visto.
Y aquí se ve que el arte por bajeza
De estilo vino á estar en tal desprecio,
Y el rey en la comedia para el necio.

Basta lo expuesto para probar, que las ideas de Lope acerca de la esencia del drama antiguo, sin duda iguales á las de sus coetáneos, eran erróneas y confusas, y que carecía de los conocimientos indispensables para comprender y justificar la necesidad de las formas del drama romántico; de suerte que las bellezas de sus obras son debidas exclusivamente al acierto de su genio, no á su instrucción teórica y crítica. Otros muchos párrafos de sus escritos demuestran su propósito formal y serio de escribir á gusto del público, y contra lo preceptuado en reglas que le eran bien conocidas, aunque en las líneas suyas citadas se exprese con cierta ambigüedad y petulancia. He aquí, pues, lo que dice en el prólogo de *El Peregrino*: «Adviertan los extranjeros que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme á guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles.» Y en la dedicatoria de *La mal casada* (tomo XV) á D. Francisco de la Cueva,

añade: «Atrevimiento es grande dar á luz en nombre de vuestra merced esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien fué introducido... En ellos tuvo principio; no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben; pues, aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las más veces, dando mayor lugar á los espectáculos y invenciones bárbaras, que á la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente. Los autores tienen en parte de esta culpa; pero, pues *_multa in jure civili, contra strictam rationem disputandi, pro communi utilitate recepta sunt_*, no es mucho que por la de tantos en esta parte, perdonen los observantes de los preceptos la imperfección que digo.» Por último, en la dedicatoria á Marino de la comedia *_Virtud, pobreza y mujer_* (tomo X), se explica en estos términos: «En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Navarro, le guardaban, que apenas há ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que le sucedieron.»

Prosigamos, sin embargo, con *_El Arte nuevo_*, de Lope. Ya hemos visto cómo hace alarde de su erudición sobre el antiguo drama; después continúa así:

«Porque veáis que me pedís que escriba
Arte de hacer comedias en España,
Donde cuanto se escribe es contra el arte;
Y que decir cómo serán ahora
Contra el antiguo, y que en razón se funda,
Es pedir parecer á mi experiencia,
No el arte, porque el arte verdad dice,
Que el ignorante vulgo contradice.

* * *

Si pedís parecer de los que ahora
Están en posesión, y que es forzoso
Que el vulgo con sus leyes establezca
La vil quimera deste monstruo cómico,
Diré el que tengo, y perdonad, pues debo
Obedecer á quien mandarme puede,
Que, dorando el error del vulgo, quiero
Deciros de qué modo las querría,
Ya que seguir al arte no hay remedio
En estos dos extremos dando un medio.
Elíjase el sujeto, y no se mire
(Perdonen los preceptos) si es de reyes,
Aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro,
En viendo un rey en ellas se enfadaba
O fuese ver que el arte contradice,
O que la autoridad real no debe
Andar fingida entre la humilde plebe.
Esto es volver á la comedia antigua,
Donde vemos que Plauto puso dioses,
Como en su Anfitrión lo muestra, Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
Porque Plutarco, hablando de Menandro,
No siente bien de la comedia antigua.
Mas, pues, del arte vamos tan remotos,
Y en España le hacemos mil agravios,
Cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
Y Terencio con Séneca, aunque sea
Como otro Minotauro de Pasifae,

Harán grave una parte, otra ridícula,
Que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.
Adviértase que sólo este sujeto
Tenga una acción, mirando que la fábula
De ninguna manera sea episódica,
Quiero decir, inserta de otras cosas,
Que del primer intento se desvíen;
Ni que de ella se pueda quitar miembro,
Que del contexto no derribe el todo.
No hay que advertir que pase en el período
De un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
Porque ya le perdimos el respeto
Cuando mezclamos la sentencia trágica
Con la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
Si no es cuando el poeta escriba historia,
En que hayan de pasar algunos años,
Que esto podrá poner en las distancias
De los dos actos, ó si fuere fuerza
Hacer algún camino una figura,
Cosa que tanto ofende á quien lo entiende;
Pero no vaya á verlas quien se ofende!
¡Oh! ¡Cuántos deste tiempo se hacen cruces
De ver que han de pasar años en cosa
Que un día artificial tuvo de término!
Que aún no quisieron darle el matemático;
Porque considerando que la cólera
De un español sentado no se templa
Si no le representan en dos horas
Hasta el final juicio desde el Génesis;
Yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
Con lo que se consigue es lo más justo.
El sujeto elegido escriba en prosa
Y en tres actos de tiempo lo reparta,
Procurando, si puede, en cada uno
No interrumpir el término del día.
El capitán Virués, insigne ingenio,
Puso en tres actos la comedia, que antes
Andaba en cuatro, como pies de niño,
Que eran entonces niñas las comedias;

Y yo las escribí de once y doce años,
De á cuatro actos y de á cuatro pliegos,
Porque cada acto un pliego contenía.

* * *

Ponga la conexión desde el principio,
Hasta que vaya declinado el paso;
Pero la solución no la permita
Hasta que llegue la postrera escena,
Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
Vuelve el rostro á la puerta, y las espaldas
Al que esperó tres horas cara á cara,
Que no hay más que saber en lo que para.
Quede muy pocas veces el teatro
Sin persona que hable, porque el vulgo
En aquellas distancias se inquieta
Y gran rato la fábula se alarga;

* * *

Comience, pues, y con lenguaje casto
No gaste pensamientos ni conceptos
En las cosas domésticas, que sólo
Ha de imitar de dos ó tres la plática.
Mas cuando la persona que introduce,
Persüade, aconseja ó disüade,
Allí ha de haber sentencias y conceptos.

* * *

No traya la escritura, ni el lenguaje
Ofenda con vocablos exquisitos,
Porque si ha de imitar á los que hablan,
No ha de ser por pancayas, por metauros;
Hipócrifos, sermones y centauros.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
La gravedad real; si el viejo hablare,
Procure una modestia sentenciosa;
Describa los amantes con afectos
Que mueva con extremo á quien escucha;
Los soliloquios pinte de manera

Que se transforme todo el recitante,
Y con mudarse así mude al oyente.
Pregúntese y respóndase á sí mismo;
Y si formare quejas, siempre guarde
El debido decoro á las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre;
Y si mudaren traje, sea de modo
Que pueda perdonarse, porque suele
El disfraz varonil agradar mucho.
Guárdense de imposibles, porque es máxima
Que sólo ha de imitar lo verosímil;
El lacayo no trate cosas altas,
Ni diga los conceptos que hemos visto
En algunas comedias extranjeras.
Y de ninguna suerte la figura
Se contradiga en lo que tiene dicho;
Quiero decir, se olvide como en Sófocles
Se reprende no acordarse Edipo
Del haber muerto por su mano á Layo.
Remátense las escenas con sentencia,
Con donaire, con versos elegantes,
De suerte que al entrarse el que recita
No deje con disgusto al auditorio
En el acto primero, pongo el caso;
En el segundo enlace los sucesos,
De suerte que hasta medio del tercero
Apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto, donde vea
Que se deja entender alguna cosa
De muy lejos de aquello que promete.
Acomode los versos con prudencia
A los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
El soneto está bien en los que aguardan;
Las relaciones piden los romances,
Aunque en octavas lucen por extremo;
Son los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor las redondillas.
Las figuras retóricas importan
Como repetición ó anadíplosis;
Y en el principio de los mismos versos
Aquellas relaciones de la anáfora,

Las ironías y dubitaciones,
Apóstrofes también y exclamaciones.

El engañar con la verdad es cosa
Que ha parecido bien, como lo usaba
En todas sus comedias Miguel Sánchez,
Digno por la invención desta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
Y aquella incertidumbre anfibológica
Gran lugar en el vulgo, porque piensa
Que él sólo entiende lo que el otro dice.
Los casos de la honra son mejores,
Porque mueven con fuerza á toda gente:
Con ellos las acciones virtuosas,
Que la virtud es donde quiera amada;
Pues que vemos, si acaso un recitante
Hace un traidor, es tan odioso á todos
Que lo que va á comprar no se le vende;
Y huye el vulgo dél cuando le encuentra;
Y si es leal, le prestan y convidan
Y hasta los principales le honran y aman,
Le buscan, le regalan y le aclaman.
Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
Que doce están medidos con el tiempo;
Y la paciencia del que está escuchando.
En la parte satírica no sea
Claro ni descubierto, pues que sabe
Que por ley se vedaron las comedias
Por esta causa en Grecia y en Italia;
Pique sin odio, que si acaso infama,
Ni espere aplauso ni pretenda fama.
Estos podéis tener por aforismos
Los que del arte no tratáis antiguo,
Que no da más lugar agora el tiempo;
Pues lo que le compete los tres géneros
Del aparato que Vitrubio dice,
Toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus epístolas,
Y otros los pintan con sus tiempos y árboles,
Cabañas, casas y fingidos mármoles.
Los trajes nos dijera Julio Polux,
Si fuera necesario, que en España

Es de las cosas bárbaras que tiene
La comedia presente recibidas,
Sacar un turco un cuello de cristiano
Y calzas atacadas un romano.
Mas ninguno de todos llamar puedo
Más bárbaro que yo, pues contra el arte
Me atrevo á dar preceptos y me dejo
Llevar de la vulgar corriente, á donde
Me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,
Con una que he acabado esta semana,
Cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas
Pecaron contra el arte gravemente;
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
Que aunque fuera mejor de otra manera,
No tuvieran el gusto que han tenido,
Porque á veces lo que es contra lo justo
Por la misma razón deleita el gusto.

Importaba oír hablar de su arte, como teórico, al gran maestro del teatro español, para no alterar, al extractarlo, el carácter esencial de su obra didáctica. Pero si es cierto que se leen algunas reflexiones gráficas aisladas sobre la forma externa del drama, en la parte de esta breve dramaturgia, en que se expresa el poeta experimentado y práctico, no lo es menos, sin embargo, que el conjunto demuestra irremisiblemente que las ideas críticas de Lope se hallaban á inmensa distancia de su arte. Inútil es buscar en ellas más sólido cimiento á las leyes de la poesía romántica. Verdad es que nuestro poeta parece indicar en algunas otras frases suyas, que á veces vislumbraba que la nueva forma del drama no era un mero resultado del capricho, sino que tenía también su

justificación. He aquí lo que dice en su égloga á Claudio:

«Débenme á mí de su principio el arte,
Si bien en los preceptos diferencio
Rigores de Terencio,
Y no negando parte
A los buenos ingenios tres ó cuatro
Que vieron las infancias del teatro,
Pintar las iras del armado Aquiles,
Guardar á los palacios el decoro,
Iluminados de oro
Y de lisonjas viles,
La furia del amante sin consejo,
La hermosa dama, el sentencioso viejo.

Y donde son por ásperas montañas
Sayas y angeo, telas y cambrayes,
Y frágiles tarayes,
Paredes de cabañas,
Que mejor que de pórfido linteles
Defienden rayos jambas de laureles.

Describir el villano al fuego atento,
Cuando con puntas de cristal las tejas
Detienen las ovejas,
O cuando mira exento
Cómo de trigo y de maduras uvas
Se forman trojes y rebosan cubas.
¿A quién se debe, Claudio?»

Y en el prólogo al tomo XVI de sus Comedias: «El arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos á preceptos.» Pero de esto no se deduce de ningún modo, que deba darse cuenta satisfactoria de la independencia, con que procedía. Tan erróneo es asegurar que el genio no necesita de regla alguna, como que sólo tienen valor las de Ari

stóteles. Una obra poética puede prescindir de los preceptos observados por los antiguos, y, sin embargo, guardar otros. Por lo que hace á la opinión de Lope, sobre la suma excelencia de la forma dramática antigua, y sobre la causa de no imitarla, no otra, en su concepto, que la descendencia con el gusto corrompido de la muchedumbre, como lo dice en su Arte nuevo y en otras obras, hemos de manifestar que tal aserto no merece tomarse en serio. El error exclusivista de que sólo el arte antiguo puede ofrecer modelos dignos de imitación, y la ciega fe en los preceptos de Aristóteles, han desaparecido ya felizmente, para siempre, de todo el mundo civilizado. Se confiesa que la forma más limitada y estrecha de la tragedia y de la comedia griega era excelente, porque constituye el tipo orgánico y artístico, que, bajo la forma de drama, se ha desenvuelto sucesivamente desde los cantos del coro; pero no se cree que haya de servir de medida para el drama moderno, nacido de germen muy diverso, y bajo el imperio de causas muy distintas, y ofreciéndole sólo un molde obligado, externo y mecánico, contrario á su naturaleza. Y aunque haya alguno que no participe de esta opinión, basta hacer una comparación atenta entre las varias naciones de la Europa moderna, que se han ensayado en la poesía dramática. De esta comparación ha de resultar indefectiblemente que las copias de los antiguos modelos, y la observancia de sus pretendidas reglas, ha producido

únicamente un arte
sin vida, ni acción, ni vigor, ni originalidad, mie
ntras que los dos
pueblos, que, siguiendo sus inclinaciones nacionale
s, han modelado el
drama con arreglo á las condiciones especiales de s
u existencia, poseen
un teatro propio, que puede rivalizar en excelencia
con el griego. Las
máximas citadas de Lope de Vega son una de las prue
bas más notables en
apoyo de la opinión, tantas veces sustentada, de qu
e el verdadero poeta,
sin conocer hasta cierto punto lo que hace, llega á
lo verdadero y á lo
justo, como movido por una necesidad interior; que
la facultad artística
de crear y de dar una forma á sus creaciones, puede
ser independiente de
la instrucción teórica, y que el arte precede con f
recuencia á la
crítica á inconmensurable distancia. Alabemos, pues
, el buen sentido de
los españoles, que obligaron á su poeta á seguir la
senda recta, contra
su voluntad y sus principios literarios, puesto que
, de lo contrario, el
teatro español, como el italiano, sólo nos ofrecerí
a dramas deplorables,
pedantescos y modelados servilmente por las leyes d
e la poesía
clásica[187].

¡Cuán completamente distinto del Lope, que expone e
n las líneas
anteriores su poética pensada, aparece ahora el poe
ta, que, libre de
vínculos estrechos, sólo obedece á su inspiración!
¡Cuán inmensamente
supera en vigor y profundidad su creadora fantasía
á lo que pudiera
esperarse de sus ideas superficiales sobre composic

ión poética! Por
último, ¡cuánto aventaja el drama creado por él, en
consonancia con el
espíritu nacional y con la vida íntima del pueblo,
á todo aquello que
hubiese alcanzado sólo el arte imitativo!

La forma y el carácter de la comedia, que, desde Lope de Vega, predominó
exclusivamente en el teatro español, han sido ya expuestos antes con sus
rasgos más generales. Esta comedia, en verdad, no puede ser calificada
de invención original de nuestro poeta: había nacido después de una
larga serie de ensayos, y en el último decenio del siglo XVI, y en
virtud de los esfuerzos de muchos, se había elevado á nueva altura,
alcanzando su natural centro; pero ¡qué monstruoso abismo separa ya, aun
á las primeras y más imperfectas obras de Lope, de las mejores de los
que le precedieron! Por lo que hace á sus coetáneos, que emprendieron
con él la misma senda, es lícito dudar si, á pesar de sus talentos
sobresalientes, habrían fijado de una manera tan irrevocable el espíritu
y la forma del drama, como él lo hizo. Sólo sus facultades poéticas y
creadoras, juntamente con su fecundidad, que supo revestir de formas tan
variadas é infinitas sus ideas originales sobre la poesía dramática,
pudo influir decididamente en la dirección del gusto de los españoles en
el arte escénico, de tal manera, que no se conociese otra en el espacio
de medio siglo. Y en este sentido hemos de denominar sin escrúpulo á
Lope de Vega fundador del teatro español, y conside

rar como obra suya al
drama español en todas sus modificaciones. Conviene
recordar ahora los
caracteres más generales de este drama, ya indicado
, así como sus
formas, puesto que, á lo dicho entonces y con refer
encia á ello,
añadiremos ahora diversos puntos más concretos, rel
ativos al arte
dramático de Lope de Vega.

CAPÍTULO XI.

Caracteres generales de la poesía dramática de Lope
de Vega.

Si hubo alguna vez un poeta, á quien su nación no s
ólo debe un drama,
sino una literatura dramática completa, lo fué, sin
duda, nuestro
español. Habíale dotado la naturaleza, no sólo de a
quella perfecta
armonía de todas las facultades del alma, germen de
l arte, que es la
flor más bella del espíritu humano; no sólo poseía
todas las dotes, que
son tan necesarias al eminente poeta lírico y épico
como al dramático,
espíritu flexible y vigoroso, facilidad de penetrar
profundamente en la
naturaleza y la vida humana, sensibilidad ardiente
y variada, elevación
de la fantasía y de la inteligencia, sino que le ad
ornaban además en
supremo grado todas las prendas que caracterizan á
los grandes
dramáticos, como el conocimiento más profundo de lo
s hombres y de sus

inclinaciones, el sentido más perspicaz para comprender las pasiones, sus causas y efectos, juntamente con inagotable imaginación é inventiva, delicada reflexión y el tranquilo y penetrante golpe de vista necesario para trazar y desarrollar un plan dramático. No sin intención nos hemos propuesto realzar este concurso de las facultades poéticas más diversas, puesto que, si como se ha observado con frecuencia, el drama constituye la fusión orgánica de la epopeya y de la lírica, el poeta dramático ha de reunir, en su acepción más elevada, todos los caracteres propios del lírico y del épico. Y así se comprende que en el arte dramático de Lope de Vega, se perciba la diafanidad, la claridad más sin mancha y la tranquila exposición de la epopeya, con la pasión lírica que se apodera del corazón, y lo conmueve y domina, apareciendo ambas cualidades en la escena en un organismo plástico y perfecto, y en acción ó fábula rápida y no interrumpida. Este genio extraordinario, sin esfuerzo, y como jugando, parece haber producido la más difícil de las formas poéticas, cuando naciones y siglos enteros se han afanado inútilmente en poseerla. Sus creaciones sin número son tan completas, tan bellas, é hijas tan legítimas de una necesidad interior, que deberíamos creer que no las produce el poeta, sino la misma naturaleza. Pero es bien sabido que esta aparente naturalidad, como se puede observar en las obras más sublimes de la poesía y del arte, es justamente el resultado de la

constitución orgánica más perfecta, y del conjunto armónico, que forma su punto más culminante.

En pocas palabras expresa Lope de Vega su opinión acerca de la esencia y objeto del drama: «El drama, dice, ha de representar las acciones humanas y pintar las costumbres de su siglo;» y esto es, en efecto, en su significación más elevada, lo que se refleja en sus obras: de ninguna manera debe de copiar la naturaleza ni la realidad ordinaria, sino ofrecer una imagen poética de la vida humana, tan elevada como profunda; una exposición poética de los fenómenos, hechos y acontecimientos, que más se distinguen en la naturaleza y en la historia; y el drama, en verdad, ha de presentar á los ojos del espectador tan inmediata y realmente las acciones y sucesos, á que han de dar origen los caracteres por una causa interna, que ha de imaginarse que la fábula, más que fábula, es una verdad. El objeto principal del drama, según se desprende de tales asertos, es el de guiar á los hombres al conocimiento de sí mismos, manifestándoles las causas y efectos de sus actos, mostrarles el eterno principio de todos los fenómenos de la existencia, é ilustrarlos en las varias relaciones que hay entre las cosas divinas y las humanas. Sólo este propósito moral se halla de acuerdo con la poesía, puesto que del fin, también moral del drama, con arreglo al cual las faltas de cada uno han de llevar siempre su castigo merecido, y del deseo de dar en el

teatro lecciones de sabiduría infantil, y aprender en cada drama una máxima de prudencia para aplicarla después en el hogar doméstico, nada sabían felizmente ni nuestro poeta ni su siglo.

Observando tales principios, Lope de Vega ofrece en sus composiciones dramáticas un rico cuadro de acciones, sucesos y relaciones sociales, de motivos, determinaciones y sentimientos que caminan á un fin concreto, formando cadena necesaria de causas y de efectos. Sus obras abrazan los asuntos más varios, y se proponen desarrollar una exposición de todos los instantes de la vida, presentando en su vasta extensión el gran cuadro del mundo. La fábula (en su acepción más extensa, esto es, la trama completa de sucesos externos y de móviles internos) aparece siempre en primer término, y nunca intenta desenvolver una máxima aislada ni un principio determinado; pero el conjunto aparece uno por el lazo de la intención poética, que constituye el centro ó eje de la obra, y le imprime unidad, necesaria en todas las producciones del arte. Esta idea fundamental de fijar un foco, del cual se desprenden todos los radios de su exposición, la desarrolla el poeta con seguridad perfecta, manifestándose en la misma intriga, en las situaciones y caracteres, en una palabra, en todo el curso de la fábula.

Para convencerse de la influencia, que tuvo Lope de Vega en afirmar en su terreno propio el arte dramático español, basta comparar la forma de

su diálogo con la de sus predecesores. Si consultamos las obras de Juan de la Cueva y de Virués, á las cuales siguen inmediatamente las suyas, ¡cuán inflexible nos parece el estilo de los primeros, y cuán poco apropiado al que exige el drama! Sus personajes pronuncian discursos inmoderados; extiéndense en pomposas pinturas y declamaciones: pero su lenguaje no se ajusta á las circunstancias y á los caracteres de los interlocutores: ignoran las gradaciones y transmisiones delicadas, confundiendo con lo sublime lo vulgar; apresúranse cuando debieron caminar lentamente, y al contrario, pierden el tiempo sin mesura cuando se necesitaba gran celeridad y movimiento. ¡Cuán de otra manera sucede en las comedias de Lope! ¡Qué oportunidad y encadenamiento en sus diálogos! ¡Cómo se acomodan las palabras de los personajes á sus caracteres especiales! ¡Cómo sigue el curso de la acción! ¡Cómo varía á cada instante! ¡Cuán firme es, y al mismo tiempo cuán movable! Por último, ¡con qué maestría se subordinan á la dramática la épica y la lírica, hasta en las ocasiones, en que más derecho tendrían á la independencia!

Sabemos que Lope, acérrimo adversario del gongorismo, se alababa de ser un escritor llano, esto es, de usar estilo natural y sencillo[188]. A pesar de ello, se le ha atribuído el defecto de emplear un lenguaje hinchado y prolijo. Verdad es que se encuentran á veces en sus obras

atrevidas y exageradas metáforas, giros dialécticos demasiado sutiles, comparaciones é imágenes, que excitan la extrañeza de los extranjeros. Menester es, sin embargo, no olvidar que la riqueza de las imágenes y de las comparaciones, y la propensión á las antítesis y refinados pensamientos, son propiedades íntimamente unidas á la esencia del idioma español. Ya provenga del influjo de los árabes, ya de una inclinación natural del espíritu del pueblo, ello es, que aparecen esas cualidades en los albores de la literatura castellana: hállanse en los antiguos romances; los cancioneros ofrecen numerosos ejemplos, y en _la Celestina_ se observa, que el afán de hacer alusiones y rebuscadas comparaciones se había ya introducido en el siglo XV en el lenguaje ordinario[189]. Téngase además en cuenta, que en los países meridionales se propende á las exageraciones y á las comparaciones disparatadas. ¿No llaman la atención, á quien trata y conversa con españoles, las singulares metáforas é hiperbólicas expresiones, de que usan á menudo en su lenguaje? Un mancebo llama al objeto de su amor _clavel de mi alma_. Cualquier doncella lista y avispada se llena de placer, cuando se la dice que _va derramando la sal_. Quien saborea el vino y quiere expresar su excelencia, dice que _le sabe á gloria_. Un labrador manchego, á quien se le preguntó durante la guerra de la Independencia por el número de tropas que defendían el paso de Sierra-Morena, respondió: _Un medio

mundo delante; un mundo entero detrás, y en el centro la Santísima Trinidad_. En la prosa de Cervantes, que pasa por ser modelo de sencillez y naturalidad, se encuentran muchas frases parecidas, de uso común y corriente, y Lope no hubiese representado con fidelidad las costumbres de su patria, si no hubiera incluido en sus dramas tales maneras de hablar. Por lo que hace á los _concetti_, semejantes á los de los marinistas italianos y á las expresiones ampulosas ó rebuscadas, que á veces se observan en sus obras, es preciso advertir que se ponen casi siempre en los labios de personajes ridículos, como petimetres, coquetas, amantes despreciables, ó en los del gracioso para hacer reír á costa de sus señores ó señoras. Fuera, pues, de lo dicho, hay poco enfático é hinchado en sus obras, y aun calificándole de defectuoso y censurable, no obsta para que afirmemos que Lope mostró el mayor cuidado en el manejo de la dicción poética. Su versificación es de maravillosa armonía, fácil y elegante; su estilo (prescindiendo de algunos lunares que lo deslustran, y que en parte han de atribuirse á las defectuosas impresiones de sus obras) es asimismo natural y tan acomodado á su objeto, como noble, bello y enérgico. Emplea todas las modulaciones que existen en su idioma, y sabe expresar los tonos que llegan más profundamente al corazón, ó revestir de los más gratos colores á las narraciones y pinturas descriptivas, ó ayudar al ingenio más sutil á

solazarse con juegos de palabras, ó, por último, por estar palabras propias al torrente arrebatador de las pasiones. Su predominio en los medios técnicos de exposición aparece así en el diálogo ordinario, que, sin embargo, se distingue del común y vulgar por un ligero tinte poético, como en el calor vehemente de la elocuencia. Sabe emplear las imágenes y frases más familiares sin ser trivial ni prosaico, y las más insólitas sin faltar á la precisión ni pecar tampoco de ampuloso. ¡Con qué facilidad y tersura discurre en sus romances, y cuán dulcemente se mueven, como arroyuelos de clarísimas aguas; pero, al mismo tiempo, con cuánta pujanza corren en los momentos más críticos, iguales al torrente que atraviesa escarpadas rocas! ¡Con cuánta animación y cuánta vida; con cuánta gracia y delicadeza se transforman sus redondillas y décimas, ya en réplicas y contrarréplicas, ya en amorosas quejas, ya en juegos burlescos y caprichosos! ¡Qué encanto tan armonioso el de sus liras y silvas! ¡Y con cuánta majestad se ostentan sus octavas, canciones é imitaciones italianas!

Además del defecto antes citado, suele también atribuírsele comunmente el de hacer alarde de falsa y extemporánea erudición. Alúdese, sin duda, á sus referencias á la mitología y á la historia antigua, no siempre oportunas en sus obras. Conviene no olvidar, sin embargo, que, entre los españoles, como entre los demás pueblos románicos, se ha conservado

siempre vivo el recuerdo de la antigüedad. Hoy mismo maravilla á los viajeros la frecuencia, con que hasta los aldeanos y rústicos españoles hablan de Venus, del Amor, de Baco y de los demás Dioses del gentilismo. En el siglo XVII, según consta de diversos testimonios, se hallaba muy extendido el conocimiento de la antigua mitología. De la misma suerte que los grandes celebraban sus fiestas con representaciones mitológicas, y que Felipe IV (como se verá más adelante) evocaba á su rededor en solemnidades y suntuosas funciones el antiguo mundo de los Dioses, así también la clase media, y hasta el pueblo de los campos, rivalizaba con aquéllos en sus fiestas acudiendo á tan ingeniosas ficciones, aunque sin el lujo de las clases más elevadas. No es dable, por tanto, considerar como una falta de nuestro poeta el emplear imágenes de la vida real de su época, ni tildarlo de afectado, cuando hasta en los labios del pueblo pone comparaciones mitológicas y otras alusiones de esta especie. No diremos por esto que no le hubiese favorecido más omitir las citas, que á veces se encuentran en sus obras; pero la extrañeza, que nos causan á primera vista, desaparece casi siempre al recordar la reflexión enunciada.

Si nos hacemos ahora cargo de una de las condiciones más esenciales del arte dramático, que es la pintura de caracteres, confesaremos también en esta parte la rara maestría de Lope. Sabemos cuán arriesgadas son las

preocupaciones, con que hay que luchar, para salir airoso en este punto. Se dice largo tiempo hace que los poetas españoles son superficiales en la pintura de caracteres, y se les atribuye el hábito de adoptar formas características generales, que, según se asegura, ocupan en su poesía el lugar de los individuos. Pero sucede también con frecuencia, que una decisión de esta especie, por absurda que sea, se copia en muchos libros y pasa de unos escritores á otros, sin que ninguno se tome el trabajo de examinar con cuidado si es ó no fundada. «El vejete, leemos nosotros; el galán apuesto, la elegante dama, el criado, la doncella, aparecen en todas las comedias españolas como personajes indispensables y perpetuos.» ¿Quién no creerá, al oír esto, que, á semejanza de la _commedia_ italiana _dell'arte_, el drama español usa también sus máscaras determinadas, moviéndose en tan estrecho círculo? La verdad es, sin embargo, que las expresiones copiadas indican en el lenguaje dramático español clases enteras, como cuando hablamos de héroes, enamorados, intrigantes, etc., ó las edades de los personajes que intervienen en la acción. La palabra _vejete_ no expresa tampoco, en general, el anciano, sino el viejo ridículo, que bulee frecuentemente en las comedias; _barba_, el hombre de edad proveyta; _galán_, el caballero joven, y _dama_, la señora de las clases más principales. De caracteres fijos y necesarios no hay que hablar, por consiguiente, puesto que en

los personajes de las clases, que se distinguen con este nombre en las comedias, puede tener cabida la mayor variedad de individuos. Tan justa sería esa crítica como achacar también á Shakespear e uniformidad y defecto de caracteres individuales, porque ofrece en la escena con repetición héroes, amantes, etc.

Por lo demás, debe sorprendernos que los escritores, que censuran por esta causa á los poetas dramáticos españoles, encuentren siempre en ellos algo bueno que celebrar, puesto que, según nuestras ideas, no se concibe el arte dramático sin pintura de caracteres, ni sin el desenvolvimiento de la fábula, con arreglo á sus personajes. Este defecto, de que ahora tratamos (si no se funda en una noción del objeto tan superficial como incompleta), parece provenir de una falsa idea de lo que significa la característica en el drama. En las épocas en que la fuente viva de la poesía se deslizaba con trabajo, y se esforzaban los hombres en componer obras poéticas, en virtud de una operación del entendimiento, se ocurrió la singular especie de considerar la pintura de caracteres como el fin principal de la poesía dramática. Y de aquí el peregrino propósito de exponer cada personaje analíticamente ante los ojos de los espectadores, y ofrecerlo en sus elementos, á modo de operación química, cuyo conjunto se suponía constituir su esencia; los personajes, que intervenían en la acción, ó más bien dicho, que hablaban

en ella, se presentaban ordenados como los insectos
en el microscopio,
para que se examinasen bajo los distintos aspectos
de su personalidad, y
ostentaban en monólogos sin fin catálogos de todas
las virtudes y
vicios, cualidades y afectos: he aquí la que formab
a las llamadas piezas
de carácter, por largo tiempo tan celebradas. Pero
se comprende sin
esfuerzo que la razón nunca puede transformarse en
potencia creadora, y
que de todos los materiales acumulados para constit
uir un tipo
característico, nunca resulta un individuo vivo y p
erfecto; sólo se
presentan á nuestra vista máscaras muertas, que, tr
as penosas
tentativas, parodian todos los rasgos de la vida, a
unque sin lograr que
la imaginación crea en su existencia real. Pero est
e amaneramiento de
descomponer las cualidades de los personajes, y hac
er un fatigoso alarde
de sus cualidades y pensamientos, es incompatible p
or completo con la
esencia y objeto de la poesía dramática. La caracte
rística no existe por
sí en el drama, sino como esclava de la intención p
oética: sería
insufrible en cualquiera composición una pintura ge
neral y prolija de
los caracteres de los personajes. Un conjunto de és
tos, en el cual cada
fisonomía apareciese con sus rasgos especiales, ser
ía, por lo demás, tan
defectuosa, como si el pintor colocase en primer té
rmino todos los de su
cuadro, marchando á compás y por orden. Tan censura
ble es, por otra
parte, el método de representar caracteres por medi
o de reflexiones

extensas y de confesiones propias, y el arte del maestro consiste principalmente en inspirar animación y vida en los rasgos de sus creaciones, valiéndose sólo de algunas pinceladas. Es deplorable que los desventurados ensayos dramáticos, que se han visto en nuestros teatros, hayan producido tales extravíos estéticos, que nos veamos obligados á perder el tiempo hablando de cosas tan sencillas y obvias.

En la agrupación y arreglo de los personajes que intervienen en la acción; en el claro-oscuro indispensable, en el arte de representar caracteres reales, con sus actos y situaciones, y de trazarles el espacio suficiente, que exige el fundamento y ciencia de la composición, creemos que Lope ha llegado á tal altura, que difícilmente podrá ser alcanzada. La prolijidad, con que nos ofrece sus personajes; los rasgos individuales con que los distingue, se ajustan siempre al fin poético que se propone en cada obra. Cuando su objeto es simbólico ó alegórico, como sucede á menudo en sus composiciones religiosas, prescinde de lo característico, y sus personajes aparecen como símbolos de ideas generales, como representantes de facultades determinadas del alma. También en las piezas, en que predomina la intriga ó el influjo de causas accidentales externas, se nos ofrecen sus personajes comunmente como tipos de clases ó especies; y con razón, á la verdad, puesto que en ellas forma la existencia de causas externas poderoso

sas el punto céntrico
del interés, y se distraería la atención de los esp
ectadores apelando á
la pintura inútil de los caracteres. Asimismo hay q
ue tener en cuenta
que se trata de una nación, cuyas creencias, educac
ión, costumbres y
conveniencias ejercen en la vida grande influjo, im
primiendo en lo
accidental un carácter genérico, que aletarga hasta
cierto punto lo
individual, manifestándose sólo en determinadas oca
siones. Cuando el
poeta se propone tan sólo representar las cosas y l
os fenómenos
relativos á ella, traza únicamente los rasgos más p
róximos y generales;
pero, ¡con cuánta frecuencia, cuando la necesidad ó
la oportunidad lo
exigen, nos sorprende la delicadeza con que diseña
al individuo! Por
último, y como acontece en un gran número de sus co
medias, cuando la
vida en las circunstancias externas, que la constit
uyen, no es el objeto
del poeta, sino que intenta representarla en todas
las relaciones y
alternativas, que pueden ofrecerse, empleando así l
as determinaciones
internas como los sucesos externos, desenvuelve Lop
e su talento eminente
para la característica, un profundo conocimiento de
los hombres, y una
singular penetración para comprender las pasiones c
on sus causas y con
sus efectos. Sabe descubrirnos los abismos más recó
nditos del corazón;
guiarnos por sus más ocultas sendas; revelarnos tod
as sus simpatías y
antipatías; retratarnos todas sus modificaciones y
estados de la manera
más elocuente, con la particularidad de que los ras

gos aislados de que
se vale, constituyen una imagen completa y un individuo vivo y distinto.
Todos los linajes y edades de los hombres, desde el niño hasta el anciano; todas las clases, desde el rey y los grandes hasta los bandidos y mozos de cordel, se mueven en sus obras en virtud de su propia fuerza, y todo personaje no es, por cierto, el representante de una clase, sino que se distingue por su carácter original, trazado indeleblemente por su imaginación. La seguridad, la lozanía, la naturalidad y la verdad, con que sabe imprimir su especial colorido en los más interesantes de sus comedias, es sólo una muestra de su vasta capacidad para distribuir entre ellos el color, para arreglarlos y agruparlos, de suerte que formen realmente el centro del conjunto.

A medida que el plan del drama lo exige, nos va ofreciendo sus cualidades y las varias situaciones de su espíritu, esto es, lo que se comprende bajo de la idea general del carácter, ya realzándolo artificiosamente, ya presentándolo á nuestra vista para que seamos testigos de su progresivo desenvolvimiento. Con energicos rasgos, parcamente distribuídos, sabe trazar también los caracteres de los personajes subalternos, pero con contornos correctos y existencia independiente. Y lo que es más esencial, puesto que forma la parte más importante de la poesía dramática, lleva al espectador al paraje céntrico, desde el cual columbra en el conjunto su

verdadera
perspectiva, y contempla todo el círculo de los esf
uerzos hechos por los
personajes que intervienen en la fábula, y el resor
te más íntimo que la
produce. De esta suerte el espectador conoce el sec
reto de los partidos
que se combaten, y no sólo sabe sus propósitos, sin
o los móviles que los
inducen á obrar; y colocado en el foco de estos man
ejos, participa de
sus temores y esperanzas, alegrías y dolores, y sin
embargo, en más
elevada situación, contempla desde ésta con ojos im
parciales sus
pasiones y mudanzas de ánimo. Si el poeta obliga, p
ues, así al público,
ya á declararse por éste, ya por el otro personaje,
y á considerar las
probabilidades de buen ó mal éxito de sus planes, l
ogra iluminarlo en el
más alto grado y excitar su interés, moviéndolo, en
efecto, hasta tal
extremo, según testifican sus contemporáneos, que h
ubo ocasiones en que
se interrumpió la representación por la parte que t
omaron en ella los
espectadores.

Algo más fundada es la censura, que se hace de algu
nos caracteres de
Lope, que cambian de repente sin causa justificada,
sobre todo al
finalizar las comedias. No puede negarse, seguramen
te, que á veces así
acaso suceda por la precipitación del poeta. Adviér
tase, no obstante,
que tales cambios inesperados de carácter en person
ajes, trazados por lo
demás con nimio esmero y atención, son tan comunes
en las comedias,
romances y novelas españolas, que es preciso atribu

irle á la índole
especial del pueblo, que sirve de tipo á estos retratos. Los habitantes del Norte no pueden formarse una idea de la viveza, irritabilidad y movilidad suma de las facultades del alma de los españoles; sus decisiones son rápidas como el rayo; sus pasiones son resueltas y pertinaces en lograr su fin, y cuando éste es imposible, no oyen, sin embargo, los consejos de la razón. Los sentimientos más opuestos brotan en su pecho, sin ofrecer las gradaciones que entre nosotros, y junto al hielo más endurecido yace el fuego más violento. Con tanta facilidad pasa el español del amor más ardiente al odio más intenso, como si hubiese bebido en la fuente de la fábula de Ariosto. Su honor puntilloso le obliga á esgrimir armas mortíferas contra los seres que más ama en el mundo, y por igual razón puede concentrar en su ánimo los arrebatos de su pasión, ó mostrarse indiferente en la apariencia. Así comprendemos sin esfuerzo el desarrollo de muchos dramas españoles, que á los observadores superficiales parecerá acaso inmotivado; y ciertos cambios repentinos en los caracteres de los personajes, que á primera vista se atribuirían á extravagancia de sus poetas, nos los explicamos como otros tantos rasgos ocultos del carácter nacional.

Lope muestra especial predilección en retratar al bello sexo. Cierto que pocas veces se habrán congratulado las mujeres de tener en su favor á poetas de este rango. Agrádale realzarlas con color

es ideales: quizás
ninguno ha pintado con más ardor, con más vida ni ver-
dad la fogosa
adhesión, la firmeza y la energía, de que es capaz
una mujer enamorada;
nadie ha descubierto con tanta delicadeza el laberi-
nto del corazón del
bello sexo, y las diversas sendas que el amor recor-
re, desde la primera
y débil simpatía de su alma, hasta la abnegación má-
s heroica y el más
vivo fuego de la pasión. Nada, por lo contrario, má-
s opuesto á nuestro
poeta que perderse en vagas abstracciones, ú ofrece
nos sus damas como
personificaciones generales de vano entusiasmo y de
afán por
sacrificarse. Lo natural, lo puramente humano de ta-
les creaciones,
constituye su principal encanto. Verdad es que varí-
a hasta lo infinito
el círculo en que se mueve su personalidad: no sólo
nos presenta todas
las clases, desde la reina hasta las mujeres más de-
sventuradas por su
vida licenciosa, sino todos los tipos posibles, com-
prendidos en aquellas
clases; así no ha vacilado en pintar con enérgicas
pinceladas los
extravíos en que incurre la mujer, y las intrigas y
traiciones á que
apela. _La Reina Juana de Nápoles_ es la mujer varo-
nil, ebria de placer
y crueldad, que traspasa todos los diques impuestos
á su sexo; en _El
Anzuelo de Fenisa_ y en _El Arenal de Sevilla_, son
las protagonistas
cortesanas vulgares. En _El Rufián Castrucho_ y en
_El Caballero de
Olmedo_ observamos dos astutas alcahuetas, cuyos ti-
pos son de verdad
maravillosa. La delicadeza, con que sabe tratar est

os asuntos, merece tanta alabanza, como el buen sentido, de que hace a larde (por ejemplo, en El Castigo sin venganza y en El Animal profeta), no vacilando en describirnos el adulterio y el incesto.

Un tipo de carácter, que se repite en las obras de Lope bajo diversas formas, es el de una mujer apasionada, resuelta y pronta á ejecutar las acciones más temerarias. Su Varona castellana esgrime la espada como una segunda Bradamante; su Moza de cántaro recurre al puñal para defender su honor. La Villana de Getafe, La Serrana del Tormes y la heroína de Los Donaires de Matico, urden las más osadas intrigas y traiciones. En las dos últimas, y en algunas otras de Lope, se encuentra la invención, tan repetida después en el teatro español, de una dama que se disfraza con vestidos de hombre para seguir á su amante, ó para desbaratar los planes de los desleales. Nuestro poeta, sin embargo, no comete los abusos en que después incurrieron otros dramáticos de su país, manejando con cordura esta fuente de las situaciones más interesantes.

Particular admiración excitó Lope en sus contemporáneos por su arte en representar las clases más bajas de la sociedad, como rústicos, aldeanos, pastores, etc. En efecto; es de lo más notable su habilidad en esta parte, de lo cual parece haber estado convencido él mismo, puesto que nunca pierde ocasión de ofrecernos estos person

ajes, y de intercalar
á veces pequeños idilios de este linaje en sus dram
as históricos y
religiosos, aun interrumpiendo el curso de la acció
n. La gracia, la
serena inocencia é infantil sencillez de estos cuad
ros; el interés
vario, que en ellos imprime; su naturalidad, jamás
desprovista de
colorido poético, encantan siempre de nuevo al espe
ctador, aunque se
repitan con frecuencia. Ya nos ofrece una rústica p
asión con inimitable
frescura y agrado; ya la sencillez y franqueza de l
os campos; ya, por
último, nos deleita por los contrastes que traza en
tre la vida rural y
sin afectación con la de ciudades y cortes. No debe
mos pasar en silencio
sus graciosas descripciones de fiestas y rústicos j
uegos, y los cantos
interpolados en ellos á menudo, que pertenecen á lo
mejor de su especie
que existe en la poesía castellana. Respírase en es
tas escenas un aire
puro y fresco, un céfiro que parece soplar de los i
ncomparables valles
del Sil y del Genil; todos los encantos del cielo m
eridional, y de una
naturaleza tan grandiosa como bella, parece que se
extienden sobre
ellos. Ninguno, ni aun acaso el mismo Cervantes, ha
observado todas las
propiedades del pueblo español de los campos, ni re
presentándolo con
rasgos tan seductores; ningún escritor de viajes po
drá nunca
describirnos tan bien su carácter. Es preciso leer
algunas de esas
escenas, para conocer, como á la nuestra, la vida y
afectos de los
habitantes de las aldeas. Para apreciar en su valor

la verdad de estas descripciones, es conveniente no olvidar que se trata de un pueblo meridional, cuya viveza, imaginación y agudeza parecen ser patrimonio común de todos, y cuya grosería no carece de cierto ingenio.

El _gracioso_ en las obras de Lope forma ordinariamente el centro de su parte burlesca, para oponerla á la formal y seria. Según confiesa él mismo, creó este personaje por vez primera en _La francesilla_, comedia compuesta en su juventud[190]. Sabemos, sin embargo, que este personaje es tan antiguo como el teatro español, y que se encuentra en las obras de Naharro y de Lope de Rueda; pero es cierto que no aparece en las de los predecesores inmediatos de Lope (Cervantes, la Cueva, etc.), ni en la mayor parte de las comedias de éste, tenidas por más antiguas. El gracioso moderno, con las salvedades expuestas, tan indispensable después en el teatro español, puede considerarse como creación suya. En este personaje concurren los rasgos diversos y conocidos mucho antes del arlequín y bobo, del rústico y sencillo labrador ó pastor (_simple_) y del criado medroso, sazonado con los nuevos satíricos, que le añadía la observación del autor. El gracioso de Lope de Vega no es, sin embargo, como los posteriores, un personaje de este reotipia. Aunque algunos (especialmente Calderón) lo consideren como necesario en toda comedia, presentándonoslo cuando es inútil ó perjudica al interés del

conjunto, más bien que lo favorece (aludimos al _Príncipe constante_),
Lope, más prudente, se guarda bien de incurrir en tales abusos. El gracioso de Lope nos ofrece también más variedad que el de sus sucesores, representado casi siempre por un criado hablador, y no sólo en su clase, puesto que unas veces es un rústico, o tras un pastor ó un criado, sino en sus cualidades internas más generales de sencillez, ineptitud ó malicia, que distingue con delicadas gradaciones. La censura, que hasta los mismos poetas dramáticos han hecho de los servidores impertinentes[191], que, contra toda verosimilitud y contra las conveniencias del mundo, molestan con su charlatanería en las ocasiones más inoportunas, no alcanza á los graciosos de nuestro autor.

Con frecuencia sucede que concentra lo cómico en varios pasajes, no en uno solo, como se hizo luego exclusivamente. Maneja con singular habilidad la burla y la ironía. Su ingenio es inagotable, aunque siempre ameno hasta en sus extravíos, y lleno de esa infantil serenidad que tanto nos regocija, porque no nos ofende ni degenera en amarga sátira; de casi todas sus comedias se puede recoger rica cosecha de excelentes rasgos de esta índole. Merece más alabanza, sin embargo, el arte con que hace jugar á lo cómico un papel importante en la acción principal. Verdad es que los personajes cómicos se nos ofrecen pocas veces tomando parte en la acción, é interviniendo en su desarrollo

o; pero, á pesar de
esto, forman un elemento esencial del conjunto de la
composición;
representan su parte refleja, y nos ofrecen el fallo
de la razón
imparcial y sobria acerca de los propósitos y actos
de los personajes
principales, cegados por sus pasiones y sus deseos
exclusivos. Forman la
parodia de los héroes; repiten en tan baja esfera las
acciones, que en
aquéllos obedecen á motivos ideales, y lo sublime se
trueca en ridículo;
todo su ingenio, sus ideas y sentimientos, así como
las situaciones y
diversas relaciones, que ocurren en la intriga capital,
se convierte en
motivo cómico y burlesco. Tal es uno de los medios,
aunque no el único,
de que se vale Lope, al ofrecernos personajes y escenas
ridículas,
puesto que, repetido con frecuencia, sería monótono
; á menudo la parodia
sólo se bosqueja, ó aparece en rasgos aislados, aunque
no por esto dejan
de ser, así el gracioso como los personajes de igual
índole, parte
importante del conjunto, ya sirviendo para analizar
con perspicacia los
afectos de los demás, para descubrir los secretos móviles
de su espíritu
y revelar sus ocultos pensamientos; ya interrumpen
con sus burlas la
seriedad del drama, para proporcionar cierto descanso
á los
espectadores, cuyo interés se ha excitado en demasía
por el prolongado
movimiento de los afectos y por la intensidad de su
compasión, á fin de
que recobren sus fuerzas y hagan frente á nuevas emociones.

Siendo tan diversas las obras de Lope, es difícil decir algo general sobre la composición, y sobre la traza y desenvolvimiento del plan de sus comedias. No puede negarse que su composición dramática adolece á veces de faltas capitales, aun cuando siempre demuestre su fecundidad en la creación de personajes, en el diseño de caracteres vivos é individuales, y en el arte con que maneja la lengua y la versificación. Ni remotamente, sin embargo, aludimos ahora á sus faltas de observancia de las dos unidades de lugar y de tiempo, tan censuradas por los críticos españoles, puesto que supondría que la tan absurda regla de la realidad ordinaria había de sustituir al arte verdadero. Ciertas comedias de Lope están llenas de sucesos incoherentes, que no imprimen por su valor poético mayor perfección al interés dramático. El dominio, que ejercía Lope en los asuntos que se proponía desenvolver, era tan grande (como lo prueban innumerables ejemplos) que intentaba en ocasiones realizar lo imposible, acumulando las fábulas en una misma obra, y juntando elementos heterogéneos y de todo punto inconciliables. Reina entonces tal confusión en las escenas, sin espacio ni facilidad para coexistir las unas al lado de las otras, que se anulan recíprocamente; por admirable que sea la riqueza de hechos y de pinceladas, cuando se consideran en sí, se estorban, y son demasiado heterogéneas para juntarse y componer un todo perfecto. Sus obras

religiosas é históricas son las más propensas á estas faltas. Todos los materiales, que le suministra la tradición ó la historia, son acogidos en su plan sin omitir el más leve rasgo. Verdad es que se esfuerza, no ya en yuxtaponer, sino en ordenar y organizar, alrededor de un centro común, todos estos elementos dispersos; pero lo imposible lo es también para él: estos materiales heterogéneos, que se acumulan unos sobre otros, revelan desde luego, sin embargo, que no deben formar un todo orgánico; las composiciones, en que entran, no ofrecen en su acción unidad alguna, y el foco de la exposición se oculta con tales superposiciones ó radios, y han de quedar sin oportuna aplicación ni aprovechamiento, ó son entre sí contradictorios, ó con la intriga principal.

Otro defecto real, que se ha observado alguna vez en las obras de Lope, es que precipita el desenlace de sus dramas, sin la preparación debida y sin causa interior que lo justifique. Entre sus consejos teóricos dice, que, en cuanto sea posible, se deje á los espectadores en la incertidumbre de cuál será el término de la fábula; pero abusa á veces de esta opinión literaria, y lo dilata tan largo tiempo, que nada se vislumbra de él hasta la última escena, y el nudo no se desata natural, sino forzosamente. Su habilidad en excitar la atención y de estrechar más y más el enredo de la fábula, es, sin duda, maravillosa; pero su

inclinación á lo raro y extraordinario le hace inventar á veces enredos, que sólo pueden desatarse destrozando la acción principal. En otros casos, en que sus dramas nos dejan en el alma un sentimiento de disgusto, observamos que el poeta, que comienza casi siempre con atrevimiento y energía incomparable, decae después en el desarrollo de su obra, ó que, arrastrado por un deseo inmoderado de escribir, ó cediendo á la necesidad de concluir pronto, no reflexiona en su plan, ni lo madura como debe.

Estos defectos, sin embargo, se encuentran sólo en una parte, proporcionalmente reducida, de las comedias de Lope, por cuya razón sería muy injusto graduar por ellas, en detrimento de su fama, sus talentos poéticos para las obras dramáticas. Casi todas son irrepreensibles, aun bajo este aspecto, ofreciendo en cambio las pruebas más elocuentes de su buen sentido poético, y de su completo predominio en todos los elementos, que desenvuelven y perfeccionan las composiciones destinadas á la escena. Cuando en la tradición ó en la historia se encuentra un enredo enmarañado de sucesos y situaciones, un caos confuso que haría vacilar á otro cualquiera, Lope lo distribuye sin trabajo, separa de él lo superfluo ó perjudicial, y le imprime orden, enlace y orgánica dependencia. Si se trata de un hecho aislado, de una anécdota, que apenas ofrecería asunto para una sola escena, y de la cual

se ha de formar un drama, siempre tiene preparada una invención á propósito, y sabe enlazarla con tanto arte al cimiento en que descansa, que forma el conjunto más bello y rico que puede desearse. A quienes presentan á Lope como á un genio puramente inculto, y hablan de su negligencia y mal método, diremos que el número de sus obras, que se distinguen por el más esmerado arreglo de las partes que las componen, por el cálculo más juicioso de los efectos, por su más prudente economía, de suerte que no hay en ellas escena ni personaje ocioso, no puede compararse con las escritas por ningún otro poeta, famoso por estas prendas. Algunas ofrecen en su distribución tal simetría, tal regularidad, tanto cuidado y previsión, que hay motivo para presumir que ha dominado en su traza la razón más fría, y que su efecto en el ánimo ha de ser de la misma especie. No es así, sin embargo, sino que, al contrario, reina en todas ellas tanta sencillez y naturalidad, que parece, al examinarlas, que su plan ha nacido por sí mismo en virtud de una ley orgánica interna. Cuando se analizan estos dramas, y se juntan todos los hilos que forman su complicada urdimbre, sorprende tanto la delicadeza y superioridad del bosquejo, que no parece sino que un velo aparente, imprimiendo la animación más natural y más estrecha, oculta el objeto del poeta. Y esto, en verdad, constituye la mayor excelencia del arte.

Hasta ahora, reflexionando, en general, en las obras dramáticas de Lope, nos hemos detenido principalmente en las propiedades, que, en íntimo enlace con las dotes poéticas, é inseparables de ellas, más bien pertenecen á la inteligencia y á la razón, que al genio verdaderamente creador, y que pueden llegar á perfeccionarse, en virtud de la actividad del entendimiento, de la aplicación y de la práctica constante. La inventiva es, sin embargo, el don que más brilla en Lope de Vega, esto es, el don concedido sólo al genio. No entendamos ahora por genio la extensa y mera invención de sucesos y circunstancias extraordinarias, sino, en su acepción poética más elevada, la fecundidad de la fantasía en crear asuntos reales, que la obedecen, y constituyen un solo cuerpo con la idea fundamental de la composición; la capacidad de deducir diversos sucesos y situaciones, mudanzas y catástrofes, del desarrollo de los caracteres y de sus choques, y de las relaciones, que surgen entre los personajes que toman parte en la acción, y los acontecimientos exteriores. En este punto descuella tan soberanamente el ingenio de Lope, que, con dificultad, podrá comparársele ningún otro poeta del mundo antiguo ó moderno. Ya en el número, proporcionalmente diminuto, de sus obras que existen, parece haber agotado todas las combinaciones dramáticas posibles, y no haber dejado á sus sucesores otro recurso que imitarlo; y á quien conozca un número considerable de sus comedias ha de

ocurrírsele, que, cuando lee los dramas de otros poetas, encuentra á cada paso momentos y situaciones, comprendidas ya en los de Lope. Hasta en las comedias, que se distinguen por la acumulación de materiales desordenados, y que son defectuosas en cuanto á su composición, brilla esta inventiva de un modo deslumbrador; algunas ofrecen una verdadera mina de los más eficaces resortes dramáticos, y pueden dar argumentos para varias comedias; estos motivos ó resortes se indican más bien que se aprovechan ó perfeccionan, aunque no por esto hagan menos favor al poeta, excitando á un tiempo nuestra censura y nuestra admiración. Si, pues, la fecundidad de su ingenio, atendiendo á sus infinitas composiciones, superan á la idea que podemos formarnos del alcance de las fuerzas de un solo hombre, á lo que es dable esperar de la vida humana, ¡cuánto no ha de maravillarnos la riqueza de imaginación, que se descubre en todas sus obras! De la misma manera que la naturaleza, tan pródiga en conceder sus dones, ostenta sin trabajo su fuerza inagotable, así también derrama Lope, á manos llenas, por todas partes, las creaciones de su exuberante inventiva, como si fuese tan inagotable como aquélla. Parece un soberano omnipotente en el maravilloso país de la imaginación, que apura los ocultos tesoros de este mundo encantado.

Sin embargo, entre las ideas aisladas, que hemos expuesto acerca del mérito literario de nuestro poeta, nada hemos dicho

de otras prendas que
lo adornan; pero, ¡cuán indecible es la gracia y el
agrado, de que
reviste á sus imágenes! ¡Cuánta la lozanía y sencil
lez, que les prestan
tan irresistible atractivo! ¡Cuán arrebatadoras y n
aturales las
simpatías que nos inspiran! ¡Con qué torrente cauda
loso de poesía inunda
los objetos más insignificantes, adornándolos con l
os más bellos
colores y con las más lindas flores! ¡Cuán mágico e
l poder, con que sabe
cerrar el círculo seductor de la poesía, conmoviend
o nuestro corazón, ya
con los más suaves acordes, ya arrastrándonos con s
u brío y su
violencia! ¡Cuánta, cuán viva y delicada es su jovi
alidad al lado de la
seriedad más grave é imperiosa! ¡Cuánta es la clari
dad y la exactitud,
con que en sus composiciones se reflejan la vida y
la naturaleza en
enérgicos rasgos, ofreciéndonos una fiel imagen del
mundo, de la
completa existencia y de los afectos de la humanida
d, empleando sólo el
arte en separar las excrescencias y angulosidades de
la materia, y
redondeando sus ásperas masas con plástica armonía!

La unión de todas las cualidades necesarias del poe
ta dramático,
juntamente con el número de obras de primer orden q
ue ha compuesto, es
lo que ha producido la admiración inspirada por Lope
e á sus coetáneos y á
la posteridad. Muchos poetas dramáticos de notabilí
simo mérito han
florecido en España después de Lope: algunos lo han
aventajado en

ciertas cualidades, ya en la mayor belleza de los detalles, ya en la regularidad de la composición, ya, por último, en la estructura externa del plan; pero ninguno ha reunido en tanto grado las conocidas ya en aquél, ni ninguno ha dejado tras sí tan copioso número de obras maestras.

En virtud, pues, de sus dotes poéticas y de su inagotable fecundidad, adquirió nuestro vate su popularidad sin ejemplo y su dominio en el teatro, á que aluden todos los escritores de su época. Los de toda España y los de aquellas ciudades, como Nápoles y Milán, Bruselas y Méjico, en que se hablaba la lengua castellana, resonaban con su fama, y casi no contaban con otro repertorio que con el de sus obras: todos se sorprendían al observar, que, después de haber arrebatado al público con sus innumerables comedias, jamás se agotase su inventiva, y que escribiese otra y otra; los espectadores esperaban siempre de él algo nuevo y mejor, y nunca defraudaba sus esperanzas. Pero Lope también (y esto explica lo caro, que fué á sus compatriotas y la principal causa del éxito prodigioso de sus obras) fué siempre español. Pensaba y sentía, amaba y odiaba lo mismo que su país; conocía a todos los tonos, que habían de conmover más profundamente el corazón de sus conciudadanos, y sabía formar con ellos los más gratos acordes; no le eran extraños ninguno de los medios capaces de granjearse sus simpatías;

apoderábase de todos los elementos poéticos, predominantes en la tradición y en la historia, en las creencias y en la vida de su pueblo; llevaba al teatro todas las fuentes de poesía, que manaban del suelo español, poseyendo el arte de comunicar nueva vida á las antiguas y desfiguradas leyendas de épocas anteriores, utilizándolas en infundir ardor y fuerza en el sentimiento nacional. Cuando los españoles contemplaban así su propia imagen; cuando conocían de esta manera los célebres y culminantes sucesos de los tiempos pasados, y los más grandiosos é interesantes de los presentes en el brillante espejo de su poesía, ¿cómo no habían de agradecerlo al poeta, cómo no admirarlo, cuando por su mediación veían elevarse tan alto el pueblo á que pertenecían?

Si, descendiendo ahora de lo general á lo particular, echamos una ojeada á las diversas obras dramáticas de Lope, no nos será dable dejar de maravillarnos al recordar la infinita variedad de asuntos que ha manejado, y de alabar la gran diversidad de formas dramáticas que en ellas se encuentran. Antójasenos su teatro un mundo lleno de incomparable riqueza de fenómenos, así externos como internos. Acaso no haya en la historia y en la tradición de todos los pueblos antiguos y modernos, asunto alguno de índole dramática, que no haya manejado; lleva á la escena los más transcendentales sucesos de Estado y las guerras más

encarnizadas, á la vez que las discusiones más sutiles de la teología escolástica, y argumentos, que serían imposibles para otros, se convierten en dramas en sus manos. Ningún teatro de ninguna nación ofrece ejemplo de clase ó especie dramática, cuyo tipo no se halle en sus obras[192]. Pero justamente esta misma variedad, que en ellas se observa, dificulta en sumo grado la realización de nuestro propósito de trazar un bosquejo del teatro de Lope, sin olvidar el todo por las partes ó las partes por el todo, y sin traspasar tampoco los límites que nos señalamos. El análisis y prolija crítica de algunas obras aisladas, nos daría, seguramente, una idea incompleta de todo su repertorio, y, por el contrario, si bajo puntos de vista generales tratáramos de muchas producciones suyas, nos expondríamos á no conocerlas en concreto. Este último, sin embargo, sin apartarnos de nuestro propósito, y en cuanto nos sea posible, es el fin que nos guía; y para mayor claridad clasificaremos en sus varias especies los dramas de nuestro poeta, ya con arreglo á su asunto, ya á la manera de desenvolverlo. Los datos aislados que ofrecemos de cada una de ellas, serán naturalmente muy compendiosos, más bien con el objeto de dar á conocer al lector, en general, ciertos argumentos manejados por Lope, que la forma dramática que los caracteriza.

*

*

*

*

*

Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Manuel Tello, el día
31 de Agosto del
año de
1886.

* * * * *

NOTAS:

[1] Al menos es cierto que las noticias sobre la vida y obras de Cervantes, que se hallan en las modernas ediciones francesas y alemanas de Don Quijote, adolecen de tan groseros errores, que serían imperdonables, aun sin la existencia anterior de tan concienzudos trabajos.

[2] Créese que el romance sobre los celos, de que habla en su Viaje al Parnaso, es el del Romancero, que comienza: Yace donde el sol se pone. (Véase el Romancero de Ochoa, pág. 508.)

[3] Prólogo á las Novelas.

[4] Parte de lo que le sucedió en el servicio militar y en el cautiverio, de que hablamos, se halla entrettejido en su novela de El cautivo; pero es un error, en que han incurrido casi todos sus biógrafos, pensar que cuanto en ella cuenta es suyo y verdadero. Navarrete es el primer crítico que lo ha negado, fundando la biografía de Cervantes en documentos históricos. En nuestra n

arración seguimos
generalmente á aquel autor, no siéndonos posible in-
dicar con
minuciosidad las pruebas históricas que nos han ser-
vido en toda ella,
que pueden verse en los Apéndices del excelente t-
rabajo de Navarrete.

[5] Dos tentativas semejantes de cristianos cautivo-
s describe él en la
comedia titulada El trato de Argel.

[6] Cervantes, Los baños de Argel, jornada 3.^a--M-
ármol, Vida del P.
Gracián, parte 2.^a, cap. 7.^o, pág. 80.--Haedo, diá-
logo 2.^o, fol. 154.

Gallardo inserta, en el núm. IV de su Criticón, e-
l extracto de una
relación inédita de cierto Diego Galán, acerca de s-
u cautiverio en
Argel, el cual habla con este motivo de las represe-
ntaciones con que
pasaban el tiempo los esclavos cristianos. Por el a-
ño de 1589, según se
dice en el documento indicado, lograron los español-
es, que se
encontraban en el campamento del Pachá, que se les
concediese licencia
para poner en escena una comedia sobre la rendición
de Granada. Ya se
habían distribuído los papeles y preparádose arnese-
s de cartón y espadas
de madera para este objeto, cuando el encargado del
papel del rey
Fernando puso en gran peligro la vida de sus compañ-
eros y la suya
propia. No contento con esas armas de juguete, cons-
iguirió que el capitán
de un buque inglés, anclado en el puerto, le propor-
cionara un capacete,
una espada y una armadura; se descubrió su proyecto

, y corrió por la
ciudad el rumor de que se habían conjurado los esclavos para rebelarse,
siendo esto causa de que el populacho enfurecido asesinara á muchos
cristianos. Llegó también este suceso á oídos del Pachá, que dió
tormento á algunos esclavos para obligarlos á declarar la verdad,
convenciéndose al fin de que sólo habían tratado de representar una
comedia; pero se vió, no obstante, en la necesidad de entregar seis
españoles á la amotinada chusma de Argel, que les dió una muerte
horrorosa.

[7] V. á Navarrete, pág. 366.

[8] Del testimonio de D. Antonio de Sosa se deduce que Cervantes
escribió versos en Argel. V. á Navarrete, pág. 56.

[9] Suárez de Figueroa, *Plaza universal*.--Rojas, l. c.--Cervantes,
Prólogo á las com. y Viaje al Parnaso.

[10] Sirvan de prueba las líneas siguientes, que pueden ser aumentadas
con nuevos datos: *La gitanilla de Madrid* sirvió á Montalbán y á Solís
para componer dos piezas de igual nombre.

La ilustre fregona, para una de igual título de Lope de Vega, otras
dos de Vicente Esquerdo y Cañizares, y *La hija del mesonero*, de Diego
de Figueroa y Córdoba.

El licenciado Vidriera, para otra de igual título de Moreto.

La señora Cornelia, á Tirso de Molina para su comedia _Quien da luego da dos veces_.

El celoso extremeño, para dos de igual título de Lope y Montalbán.

La fuerza de la sangre, para la de igual nombre de Guillén de Castro.

En las literaturas extranjeras encontramos las imitaciones siguientes:

La force du sang, de Hardy.

L'amant liberal, de Bouscal y de Bey, y una tragedia de Scudery.

Les deux pucelles, de Rotrou, de _Las dos doncellas_ de Cervantes.

The spanish gipsy, de Middleton Rowley, de _La gitanilla_ y _La fuerza de la sangre_.

Love's Pilgrimage, de Beaumont y Fletcher, de _Las dos doncellas_.

The chances, de los mismos, de _La señora Cornelia_.

Del _Don Quijote_ salieron: _Don Quijote de la Mancha_, de Guillén de Castro, y otra comedia de Calderón, que se ha perdido; _Los invencibles hechos de Don Quijote_, de Francisco de Ávila (en el tomo VIII del teatro de Lope); _El curioso impertinente_, de Guillén de Castro; _Las bodas de Camacho_, de Meléndez Valdés; _Don Quichotte de la Manche_, deux parties, de Guerin de Bouscal; _Sancho Pança_,

de Du Fresny; *_Le curieux impertinent_*, de De Brosse; una comedia de igual título de Destouches, y *_Sancho Pança gouverneur_*, de Dancourt.

[11] Como es interesante conocer las localidades en que han vivido famosos personajes, paréceme oportuno extractar algunas noticias de unos artículos excelentes sobre la topografía de Madrid, publicadas por Mesonero Romanos en *_El Semanario Pintoresco_*. Cervantes habitó, en varias épocas de su vida, en la plazuela de Matute, detrás del Colegio de Loreto; en la calle del León, número 9 antiguo y 8 moderno; en el año de 1614, como consta del apéndice del *_Viaje al Parnaso_*, en la calle de las Huertas, frente á las casas que acostumbraba habitar el príncipe de Marruecos, cerca del ángulo de la calle del Príncipe, quizás en el núm. 16 moderno; murió al fin en la calle del León, manzana 228, núm. 20 antiguo y 2 moderno: esta casa fué derribada en el año de 1833, levantándose en su solar una nueva con un busto de Cervantes y una inscripción, cuya casa tiene su entrada por la calle de Francos, en cuya esquina se encuentra. Esta última calle, en donde vivió también Lope de Vega, lleva hoy el nombre de calle de Cervantes, que debía corresponder á la calle del León, puesto que la puerta de la casa en donde vivía nuestro gran poeta tenía su entrada por ésta.

[12] Dice que las comedias llegaron á un alto grado de perfección desde

que se representaron en los teatros de Madrid su T
rato de Argel, La
destrucción de Numancia y La batalla naval, en l
as cuales redujo á
tres las cinco jornadas que se usaron hasta entonce
s. Añade que él fué
el que indicó, ó más bien el primero que sacó á la
escena los
pensamientos y afectos más ocultos del alma, llevan
do al teatro
personajes alegóricos con aplauso y general alegría
de los espectadores,
y que escribió en este período sobre veinte ó treín
ta comedias, que
fueron representadas sin el acompañamiento de cohom
bros y otros frutos
arrojadizos de la misma especie, pasando sin silbid
os, gritos ni
alborotos.

[13] Viaje al Parnaso; adjunta; Don Quijote, to
mo I, cap. 48.

[14] Rojas dice que es de la época que las comedias
de La Cueva.

[15] La Numancia, todavía á la antigua usanza, se
divide en cuatro
jornadas, al paso que La batalla naval sigue la n
ueva de tres.
Cervantes, como hemos visto más arriba, pretendía s
er el autor de esta
novedad; mas para que hablase con razón, era precis
o que lo hubiese
hecho lo más pronto en la época de Virués, ó lo que
es lo mismo, no
antes de 1585.

[16] La suposición de que esta comedia es idéntica
á La gran Sultana,
impresa después, es falsa, puesto que la última se
funda en un suceso

que ocurrió á principios del siglo XVII. (V. á Nava
rrete, _Vida de
Cervantes_, página 360.)

[17] _Comedias de Lope de Vega_, tomo XIV: Madrid,
1620.

[18] Hállase _El mercader amante_ en _El Norte de l
a poesía española_:
Valencia, 1616, y _La enemiga favorable_ en el tomo
V (apócrifo) de las
Comedias de Lope de Vega.

[19] «Algunos años há (dice en el _Prólogo_ de sus
comedias), que volví
yo á mi antigua ociosidad, y pensando que aún durab
an los siglos donde
corrían mis alabanzas, volví á componer algunas com
edias; pero no hallé
pájaros en los nidos de antaño: quiero decir, que n
o hallé autor que me
las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así
las arrinconé en un
cofre, y las consagré y condené al perpetuo silenci
o. En esta sazón me
dijo un librero que él me las comprara, si un autor
de título no le
hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar much
o, pero que del verso
nada; y si va á decir la verdad, cierto que me dió
pesadumbre el oirlo,
y dixe entre mí: O yo me he mudado en otro, ó los t
iempos se han
mejorado mucho, sucediendo siempre al revés, pues s
iempre se alaban los
pasados tiempos. Torné á pasar los ojos por mis com
edias y por algunos
entremeses míos, que con ellas estaban arrinconados
, y vi no ser tan
malas, ni tan malos, que no mereciesen salir de las
tinieblas del
ingenio de aquel autor, á la luz de otros autores m

enos escrupulosos y
más entendidos. Aburríme, y vendíselas al tal libre
ro, que las ha puesto
en la estampa, como aquí se las ofrece: él me las p
agó razonablemente;
yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta co
n dimes y diretes de
recitantes: querría que fuesen las mejores del mund
o, ó á lo menos
razonables: tú lo verás (lector mío), y si hallares
que tienen alguna
cosa buena, en topando á aquél mi maldiciente autor
, díle que se
enmiende, pues yo no ofendo á nadie, y que advierta
que no tienen
necesidades patentes y descubiertas; y que el verso e
s el mismo que piden
las comedias, que ha de ser de los tres estilos el
ínfimo, y que el
lenguaje de los entremeses es propio de las figuras
que en ellos se
introducen; y que para enmienda de todo esto le ofr
ezco una comedia, que
estoy componiendo, y la intitulo: _El engaño á los
ojos_, que (si no me
engaño) le ha de dar contento. Y con esto Dios te d
é salud, y á mí
paciencia.»

[20] En la segunda jornada salen dos figuras de nin
fas, vestidas
bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo:
en la una viene
escrito Curiosidad, en la otra Comedia.

«CURIOSIDAD. ¿Comedia?

COMEDIA. Curiosidad,
¿Qué me quieres?

CURIOSIDAD. Informarme,
Qué es la causa porque dexas

De usar tus antiguos trajes,
Del coturno en las tragedias,
Del zueco en las manuales
Comedias, y de la toga
En las que son principales:
Cómo has reducido á tres
Los cinco actos, que sabes,
Que un tiempo te componían
Ilustre, risueña y grave:
Ahora aquí representas,
Y al mismo momento en Flandes:
Truecas, sin discurso alguno,
Tiempos, teatros, lugares:
Véote, y no te conozco:
Dame de ti nuevas tales,
Que te vuelva á conocer,
Pues que soy tu amiga grande.

COMEDIA. Los tiempos mudan las cosas
Y perfeccionan las artes;
Y añadir á lo inventado,
No es dificultad notable.
Buena fuí pasados tiempos,
Y en éstos, si los mirares,
No soy mala, aunque desdigo
De aquellos preceptos graves,
Que me dieron y dejaron.

En sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
Y otros griegos que tú sabes.
He dexado parte de ellos,
Y he también guardado parte,
Porque lo quiere así el uso,
Que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
No en relación, como de antes,
Sino en hecho, y así es fuerza
Que haya de mudar lugares.
Que como acontecen ellas
En muy diferentes partes,
Vóime allí donde acontecen,

Disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa,
Donde no un dedo distante
Verás á Londres y á Roma,
A Valladolid y á Gante.
Muy poco importa al oyente,
Que yo en un punto me pase
Desde Alemania á Guinea,
Sin del teatro mudarme.
El pensamiento es ligero;
Bien pueden acompañarme
Con él, do quiera que fuere,
Sin perderme ni cansarme.»

[21] He aquí los requisitos necesarios en un buen cómico, tales como los expresa Urdemalas en la jornada tercera de dicha comedia (Madrid, 1749, tomo II, página 289):

«De gran memoria primero;
Segundo, de suelta lengua;
Y que no padezca mengua
De galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
Si es que ha de hacer los galanes:
No afectado en ademanes.
Ni ha de recitar con tono.
Con descuido, cuidadoso:
Grave anciano: joven presto:
Enamorado compuesto:
Con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
Con tanta industria y cordura,
Que se vuelva en la figura
Que hace, de todo en todo.
Á los versos ha de dar
Valor con su lengua experta;
Y á la fábula que es muerta,
Ha de hacer resucitar.

Ha de sacar con espanto
Las lágrimas de la risa,
Y hacer que vuelvan con risa
Otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
Que él mostrare, todo oyente
Le muestre; y será excelente
Si hace aquesto el recitante.»

[22] Cuatro han sido traducidos al alemán, y se hallan en mi *_Spanischen Theater_*: Francfort, a. M. 1845, tomo I.

[23] Sedano, *_Parnaso español_*, tomo VI.

[24] Aparecieron impresas por primera vez en el tomo VIII de *_El Parnaso español_*.

[25] Tales son dos tragedias, tituladas *_Dido_* y *_La destrucción de Constantinopla_*, de Gabriel Lasso de la Vega, impresas en su *_Romancero_*: Alcalá, 1587. (V. *_Los hijos ilustres de Madrid_*.)

Las tragedias de Gabriel Lasso de la Vega, que yo he leído después, son, sin duda, muy parecidas á las de Virués. El tomo, que las contiene, lleva el título de *_Primera parte del Romancero_* y *_Tragedias de Gabriel Lasso de la Vega, criado del Rey N. S. Natural de Madrid_*: Alcalá de Henares, *_en casa de Juan Gracian_*, año de 1587. Constan las dos de tres jornadas, y están escritas en diversas medidas métricas, como octavas, tercetos, silvas, quintillas, etc. La tragedia de *_Honra de Dido_*

restaurada_, expone las pretensiones amorosas de Yrbas, rey de Mauritania, para obtener la mano de la reina de Cartago, y la muerte de ésta. En la _Tragedia de la ruina de Constantinopla_, cabeza del imperio Griego, por Mahometo Solimán, Gran Turco_, figuran muchos personajes alegóricos, como la imagen de la república, la discordia, la envidia y la ambición.

Entre los dramas, que precedieron á la nueva forma dramática, que dió á la comedia Lope de Vega, merecen también mencionarse _La comedia jacobina_, en tres actos, en el _Libro de poesía Christiana, moral y divina, compuesto por el Dr. Fr. Damian de Vegas_: en Toledo, _por Pedro Rodriguez, 1590_; además esta otra, que sólo se encuentra manuscrita: _Fiestas Reales de justa y torneo, pleito sobre la iglesia, sacerdocio y reino de Christo. Farsa en cinco actos, en verso, por Fr. Miguel de Madrid._ Al fin dice: _Fecha en Nuestra Señora del Parral_ (de Segovia) _á 13 de abril de 1589 años_.

En la rica y valiosa colección de comedias antiguas manuscritas, que forman la joya más preciosa de la biblioteca del duque de Osuna, se encuentran los siguientes manuscritos de comedias antiguas de índole popular:

Las burlas de Benytico. En la cubierta, y del propio puño y letra, se lee claramente el año de 1586.

El cerco y libertad de Sevilla por el Rey Don Fernando el Santo; al fin se lee: «A gloria de dios se representó en Balladolid por Villegas, autor de Comedias, año de 1595. Es de Luis de Venavides este original.»

Comedia de _El tirano Corbanto_. En la cubierta se leen estas curiosas palabras: «Perdone V., señor venavides, por la tardanza que no emos podido mas: aquí llevan esta comedia del _Rey corvanto_ y la otra del _Gigante Goliat_, y acá queda la comedia de _leandro_. Procurarse á enviar antes de Pasqua con el primer mensagero que ubiere, que por no estar sacado mas de la comedia no se envia. Ella estará allá á mas tardar El Viernes ú el Sábado. De Peñafiel á quatro de mayo de 1585 años.»

[26] Uno de estos Morales, aunque no se sepa cuál de ellos, fué el autor de una comedia famosa titulada _El conde loco_, de la misma época, según apunta Rojas, que las tragedias de Virués. (V. á Navarrete, _V. de C._, página 530.)

[27] Pellicer, pág. 121.--Mariana, _de spectactulis_, capítulo 15.

[28] En un libro muy raro, escrito á fines del siglo XVI (la licencia de la impresión es de 1600), se encuentran algunas observaciones dramáticas, dignas, á mi juicio, de ser conocidas, porque prueban que, en este tiempo, los nombres técnicos, que después se usaron comunmente

para distinguir las diversas especies de comedias,
tenían en esta época
una significación incierta. El libro es éste:

_Cisne de Apolo de las excelencias y dignidad y tod
o lo que al Arte
poetico y versificatorio pertenece. Los metodos y e
stylos que en sus
obras deve seguir el poeta, por Luys Alfonso de Car
vallo, Clerigo:
Medina del Campo, 1602._

«Pagina 124 a. Si comprehender quisiesemos todo lo
que á la comedia
pertenece, á su traza y orden, mucho avria que deci
r, y seria nunca
acabar el querer decir los subtiles artificios y ad
mirables trazas de
las comedias, que en nuestra lengua se usan, especi
almente las que en
nuestro tiempo hacen con tan divina traça enriqueci
endolas de todos los
géneros de flores, que en la poesia se pueden imagi
nar y porque desta
materia sera mejor no decir nada que decir poco, so
lo dire lo que en
comun y generalmente deve tener la comedia, que son
tres partes
principales, en que se divide, las cuales se llaman
en griego Prothesis,
Epithasis y Catastrophe, que son, como en todas las
cosas humanas, la
ascendencia, existencia y decadencia. Aunque estas
son las partes
principales, que en si tiene la Comedia, con todo s
e suele dividir en
quatro ó cinco jornadas. Pero lo mejor es hazer tre
s jornadas solamente,
una de cada parte de las principales. Jornada es no
mbre Italiano, que
quiere decir cosa de un dia, porque giorno signific
a el dia. Y tómasse

por la distincion y mudança, que se hace en la Comedia de cosas
sucedidas en diferentes tiempos y dias, como si que
riendo representar la
vida de un Santo hiciesemos de la niñez una jornada
, de la edad perfecta
otra, y otra de la Vejez.

La loa ó prologo de la Comedia, que otros llaman introito ó faraute, no
es parte de la Comedia, sino distinto y apartado, y
asi dire aora lo que
del se puede dezir. Al principio de cada Comedia sale un personaje á
procurar y captar la benevolencia y atencion del auditorio, y esto haze
en una de quatro maneras; comendativamente, encomendando la fábula,
historia, poeta ó autor que la representa. El segundo modo es relativo,
en el qual se zayere y vitupera el murmurador ó se rinde gracias á los
benévolos oyentes. El tercer modo es argumentativo, en el qual se
declara la historia ó fábula que se representa, y este con razon en
España es poco usado, por quitar mucho gusto á la Comedia, sabiendose
antes que se represente el suceso de la historia. Llámase el quarto modo
misto, por partipar de los tres ya dichos; llamaronle introito por
entrar al principio; faraute por loa, en la Comedia, al auditorio ó
festividad, en que se trae. Mas ya le podremos asi llamar, porque han
dado los poetas en alabar alguna cosa, como el silencio, un número, lo
negro, lo pequeño, y otras cosas, en que se quieren señalar y mostrar
sus ingenios, aunque todo deve ir ordenado al fin que yo dixere, que es

captar la benevolencia y atención del auditorio.

«Auto es lo mismo que Comedia, que del nombre la hizo Acto: se deriva y llamase propiamente auto cuando ay mucho aparato, invenciones y aparejos; y farsas, cuando ay cosas de mucho gusto aunque se tome comunmente por la propia compañía de los que representan. Al fin Comedia se llama escrita, Auto representada; y farsa la comunidad de los representantes.»

[29] V. la pág. 166 del tomo I.

[30] Juvenal, Sat. XI, v. 162.--Martial, lib. III, epístola 63, v. 5, lib. I, *ad Taranium et passim*.--Plin., libro I, epíst. 15.--González de Salas, *Ilustración á la Poética de Aristóteles*, sección 8.^a

[31] Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas*: Madrid, 1812, pág. 17.

[32] V. á Raynouard, *Choix*, etc., II, 242, 244, v. 40.

[33] Lope de Vega, *Dorotea*, tomo I.--Pellicer, *Notas al Don Quijote*.

[34] Rojas, l. d., l. c.

[35] Jovellanos, l. c., 54.

[36] Nombre de otro baile.

[37] «Les entreactes étaient mêlés de danse au son des harpes et des guitarres. Les comédiennes avaient des castagnettes

et un petit chapeau
sur la tête. C'est la costume quand elles dansent,
et lorsque c'est _La
Sarabande_ il ne semble pas qu'elles marchent, tant
elles coulent
legèrement. Leur manière est toute differente de la
nôtre; elles donnent
trop de mouvement á leurs bras, et passent souvent
la main sur leur
chapeau et sur leur visage avec une certaine grâce
qui plaît assez.
Elles jouent admirablement bien les castagnettes.»
_Relation du voyage á
Espagne de la comtesse d'Aulnoy_: A la Haye, 1705.

[38] V. _La ilustre fregona_, de Cervantes.

[39] González de Salas, _Ilustración á la Poética d
e Aristóteles_,
sección 8.^a

[40] _Colección de las mejores coplas de seguidilla
s, tiranas y polos
que se han compuesto para cantar á la guitarra_, po
r D. Preciso: Madrid,
dos tomos. Tomo I, página 12.

[41] Poesías de Francisco de Quevedo: Bruselas, 167
0, tomo III, pág.
233.--_Joco-serias, burlas veras ó reprehensión mor
al y festiva de los
desórdenes públicos, en doce entremeses representad
os y veinticuatro
cantados. Van insertas seis loas y seis jácaras, qu
e los autores de
comedias han representado y cantado en los teatros
de ésta corte_, por
Luis Quiñones de Benavente: Madrid, 1645.

[42] V. las _Obras líricas y cómicas de D. Antonio
Hurtado de Mendoza_:
Madrid, 1728, págs. 145 y siguientes.

[43] Así lo prueban claramente los ejemplos siguientes:

«Nace amor como planta
En el corazón;
El cariño la riega,
La seca el rigor.
Y si se arraiga,
Se arranca al apartarle
Parte del alma.
Pensamiento que vuela
Más que las aves,
Llévale ese suspiro
A quien tú sabes;
Y dile á mi amor
Que tengo su retrato
En mi corazón.
A la rama más alta
De tu amor subí;
Vino un aire contrario
Y al suelo caí;
Que esto sucede
Al que en alas de cera
Al sol se atreve.»

[44] V. las Poesías de D. Alberto Lista, primero que las ha compuesto.

[45] Memorias de la Academia de la Historia, tomo VI, ilustr.

5.^a--Prescott, History of the reign of Ferdinand and Isabella, tomo III, pág. 484.

[46] Campomanes, Discurso sobre la educación popular de los artesanos, tomo II, pág. 472.--Bernardo Ward, Proyecto económico sobre la población de España, tomo II, cap. 3.^o--L. Maríneo

, _Cosas memorables_:

Alcalá, 1539, págs. 11 y 19.--Navagiero, _Viaggio fatto in Spagna et in Francia_: Vinegia, 1563, fols. 26 y 35.

[47] Campomanes, II, 140.--_Pragmáticas del reino_, fol. 146.--Turner, _History of England_, vol. IV, pág. 90.

[48] V. el _Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España_, por J. A. Ceán Bermúdez: Madrid, 1800.

[49] _Ad Franciscum Vergaram (1527): Hispania vestra quum semper et regionis amoenitate fertilitateque, semper ingeniorum eminentium ubere proventu, semper bellica laude floruerit, quid desiderari poterat ad summam felicitatem, ut nisi studiorum et eruditionis adjungeret ornamenta, quibus aspirante Deo paucis annis sic effloruit, ut coeteris regionibus quamlibet hoc decorum genere, proecellentibus vel invidioe queat esse vel exemplo._--A Francisco Vergara: de tal manera floreció siempre vuestra España por la amenidad y fertilidad de su suelo, por la fecundidad y abundancia de sus ingenios eminentes y por sus glorias bélicas, que sólo le faltaba, para alcanzar la suprema felicidad, añadir á esos timbres los de las ciencias y las letras, en las cuales ha adelantado de tal suerte, con ayuda de Dios, que á todas las demás regiones, notables en este sentido por sus progresos, puede servir ya de envidia ó de ejemplo.--(_T. del T._)--Erasmi, epístola, página 977. V.

también la pág. 755.

[50] _Memorias de la Academia de la Historia_, tomo VI, ilustr.

16.--Lampillas, _Letteratura Spagnuola_, tomo II, p ágs. 382 y siguientes y 792 y siguientes.--Marineo, _Cosas memorables_, f ol. 11.--_Semanario erudito_, tomo XVIII.

[51] Clemencín, _Elogio de la reina Isabel_.--Méndez, _Typografía española_, págs. 35 y siguientes.

[52] Merece observarse que las absurdas creencias en encantamientos, que tan extendidas estuvieron en Alemania, Inglaterra y Francia hasta hace poco, no se admitieron generalmente en España, mirada de ordinario como patria de toda superstición. En la época, en que se quemaban á millares hechiceros alemanes y era un delito dudar siquiera de los pactos con el diablo, se burlaban los españoles de estas cosas, mirándolas como delirios y engaños de la plebe. Véase el _Coloquio de los perros_ y el _Licenciado Vidriera_, de Cervantes, y las comedias de Lope de Vega y de Agustín de Salazar, tituladas _El caballero de Olmedo_ y _La segunda Celestina_. En la primera se dice así:

«No creo en hechicerías,
Que todas son vanidades:
Quien conierta voluntades
Son méritos y porfías.»

Y en la última se lee la siguiente:

«Pues, Tacón, así son toda;

Y no que tengan te asombres
Con los necios opinión,
Porque las brujas lo son
Porque son tontos los hombres.»

[53] Jovellanos, *Memorias sobre las diversiones públicas*, pág.

36.--Navarrete, *Vida de Cervantes*, págs. 113 y 456.

[54] Dice así Lope de Vega en el tomo XV de sus *Comedias*, en la dedicatoria á D. Rodrigo de Tapia, caballero de Santiago, de la titulada

El ingrato arrepentido: «Las acciones de una plaza no son inferiores á

las justas y torneos de á caballo, antes bien de más gallarda osadía,

por la ferocidad del enemigo; que un caballero que en una justa acomete

armado á su contrario, si bien lleva el peligro, de quien fué lastimoso

ejemplo el rey de Francia, y se celebra con razón la censura de aquel

hermano del turco que dijo *que para veras era poco y para burlas*

mucho, no le tiene tan grande como esperando un toro: la destreza,

ánimo y valentía con que vuestra merced acometió y rindió la fiereza del

más bravo que ha visto el Tajo ni creado Jarama en sus riberas pareció á

los ojos de S. M., de SS. AA. y de toda esta corte una acción digna de

tales años, de tales ascendientes y de tales obligaciones que,

acompañado de tales galas, me obligó aquel mismo día á provocar las

musas, con envidia de otras plumas», etc.

[55] Mariana, *_De rebus hispanicis_*, lib. XI, caps. 13 y 14.--Andrés Mendo, *_De ordinibus equestribus_*.--Caro de Torres, *_Historia de las órdenes militares de Santiago, Calatrava y Alcántara_*: Madrid, 1629.

[56] Calderón, por ejemplo, se inspiró en *_El Caballero del Febo_* para escribir su *_Castillo de Lindabridis_*; en el *_Fierabrás_*, para componer su *_Puente de Mantible_*; Montalván, en *_El Palmerín de Otiva_*, para escribir su comedia de igual título, etc.

[57] Séanos lícito aludir aquí, de paso, á un arte que llegó en España á grande altura, y de la cual apenas tratan los historiadores que han escrito hasta ahora de este punto. Hablamos de la escultura de color en madera, que produjo innumerables obras en toda la Península, y principalmente en las provincias meridionales. Las mejores son del siglo XVII, en que florecieron muchos insignes maestros, como Montañés, Alonso Cano, Bernardo de Mora, y Pedro y Alonso de Mena. Obras maestras de esta especie, tan notables por la perfección de su escultura como por su color puro y de buen gusto, se hallan en Sevilla (en el hospital de la Caridad, la Cartuja, etc.), y en Granada (en San Jerónimo y en el nuevo Museo provincial).

[58] V. la memoria histórica de D. José de Castro y Orozco, titulada *_Bellas Artes de Granada_*: Granada, 1839, pág. 37, y á Ceán Bermúdez, *_Diccionario histórico_*, etc., *_passim_*.

[59] Hállanse excelentes composiciones líricas de esta especie de poesía antigua española, tan común como bella, en *_La Flor esta_*, de Böhl de Faber.

[60] Suárez de Figueroa dice, en su *_Pasajero_* (Madrid, 1617, pág. 118), que á las justas literarias acudían más poetas que arenas hay en la mar, y que en una, celebrada hacía poco en honor de San Antonio de Padua, se reunieron más de 5.000 composiciones poéticas de todo género, con las mejores de las cuales, no sólo se cubrieron los dos coros y las paredes de la iglesia, sino que sobraron otras muchas, suficientes en número para revestir á cien monasterios.

[61] Lo del arpa tiene todas las apariencias de un golpe de violón del escritor francés.--(_N. del T._)

[62] *_Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à present_*: Lyon, 1705, tomo I, pág. 259.

[63] Véase la reseña que se halla en Ludovico Domenico, *_Raggionamento sopra la imprese di Paolo Giovio_*: 1561, pág. 178.

[64] *_Diálogos de la preparación de la muerte_*, por Don Pedro de Navarra: Zaragoza, 1567.

[65] *_Apotegmas_*, de Juan Rufo: 1596, pág. 5.

[66] *_La Diana_*, de Gil de Polo. Nueva impresión con notas al *_Canto del Turia_*: Madrid, 1802, pág. 515.

[67] _Desengaño de amor_, por el licenciado D. Pedro Soto de Rojas:
Madrid, 1623, fol. 181.

[68] Véase, entre otros, á Christóbal Suárez de Figueroa, _Plaza universal de todas las ciencias y artes_: Madrid, 1615, pág. 63.--A Christóbal de Mesa, _El patrón de España_, 1611, pág. 218.--A Juan Yagüe de Salas, _Los amantes de Teruel_: Valencia, 1616, apéndice.--A Lope de Vega, _Laurel de Apolo_, dedicatoria al almirante de Castilla.

[69] No es extraño que aparezcan ahora nombres ya citados anteriormente. Lupercio Leonardo de Argensola y Cervantes pertenecen á la época precedente por sus trabajos juveniles, y por sus obras al período de la literatura española que examinamos.

[70] Toda esta parte de la historia de la poesía española, de que Bouterweck habla ligera y superficialmente, espera hasta aquí á un historiador que la estudie y exponga como es debido. Ya la _Floresta_, de Böhl de Faber, ofrece ricos materiales, no aprovechados, sin embargo, tanto por sus noticias bibliográficas, cuanto por los ejemplos que cita; y á pesar de esto, el compilador que quiera proseguir este curioso trabajo, encontrará todavía rica y no segada cosecha.

[71] El _Don Policisne de Boecia_ (impreso primero en 1602) y la cuarta parte de _El espejo de príncipes y caballeros_ (160

5), cierran la serie
de los libros de caballería publicados en España. A
lguna que otra vez se
reimprimieron más tarde los antiguos, y en extracto
se venden
actualmente al pueblo.

[72] En el prólogo á *El pastor de Filida*, de Mont
alvo, ofrece Mayans y
Ciscar un abundante catálogo de novelas pastoriles
de esta especie,
pertenecientes las más al siglo XVII: Valencia, 179
2, pág. 62.

[73] V. á *Dieze zum Velazquez*, pág. 376, y *El te
soro de los poetas
españoles épicos*, por D. Eugenio de Ochoa: París,
1840, pág. 26.

[74] En Francia (dice Cervantes en el *Persiles*, t
omo I, lib. III, pág.
163), ni varón ni mujer deja de aprender la lengua
castellana.--Lingard,
History of England, V. VIII.

[75] Llorente ofrece muchos ejemplos singulares de
la severidad, con que
celaba la Inquisición las fronteras francesas, y as
í lo vemos en la
historia de Antonio Pérez. (V. el *Proceso contra A
ntonio Pérez*:
Madrid, 1780.) Véase también el memorial que hace Q
uevedo á Luis XIII
(Bruselas, 1660, tomo I, pág. 234), que prueba el o
dio exagerado, que,
por las causas indicadas, profesaban los españoles
á los franceses.

[76] La traducción más antigua, que nosotros conoce
mos de clásicos
franceses, es la de *El Cinna*, de Corneille, hecha
por el marqués de

San Juan (Madrid, 1713); y la única huella que algunos encontraron del conocimiento de las obras francesas por los dramáticos españoles del siglo XVII, se halla en *El honrador de su padre*, de Diamante. Véase sobre este punto el artículo que consagramos á Guillén de Castro y á Diamante.

[77] Quien desee formar una idea de la profunda antipatía que tenían los españoles á los ingleses, puede leer la *Dragontea* y la *Corona trágica*, de Lope, y la *Oda al armamento de Felipe II contra Inglaterra*, de Góngora.

[78] Léanse, entre otras, las siguientes obras de Beaumont y Fletcher, cuyo argumento está sacado de otras españolas: *The Little french lawyer*, de *El Guzmán de Alfarache*, pág. 2, cap. 4.º; *The Spanish curate* y *The Maid of the Mill*, de *El Gerardo*, de Gonzalo de Céspedes; *The Chances*, de *La señora Cornelia*, de Cervantes, y *Love's pilgrimage*, de sus *Dos doncellas*. La historia de Alfonso en *Wife for month* es la de Sancho VII, rey de León, que se narra en diversos libros españoles. El *Knight of the burning pestle* es una reminiscencia del *Don Quijote*, *The Beggar's Bush*, de Fletcher, y *The Spanish Gipsy*, de Middleton y Rowley, se fundan en *La fuerza de la sangre* y en *La Gitanilla*, de Cervantes, etc.

[79] Collier, *History of English dramatic Poetry*, volumen II, pág.

408.

[80] _I may boldly say it, because I have seen it, that the Palace of Pleasure, The Golden Ass, the Æthiopian History, Amadis de France and the Round Table, bawdy comedies in latin, french, italian, and spanish, have been thoroughly ran-sacked to furnish the play houses in London.--(Puedo decir con toda seguridad, porque lo he visto, que el _Palacio del placer_, el _Asno de oro_, la _Historia etiópica_, _Amadís de Francia_ y la _Tabla Redonda_, comedias obscenas en latín, francés, italiano y español, han sido enteramente destrozadas para abastecer á los teatros de Londres.--(_N. del T._))--Collier, l. c., pág. 419.

Es digno de observarse que Roberto Green, uno de los más distinguidos é inmediatos predecesores de Shakespeare y autor del _Friar Baco_, refiere (en _The repentence of R. Green_) que había viajado por España, y que conocía los dramas españoles más antiguos. (_R. Green's Work_, by A. Dyce: Londres, 1831, vol. I, preface.)

[81] Sin embargo, _The Custom of the country_, de Fletcher, como indica V. Schmidt, en sus adiciones á la _Historia de la poesía romántica_, no es otra cosa en su conjunto, y conservando hasta los nombres, que una imitación de invenciones aisladas del _Persiles_, de Cervantes; y la escena, en que Guiomar defiende á los asesinos de su propio hijo, de los agentes de la justicia, es casi una traducción de l

a novela española.

Sabido es también, que *Los dos gentiles hombres de Verona*, de Shakespeare, provienen de una novela, imitada de *La Diana*, de Montemayor.

La traducción inglesa más antigua de una comedia española (prescindiendo de *La Celestina*), es una de Sir Richard Fanshaw, de 1649, titulada *To love for love's Sake*, de *Querer por sólo querer*, de Antonio de Mendoza (véase un extracto de ella en los *Specimens of english dramatic poets*, de Lamb). Téngase en cuenta, ya que la ocasión es oportuna, que Fanshaw fué dos veces embajador inglés en Madrid, la primera en 1640, y la segunda en 1663 á 1666, en cuyo año murió. Ha traducido también el *Pastor fido*, de Guarini, y las *Luisiadas*, de Camoëns. En las *Original letters of His Excellency Sir Richard Fanshaw during his embassies in Spain and Portugal*: London, 1702, he buscado en vano algunas noticias del teatro español.

[82] Como entre la comedia *The elder Brother*, de Fletcher, y la de Calderón, *De una causa dos efectos*; entre la *Twelfth Night* de Shakespeare, y la comedia anónima *La española en Florencia*; entre la *Maid of the Mill*, de Beaumont y Fletcher, y *La quinta de Florencia*, de Lope; entre la *Duchess of Malfy* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope de Vega.

[83] *The adventures of five hours* (impresas prime

ro en 1663) es una imitación de la comedia española titulada *Los empeños de seis horas*, y *T'is better than it was* (1665), de la condesa Digby de Bristol, de la de Calderón, *Mejor está que estaba*. También la *Worse and worse*, de la misma, es un arreglo de la de *Peor está que estaba*, y la *Elvira or the worst not always true* (1667) de la de Calderón, *No siempre lo peor es cierto*. (V. á Downes, *The Prompter Roscius Anglicanus*: 1708, pág. 26. *Dodsley's collection of old Plays*, vol. XII.)

[84] Collier, 1. c., pág. 69.

[85] Collier, *History of englishe dramatic poetry*, II, pág. 385.--Dodsley, *Collection of old Plays*, tomo I.

[86] Lope nació en 1562 y Shakespeare en 1564. Aquél se consagró al teatro algunos años antes que éste, pero la influencia preponderante de ambos en los de su patria comienza á hacerse sentir casi en la misma época, hacia 1590.

[87] Agustín de Rojas dice así (año 1602), después de hablar del arte dramático anterior, en tiempo de Virués:

«En efecto, éste pasó:
Llegó el nuestro, que pudiera
Llamarse el tiempo dorado,
Según el punto en que llegan
Comedias, representantes,
Trazos, conceptos, sentencias,
Inventivas, novedades,
Música, entremeses, letras,

Graciosidad, bailes, máscaras,
Vestidos, galas, riquezas,
Torneos, justas, sortijas,
Y al fin, cosas tan diversas,
Que en punto las vemos hoy,
Que parece cosa increíble
Que digan más de lo dicho
Los que han sido, son y sean.
¿Qué harán los que vinieren,
Que no sea cosa hecha?
¿Qué inventarán, que no esté
Ya inventado? Cosa es cierta.
Al fin, la comedia está
Subida ya en tanta alteza,
Que se nos pierde de vista:
¡Plega á Dios que no se pierda!
Luce el sol de nuestra España;
Compone Lope de Vega,
La fénix de nuestros tiempos
Y Apolo de los poetas,
Tantas farsas por momentos,
Y todas ellas tan buenas,
Que ni yo sabré contarlas,
Ni hombre humano encarecerlas.»

Después menciona Rojas otros dramáticos, cuyo mayor número son los que, según Cervantes, «han ayudado á llevar esta gran máquina al gran Lope.»

[88] Lope de Vega llamaba á su Dorotea, que no está en verso, acción en prosa, y Calderón, á la pieza en dos actos titulada El Jardín de Falerina, representación de dos jornadas.

[89] Sirva esta prueba para demostrar que la palabra comedia era mucho más absoluta que la de tragedia, comprendiéndose la última en la primera. Varios poetas, más bien por capricho, que para indicar la

diferencia esencial entre una y otra, pusieron á algunas obras suyas el nombre de _tragedia_; pero estas tragedias, en las antiguas ediciones, van seguidas casi siempre de las palabras sacramentales: _comedia famosa_.--Mira de Mescua acaba su _tragedia del conde Alarcos_ (parte 5.^a de _las comedias escogidas_: Madrid, 1653) de esta manera:

«Damos fin á una tragedia
Que resulta en mayor gloria,
Y si os agrada la historia,
Dad perdón á la comedia.»

Lope de Vega apostrofa de esta suerte, en su _Laurel de Apolo_, al capitán Virués:

«¡Oh ingenio singular! en paz reposa,
A quien las Musas cómicas debieron
Los mejores principios que tuvieron;
Celebradas tragedias escribiste.»

Poca importancia debe darse también al título de _tragicomedia_, que suele preceder á algunos dramas españoles. Demuéstralo Lope de Vega en los prólogos ó dedicatorias de las suyas, que llevan aquel título, llamándoles _comedias_.

[90] _Poética_ de Aristóteles, IV; _Retórica_, III, 8; _Demetrius de elocutione_, párr. 43.

[91] La estrofa, que originaria y propiamente se llama _lira_, constaba de cinco versos, y traía su nombre de una célebre oda de Garcilaso, que comenzaba así:

«Si de mi baja _Lira_
Tanto pudiese el son, que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.»

Extendióse después este nombre á la estrofa pareada de seis versos, tal como aparece de los ejemplos siguientes de la jornada primera de _Sin honra no hay valentía_, de Moreto:

«Divino y claro objeto,
Del regalado Amor lugar sagrado,
De Venus dedicado
Por afable y gallardo y por secreto,
Donde Amor se regala,
Pluma del sol, que con su luz se iguala:
Jardín bello y florido
Que con decir agradecido basta,
Pues de flores vestido
Con tan clara limpieza honesta y casta,
Tesoro de Amaltea
Ejercitas en trono de la idea.»

Esta es la lira dramática. En los versos citados pueden verse las combinaciones posibles de los cuatro primeros. No hay necesidad absoluta de que alternen los versos de tres y de cinco pies, y el poeta puede seguir otro sistema, aunque obligándose á no variar lo, una vez adoptado, en las demás estrofas. Cuídese, sin embargo, de no confundir la lira con la silva, como lo han hecho muchos escritores.

[92] Quintillas de pie quebrado:

«No aumenten, doña María,
Mis ansias vuestros enojos,

Que en vos salen por los ojos
Parando en el alma mía.
No sabía
Que desposados los dos
(¡Ay honra, ay Dios!)
Cuando su fama ofendiera
Se atreviera
Al cielo, á mi honor y á Dios.»

(De _Escarmientos para el cuerdo_, de Tirso de Molina acto 3.º)

Versos pareados, el segundo de los cuales es quebrado:

«Abre la puerta vejona
Cara de mona,
Abre hechicera, bruja
La que estruja
Quantos niños hay de teta,
Por alcahueta
Once meses azotada
Y emplumada, etc.»

(De _El Rufián castrucho_, de Lope, acto 2.º)

[93] En efecto, no hace mucho que un filósofo ha clasificado las comedias españolas en tres clases, fundado en las tres ideas capitales, que así dominan en la tierra como en el cielo. _Las comedias de capa y espada_, representan _la tesis_; _las heróicas, la antítesis_, y _las divinas, la síntesis_; ó, en otras palabras, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

[94] Cuando en _la loa_ al auto de Lope, titulado _El Nombre de Jesús_, se contesta á la pregunta de _¿qué son autos?_ de esta manera:

«Comedias á gloria y honor del pan,
Que tan devota celebra
Esta coronada villa.»

no se emplea la palabra _comedia_ en su significación más estricta, sino en la más lata, en que expresa toda composición de forma dramática.

[95] La única excepción, que yo conozca, es la comedia _La venganza honrosa_, de Gaspar Aguilar, que en la parte 5.^a de _La flor de las comedias de España_ (Madrid, 1616), lleva el título de _comedia de capa y espada_.

[96] Las _comedias de ruido_ se llamaron también _comedias de caso_ y _comedias de fábrica_. Lo primero consta del _Día de fiesta_, de Juan Zabaleta: Coimbra, 1666, parte 2.^a, pág. 95, y lo segundo de un escrito inédito de Bances Candamo sobre el drama español.

En la _Rhythmica_, de Caramnel (2.^a edición, Campaniae, 1668), se encuentran algunas observaciones, explicando ciertas voces técnicas del arte teatral español, dignas de ser conocidas:

«_Autor de comedias_ apud Hispanos non est qui illas scribit aut recitat, sed qui comicos alit et singulis solvit convenientia stipendia.

Compañía de comediantes est illorum societas, qui sunt ad comediam agendam necessariii. Ad quorum etiam numerum spectant personae mutae, quae in obsequiis humilionibus serviunt et ipsi voc

antur _Mete-sillas_,
quia sellas in theatrum important.

Primer Papel et _Segundo Papel_ dicitur qui agit
primam, qui secundam
personam. Prima persona solet esse Rex aut Regina.
Interim qui primus
est inter comicos, habet jus, ut eligat et agat per
sonam, quam velit.

Entremés apud hispanos est comoedia brevis, in qu
a Actores ingeniose
nugantur.

Actus est id quod hodie vocamus jornada: et jam pra
escripsit consuetudo,
ut comoedia non nisi tres actus habeat et duabus ho
ris representetur.

Hodie Prologus comoediis Hispanis praemittitur et v
ocatur _Loa_, quia
profunditur in Auditorum laudes: et recitare prolog
um est _echar la
loa_, quare laudes non tam dicantur quam in Auditor
es profundantur.

¿Quid est Plaustris ferre Poemata? Scint qui in His
pania viderunt las
comoedias, quas _Actos del Corpus_ vocamus: nam sce
nae et proscenium per
publica fora vehuntur, ut notabat Horatius.»

Autor de comedias, entre los españoles, no es el qu
e las escribe ni las
recita, sino el que mantiene á los cómicos y paga á
cada uno de ellos el
estipendio convenido.

Compañía de comediantes es reunión de personas nece
sarias para
representar la comedia. A cuyo número pertenecen ta
mbién los personajes

mudos, que sirven para ciertos oficios humildes, y se llaman _Mete-sillas_, porque son quienes las llevan al teatro.

Primer papel y segundo papel se dice el que representa á la primera y á la segunda persona. La primera persona suele ser el rey ó la reina. También el primer papel, entre cómicos, tiene el derecho de elegir y representar el personaje que quiera.

Entremés, entre españoles, es comedia breve, en la cual los actores hacen, sin formalidad, gala de su ingenio.

Acto es lo que hoy llamamos jornada: ya ha prescrito la costumbre de que la comedia tenga sólo tres actos, y se represente en dos horas.

Hoy precede un prólogo á las comedias españolas, llamado _loa_, porque se consagra á alabar á los espectadores; recitar el prólogo es _echar la loa_, dando á entender, no tanto que se necesitan esas alabanzas, cuanto que se derraman entre los espectadores.

¿Qué significa llevar poemas en carros? Sábenlo los que han visto en España las comedias, que llamamos _Autos del Corpus_, porque el escenario y el proscenio se llevan por las plazas públicas, como indicaba Horacio.--(_T. del T._)

[97] «Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman comedias de cuerpo; al otro de ingenio,

ó sea de capa y espada. En las de cuerpo (que son las de reyes de Hungría ó príncipes de Transilvania), que suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y apariencias.»

Suárez de Figueroa, *El pasajero*: Madrid, 1617, página 104.

«El poeta juró que no escribiría más comedias de ruido, sino de capa y espada.»

Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuela*, tranco 4.º

[98] La señal externa, que diferencia á *los autos de las comedias*, es que aquéllos no se dividen, como éstas, en actos ó jornadas, aunque, á la verdad, haya algunos *autos al nacimiento* que se exceptúan de esta regla.

[99] Estas falsas denominaciones provienen de los años en que, como dijimos antes, se había prohibido la representación de las comedias, porque como la prohibición no se refería á los autos, se abusaba de este nombre para expender fraudulentamente mercancías de contrabando.

[100] Agustín de Roxas dice, en su *Viaje entretenido* (1603), que

«Las *loas* fueron inventadas
Para loar y eternizar los nombres,
Para hacer inmortales á las famas,
Para animar los hombres que emprendiesen
Cosas altas, empresas memorables,
Y en comedias antiguas y modernas

Para tener propicios los oyentes,
Para alabar sus ánimos hidalgos
Y para engrandecerles sus ingenios.»

López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (Madrid, 1596, pág. 413), divide *las loas* ó los prólogos, porque tal es el nombre con que las llama, como erudito, en *laudatorios*, cuando son alabados el autor ó la obra; en *relativos*, cuando el poeta da las gracias al público, y contesta á sus enemigos; en *argumentativos*, en los cuales se ilustra lo futuro por lo pasado, y, por último, en *mixtos*.

[101] En *El pasajero*, de Suárez de Figueroa, pág. 109, se dice expresamente que *en las farsas*, que comunmente se representan, han ya abandonado esta parte, que llamaban loa. Y según de lo poco que servía, y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados._

[102] Muchas loas, que preceden á los autos de Calderón, no son suyas, sino escritas por otros por indicación de los editores.

[103] Roxas, por ejemplo, las menciona, que servían para alabar diversas ciudades de España, las estaciones del año, los días de la semana, el arte escénico, etc., y que, sin duda, podían recitarse antes que todos los dramas imaginables.

[104] Se ha quedado la costumbre de llamar *entremeses* las comedias antiguas, donde está en su fuerza el arte, siendo u

na acción y entre
plebeya gente.--Lope de Vega, _Arte nuevo de hacer
comedias_.

[105] En todo lo que se ha escrito hasta ahora acerca del teatro español, y también en mi obra, se afirma que el primer teatro de corte de Madrid, ha sido el que mandó construir Felipe IV en el palacio del Buen Retiro. Consta, sin embargo, de un manuscrito de la Biblioteca nacional de Madrid, titulado «Relaciones de las cosas sucedidas, principalmente en la corte, desde el año de 1599 hasta el de 1614, por Luis Cabrera de Córdoba,» que ya á principios del siglo XVII, en el palacio ó alcázar real, que existía en el mismo lugar en donde está hoy el palacio real (al poniente de Madrid, mientras el Buen Retiro estaba al Oriente), se representaron algunas comedias, y que Felipe III, además del teatro, que al parecer hubo de existir en uno de los salones de su palacio, mandó construir otro en las _casas del Tesoro_, cerca de su residencia. El pasaje citado, que lo confirma, dice así: «Madrid á 20 de Enero 1607. Hase hecho en el segundo patio de las casas del Tesoro un Teatro, donde vean SS. MM. las comedias como se representan al pueblo en los corrales que están deputados para ello, porque puedan gozar mejor dellas que quando se les representa en su sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas, donde esté la gente de palacio, y SS. MM. irán allí de su camera por el pasadizo que está hecho, y las verán por

unas celosías.»

De este mismo manuscrito copio algunas otras noticias:

«Madrid á 9 de Octubre 1599. SS. MM. llegaron á Zaragoza á los 11 del pasado.

Hubo fiesta de toros y juego de cañas, y el día San Mateo un torneo de á caballo en una plaza que llaman de Nuestra Señora, donde se hizo una montaña con ciertos repartimientos, que se representan en ella autos y otras invenciones.

Valladolid á 9 de Febrero 1602. A los trece del pasado el Duque de Lerma hizo á Sus Magestades una grande fiesta en el cuarto, donde pasa en Palacio en ciertos aposentos y galerias que tienen alli muy buenas.--De alli pasaron Sus Magestades á otra sala muy bien aderezada, y delante de los Reyes estuvieron las Dos Damas, y en el otro teatro estaba el aparato de una farsa, pintada la ciudad de Barcelona al natural, donde representaron los pages del Duque una comedia del carnaval de Barcelona, que dió mucho gusto á Sus Magestades.

Madrid á 28 de Junio 1614. La noche de San Juan los Reyes gustaron mucho de la gente que salía al Prado de San Gerónimo, y de lo que en aquella noche pasa en el campo. Al otro día vinieron á la plaza de la Villa á la fiesta de toros y juego de cañas, que hubo donde el Cardenal Deste tuvo el mismo lugar que en la huerta del Duque, y aunque

las libreas de las
cañas fueron muy buenas, las cuadrillas pudieron ju
garlas mexor:
volviéronse á la huerta para ver la comedia de la S
ta. Juana, que es
cierta monja de exemplar vida que hubo en un Monast
erio, que llaman de
la cruz á cuatro leguas de aquí.»

La comedia mencionada sería acaso la Santa Juana,
de Tirso de Molina.

[106] Journal de voyage en Espagne, por Boisel: P
arís, 1660, pág. 298

[107] Probablemente alude al canto, que precedía á
toda representación,
no al prólogo ó loa propiamente dicho, que á veces
se acompañaba también
con música.

[108] Voyage d'Espagne, curieux, historique et pol
itique fait en
l'annie 1665: A París, chez Charles de Leroy, 1665
, pág. 28.

[109] Relation du voyage d'Espagne de la comtesse
d'Aulnoy: A la Haye,
1705.

[110] Voyage d'Espagne curieux, etc., pág. 110.

[111] Es tan escaso el conocimiento, que tenemos de
la escenografía del
teatro español, que serán bien recibidas las notici
as siguientes:

«Lo que estaba muy descuidado era la decoración del
escenario, y todo lo
relativo á la propiedad de la representación. Con c
orta diferencia se
hallaba todavía en el estado en que la pinta Cervan

tes, pues las representaciones se hacían, ordinariamente, sin más aparato que unas cortinas de indiana ó lienzo pintado, pendientes de una cuerda, que atravesaba de una parte á otra la embocadura, á diez palmos de elevación; el foro lo formaba también una cortina de tafetán carmesí, y ésta tenía detrás otra, á distancia de ocho palmos, con lo cual se figuraba algún solio ó cosa semejante. Cuando se hacían comedias, en que hubiese de figurarse torre, cárcel ú otro edificio de esta especie, se ponía sobre las mismas cortinas, y entonces se aumentaba un dinero el precio de la entrada, que, como queda dicho, eran catorce. Sin embargo, en tiempo de Navidad y Carnestolendas solían hacerse comedias de teatro, con bastidores y máquinas, y entonces se colocaban los telones que entre año estaban arrimados: se ponía orquesta, y se aumentaba, á proporción, el precio de las entradas y palcos. La música ordinaria estaba reducida á una vihuela, que tocaba el guitarrista de la compañía. Sólo en las comedias, que se hacían el viernes, y habían de repetirse el domingo (porque el sábado no las había por devoción), se añadían dos ó tres violines y un oboé; con cuyo acompañamiento, y el de la guitarra, que tocaba el músico de compañía, y siempre salía al tablado á dar el tono, solía cantar la graciosa algunas coplas.» (*El teatro de Valencia*, por L. Lamarca, pág. 27.)

«Scenarum mutationes Hispani superfluas judicant: q

uas tamen Itali esse
necessarias supponentes in theatris fabricâ pro uni
câ interdum Comoediâ
magnam summam ducatorum impendunt. Et hic, si loqua
mur sincere,
inconsequenter Hispani laborare videmur: quoniam hi
nc leges scribendi
Comoedias ab Antiquis latas fastidimus, inde scenar
um mutationes _cosas
superfluas_ judicamus, cum tamen haec duo non subsi
stant. Cur non
volumus, ut nostrae Comoedia subsint Veterum legibu
s? Quia falsae
hypothesi leges á Veteribus prolatae insistunt. Put
abant ipsi Comoedias
Viris tantum doctis scribi, et coram doctis tantum
agi, cum tamen certum
sit et nos supponimus, illas scribi vulgo et coram
numero vulgo
representari. Et cur non volumus mutare scenas? Qui
a ab earum mutatione
conceptuum subtilitas, verborum elegantia et nitore
prolationis non
defendet. Ecce severas scribendi Comoedias leges ne
gligimus, nam illae
repraesentantur propter vulgus, qui illas leges non
capit: et ecce
scenarum mutationes negligimus, nam docti, quorum e
st, de conceptuum et
versuum nitore judicare, ut bona laudent carmina, h
oc impendium non
indigent. Ego hoc auderem discurrere. Seu doctis se
u indoctis scribantur
Comoediae, debent scenae mutari et apparentiae qua
s vocant admitti:
illarum enim varietate doctorum et indoctorum oculi
dilectantur.»

(J. Caramuelis Primus Calamus, tomo II, qui contine
t Rhythmicam. Editio
secunda: Campaniae, 1668, página 708).--(Los españo
les juzgan superfluas

las mudanzas de escena: á las cuales, por el contrario, los italianos estiman tan necesarias en el arte teatral, que, á veces, para poner en escena una sola comedia, gastan considerables sumas de ducados. En esto, si hemos de hablar con sinceridad, parécennos inconsecuentes los españoles: porque despreciamos las leyes establecidas por los antiguos para escribir comedias, y, no obstante, juzgamos cosa superflua las mudanzas de escena, siendo así que son dos extremos incompatibles. ¿Por qué no queremos que nuestras comedias observen los preceptos de los antiguos? Porque se supone que esas reglas, establecidas por ellos, son erróneas. Creían ellos que las comedias tan sólo debían escribirse por los doctos y sólo ante los doctos representarse, si endo cierto, como pensamos, que hayan de escribirse para el vulgo, y también representarse ante numeroso vulgo. Y ¿por qué nos oponemos á los cambios de escena? Porque de estos cambios no depende la sutileza de los conceptos, la elegancia de la frase y el brillo de la exposición. De aquí que hagamos poco caso de las leyes severas para escribir las comedias, porque se representan para el vulgo, que no comprende esas leyes; y de aquí que despreciemos las mudanzas de escena, porque los doctos, capaces de apreciar el primor de los conceptos y de los versos, para alabar los buenos poemas dramáticos, no necesitan de esos requisitos. Yo me atrevería á opinar que, ya se escriban las comedias por los doctos ó por

los indoctos, debe mudarse la escena y acomodarse á las apariencias de la representación, porque esa variedad deleita por igual á doctos é indoctos.--(_T. del T._))

[112] Erróneo parece, pues, lo dicho por _la Academia Española_ en su prólogo á las comedias de Moratín, cuando asegura que _las comedias de capa y espada_ se representaban con aquellas decoraciones sencillas é invariables, y que, al contrario, en todas las demás se ostentaba mayor lujo escénico. Hay comedias de capa y espada, cuya representación no se concibe sin algún cambio de decoración, indicándose así expresamente en antiguas ediciones, como, por ejemplo, en _La Confusión de un Jardín_, de Moreto; en la cual hay escenas ininteligibles, á no suponerse que el teatro está adornado con árboles. Hay, en cambio, otras obras de esta clase, cuyos personajes de primer rango, poco comunes en ellas, no exigen, sin embargo, mudanzas de escena, como en la de Tirso, titulada _Amor y celos hacen discretos_, cuya acción se supone ocurrir en un solo aposento.

[113]

«Salimos aquí nosotros
A recitar nueve ó diez (personas)
Por un interés muy poco,
Dos horas y media ó tres.»

(Gaspar Aguilar, loa de la comedia _La Nuera humilde_.)

«En este Senado ilustre
Oidnos solas dos horas,
Y si es mucho, ved que el tiempo
Acaba todas las cosas.»

(Tárrega, loa de _La Perseguida Amaltea_.)

«La comedia ahora empezamos;
De aquí á dos horas saldremos,
Cuando ya estará acabada.»

(Lope de Vega, loa de primer tomo de sus _Comedias_.)

[114] Lope de Vega, en la época, en que las comedias tenían cuatro jornadas, dice que en cada uno de los tres entreactos se representaba un entremés; pero después no se hizo así, y ordinariamente se representaba uno solo.

«Entonces en las tres distancias
Se hacían tres pequeños entremeses,
Y ahora apenas uno, y luego un baile.»

(_Arte nuevo de hacer comedias_.)

[115] El pueblo, en especial, acudía en tropel á los teatros, distinguiéndose Sevilla por los desórdenes que en ellos se cometían, en cuya ciudad, como dice Rojas, hormigueaban en el teatro los espadachines y barateros.

[116] Lope de Vega dice, en su _Nuevo arte de hacer comedias_, que Felipe II no podía sufrir que apareciesen en la escena personajes reales; pero, á pesar de esto, es falso, como asegura un escritor

alemán, que publicase con dicho objeto ley alguna.

[117] En la biblioteca de la Real Academia de la Historia, se encuentra manuscrita la _Consulta que hicieron á S. M. el Rey Felipe II, García de Loaysa, Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdova sobre las comedias_.

Los autores de este escrito piden la prohibición absoluta de las comedias, y dicen, entre otras cosas: «Destas representaciones y comedias se sigue otro gravísimo daño, y es que la gente se da al ocio, deleytes y regalos y se divierte de la milicia, y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros, y con las fiestas, banquetes y comedias se haze la gente de España muelle y afeminada é inhabil para las cosas de travajo y guerra.--Pues siendo esto así, y teniendo V. Mgd. tan preciosa necesidad de hazer guerra á los enemigos de la fé, y apercibirnos para ella, bien se vee quan mal aparejo es para las armas el uso tan ordinario de las comedias que ahora se representan en España. Y á juicio de personas prudentes, si el Turco ó Xarife ó Rey de Inglaterra quisieran buscar una invencion eficaz para arruinarnos y destruirnos, no la hallarán mejor que la destos faranduleros, pues á guisa de unos mañosos ladrones, abrazando matan y atosigan con el sabor y gusto de lo que representan, y hazen mugeriles y flojos los corazones de nuestros españoles, para que no sigan la guerra ó sean inútiles para los trabajos y exercicios della.»

De los manuscritos de la misma biblioteca copio además las dos ordenanzas reales siguientes:

«I. En el consejo se tiene noticia, que, en las comedias y representaciones, que se recitan en esta ciudad, salen mugeres á representar, de que se siguen muchos inconvenientes. Tendréys particular cuydado de que mugeres no representen en las dichas comedias, poniendoles las penas que os pareciere, aperciviendoles que haciendo lo contrario se executará en ellas.

De Madrid á cinco de setiembre de mil y quinientos y noventa y seys años.

II. Por muy justas causas y consideraciones á mandado Su Majestad, que en todos estos reynos no pueda aver sino ocho compañías de representantes de comedias y otros tantos autores de ellas, que son _Gaspar de Porras_, _Nicolas de los Rios_, _Baltasar de Pinedo_, _Melchor de Leon_, _Antonio Granados_, _Diego López de Alcazar_, _Antonio de Villegas_, _Juan de Morales_, y que ninguna otra compañía represente en ellos de lo cual se advierte á Vm. para que ansi lo haga cumplir y executar ynviolablemente en todo su distrito y jurisdiccion, y si otra qualquiera compañía representase procederá contra el autor de ella y representantes, y los castigará con el rigor necesario, y en ninguna manera permita que en ningun tiempo del año se representen

comedias en monasterio de frayles ni monjas, ni que en el de la cuaresma aya representaciones de ellas, aunque sea á lo divino, todo lo cual hará guardar y cumplir. Porque de lo contrario se tendrá Su Magestad por desservido.

De Valladolid 20 y seis de abril de 1603 años.»

En las Relaciones, ya citadas, de Luis Cabrera de Córdova, se lee:

«Madrid 16 de henero 1599. Aviase proveido á instancia de los Hospitales, que se representasen comedias por la mucha necesidad que padecian los pobres sin el socorro que desto les venia, pero el Confesor de S. M. lo ha resistido de manera que se ha mandado revocar la orden dada.

Madrid, 17 de abril 1599. Tambien se ha dado licencia para que de aqui adelante se hagan comedias en los Teatros como las solia haver, las cuales dicen que se comenzarán á representar desde el lunes.»

[118] En el Tratado de las comedias, en el cual se declara si son lícitas, y si, hablando en todo rigor, será pecado mortal el representarlas, el verlas y el consentirlas_, por Fructuoso Bisbe y Vidal, doctor en ambos derechos: Barcelona, 1618, se anatematizan con el mayor celo las comedias depravadas é inmorales, entre las cuales, según parece, se cuentan las más famosas de esta época. Es divertido con

extremo el siguiente párrafo, pág. 54 vuelta: «El principio que tuvieron en Alemania las herejías, fué por estas tales comedias: comenzaron poco á poco á introducir representaciones de clérigos amancebados, religiosos disolutos, monjas libres y desenvueltas y casamientos de religiosos con religiosas. Con esto comenzaron á desestimar las personas, y viniendo con las continuas representaciones á hacer los oídos á esto, vinieron, después, á hacer de veras lo que al principio representaban de burlas y así se casaron, públicamente, religiosos con religiosas, con gravísimo escándalo, y se vino á desestimar la religión y entrase con esto otras herejías, que era lo que el demonio pretendía.»

[119] «Otros las componen (comedias) tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes, y en deshonra de algunos linajes. Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros muchos más, que no digo, con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen, _no sólo aquéllas que se hiciesen en la corte_, sino todas las que se quisiesen representar en España.» Dedúcese de las palabras subrayadas, que entonces existía en Madrid censor de teatros (y, en efecto, se encuentran antiguos manuscritos de Lope de Vega y de

otros, á los cuales acompaña la licencia del censor
) , pero muy
indulgente, al parecer, y no más que para llenar un
a mera formalidad,
desapareciendo, poco después, por completo. (V. las
notas de Diego
Clemencín al _Quijote_, parte 1.^a, cap. 8.^o.)

[120] _Alonso, mozo de muchas amos_, compuesto por
el Dr. Jerónimo de
Alcalá Yáñez: en Barcelona, por Esteban Liberós, 16
25, pág. 144 vuelta.

[121] Francisco de los Santos, _Historia de la orde
n de San Jerónimo_,
parte 4.^a, lib. II, cap. 1.^o--_Dichos y hechos de F
elipe III_, págs. 229
y 240.

[122] Navarrete, _Vida de Cervantes_, pág. 184.

[123] De las memorias de un Santiago Ortiz, escrita
s al comenzar el
reinado de Felipe IV, de las cuales trataremos desp
ués, consta que los
directores de las compañías nada pagaban á las herm
andades, sino que, al
contrario, recibían de ellas adelantos y auxilios e
n dinero.

[124] Pellicer, en su confuso y desordenado _Tratad
o histórico_, etc.,
nos habla de ellos sin reflexión ni crítica, refiri
éndose unas veces á
los fondos de las hermandades, otras á los de las c
ompañías, ó
confundiendo los de unas y otras, y aumentando siem
pre con su obscuridad
y defectuoso método las contradicciones que se obse
rvan en estos datos.

[125] Por lo curiosas daremos las noticias siguien

es:

La suma anual que percibieron las cofradías, hecho el cálculo al finalizar el siglo XVI, ascendió á unos 14.000 ducados. Cada representación producía unos 300 reales, y una del 10 de agosto de 1603:

Reales.

	Las mujeres en la cazuela	
	97	
119	Los hombres en el _patio, gradas, bancos_, etc	
	Los aposentos y desvanes	
48		
	Las celosías y rejas	
18		

	282	TOTAL

En esta cuenta no se comprende la suma que se reservaba el director de la compañía.

[126] Mesonero Romanos, en un artículo titulado _Las casas y calles de Madrid_, de mucho mérito y resultado de diligentes investigaciones, dice (_Semanario pintoresco_) lo siguiente:

«En los dos teatros populares de Madrid, así como en el suntuoso del Buen Retiro, del Palacio y de las residencias Reales del Pardo y la Zarzuela, brillaban indistintamente en su tiempo las musas populares de

Lope de Vega, Tirso, Moreto y Calderón; el primero, sin embargo, prefería el teatro de la Cruz, y también el rey Felipe IV, que asistía de incógnito á sus funciones, pasando por la plazuela del Ángel y por una casa inmediata entonces al teatro, é incorporada después en él, que, según nuestras noticias, era de D. Jerónimo Villalaz. En este mismo teatro representaban la aplaudida María Calderón, la no menos famosa Amarilis (María de Córdoba) y la Antandra (Antonia Granados). D. Rodrigo Calderón, el duque de Lerma y otros magnates, al contrario, concurrían más al Príncipe, en donde tenían un aposento con celosías. Las famosas actrices, posteriores á las antedichas, María Lavandera y María del Rosario Fernández (la Tirana), representaban comunmente en el Príncipe.»

[127] «Responder quería Don Quijote á Sancho Panza, pero estorbósele una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció á los ojos de Don Quijote, fué la de la misma muerte con rostro humano; junto á ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; á los pies de la muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y s

aetas; venía también
un caballero armado de punta en blanco, excepto que
no traía morrión ni
celada, sino un sombrero de plumas de diversos colo
res: con éstas venían
otras personas de diferentes trajes y rostros. Todo
lo cual, visto de
improviso en alguna manera alborotó á Don Quijote,
y puso miedo en el
corazón de Sancho; mas luego se alegró Don Quijote,
creyendo que se le
ofrecía alguna nueva y peligrosa aventura; y con es
te pensamiento y con
ánimo dispuesto de acometer cualquier peligro, se p
uso delante de la
carreta, y con voz alta y amenazadora, dijo: «Carre
tero, cochero ó
diablo, ó lo que eres, no tardes en decirme quién e
res, á do vas, y
quién es la gente que llevas en tu carricoche, que
más parece la barca
de Caron que carreta de las que se usan.» A lo cual
mansamente,
deteniendo el diablo la carreta, respondió: «Señor,
nosotros somos
recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos
hecho en un lugar que
está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la
octava del Corpus,
el acto de las Cortes de la muerte, y hémosle de ha
cer esta tarde en
aquel lugar que desde aquí se aparece; y por estar
tan cerca y excusar
el trabajo de desnudarnos y volvernos á vestir, nos
vamos vestidos con
los mismos vestidos que representamos. Aquel manceb
o va de muerte; el
otro, de ángel; aquella mujer, que es la del autor,
va de reina; el
otro, de soldado; aquél, de emperador, y yo, de dem
onio, y soy una de
las principales figuras del auto, porque hago en es

ta compañía los
primeros papeles.»--_Don Quijote_, parte 2.^a, cap.
11.

[128] _Don Quijote_, parte 1.^a, cap. 12.

En la novela cómica _Alonso, mozo de mucho amor_ (Barcelona, 1625), se
lee la siguiente anécdota, relativa á este punto:

«En un lugar de Castilla la Vieja, un día de Corpus
, por la festividad y
regocijo, hicieron una representación unos mozuelos
labradores, y fué el
auto de la _Cena de Cristo Nuestro Señor_: púsose e
n el tablado una mesa
muy bien aderezada; sentáronse á comer los doce apó
stoles con su
Maestro; sacaron un cordero en una gran fuente de p
lata; hízose pedazos
y fueron comiendo de él, y de tan buena gana, como
la que tendrían de
almorzar unos mozos en lo mejor de su vida. El que
representaba la
persona del glorioso evangelista San Juan, aunque e
staba como dormido en
el pecho del Señor, como veía que los demás apóstol
es comían, de la
manera que podía, de cuando en cuando, sacaba la ma
no y cogía del mejor
bocado del cordero, y ayudaba á sus compañeros. El
que hacía el
personaje de Judas, enojado con el apóstol, viendo
que no guardaba la
propiedad que debía, con mucha cólera le dijo:--O s
ois San Juan ó no
sois San Juan: si sois San Juan, dormid y no comáis
; y si no lo sois,
comed, y vaya otro á servir por vos.»

[129] Cuenta el héroe de esta historia (pág. 136 vu
elta), que mientras

sirvió en Sevilla á un director de escena, tenía que escribir los
anuncios todas las mañanas; después, desde la una, estar de centinela á
la puerta del teatro; su amo acudía más tarde, y se sentaba en el
despacho, enviándolo al vestuario para cuidar de los cofres y de los
vestidos que habían de usarse en la comedia. Desempeñaba á veces el
papel de dragón en las _comedias de santos_; otras veces el de muerto en
las piezas trágicas; luego hacía de bailarín, etc.

[130] _Joco-Seria_, _Burlas veras ó Reprehension moral y festiva de los
desordenes publicos en doce entremeses representados y veinte y cuatro
cantados_. _Van insertas seis Loas y seis Jácaras, que los Autores de
comedias han representado y cantado en los teatros de esta Corte._ Por
Luis Quiñones de Benavente: Madrid, 1645, y Barcelona, 1654, fol. 1.--En
esta misma obra (fol. 816), se leen también los siguientes versos,
análogos á los citados:

«Sabios y críticos bancos;
Gradas bien intencionadas;
Piadosas barandillas;
Doctos desvanes del alma;
Aposentos, que callando
Sabéis suplir nuestras faltas;
Infantería española
(Porque ya es cosa muy rancia
El llamaros mosqueteros);
Damas, que en aquesa jaula
Nos dais con pitos y llaves
Por la tarde alboreada:
A serviros he venido.
Seis comedias estudiadas

Traigo, y tres por estudiar,
Todas nuevas: los que cantan
Letras y bailes, famosos,» etc.

Estos versos de Benavente, que cita el Sr. Schack, han sido copiados del libro que se titula _Colección de piezas dramáticas, entremeses, loas y jácaras_, escritas por el licenciado Luis Quiñones de Benavente, y sacadas de varias publicaciones ó de manuscritos recientemente allegados por D. Cayetano Rosell, devotísimo del autor_, como uno de los _Libros de antaño_, nuevamente dados á luz por varios aficionados_: Madrid, librería de los Bibliófilos, 1872. La obra consta de dos tomos, con curiosas observaciones al final del primero; notas muy interesantes, y distintos apéndices al final del segundo, sobre los actores y actrices de la época.--(_N. del T._)

[131]

«Si hubiere quien tenga _á lengua_
Como _á mano_ algún aplauso,
Un vitor ú otra moneda,
En ésta ú otra ocasión
Se lo pagará el poeta.»

(Francisco de Rojas, _El más impropio verdugo_, á su conclusión.)

[132] Cervantes, _Persiles y Sigismundo_, lib. III, cap. 2.º--Guevara, _El diablo cojuelo_, tranco 4.º

[133] Montalván, _Fama póstuma_.

[134] Lope de Vega dice expresamente (prólogo al to

mo IX de sus
Comedias), que él no ha escrito ninguna comedia,
para ser
trasplantadas del teatro al gabinete del lector.--E
l ejemplo de
Cervantes, que imprimió las suyas antes de ser repr
esentadas, quizás sea
el único que nos ofrezca la literatura española de
su época.

[135] Son útiles para este propósito, entre las obr
as de Lope, sus
innumerables epístolas, las dedicatorias de sus com
edias, y la segunda
parte de _La Filomena_ y _La Dorotea_. Según parece
, el poeta refiere en
la última, bajo del nombre de Don Fernando, las ave
nturas de una parte
de su juventud. Pero como la poesía puede ir mezcla
da con la realidad,
es conveniente no dar entero crédito á cuanto en el
la dice, y en este
concepto el Sr. Fauriel no anda muy acertado, cuand
o (_Revue des deux
mondes_, cap. 19) considera como sucesos reales de
la vida de Lope
cuantos en ella se refieren; lo contrario, aunque i
gualmente erróneo, es
lo sostenido por un Sr. Damas Hinard (en la _Revue
independante_), de
que toda la novela es una ficción, puesto que el mi
smo Lope afirma más
de una vez que la historia es verdadera, y que much
a parte de la vida de
Don Fernando concuerda con las vicisitudes bien con
ocidas de la suya.
Parécenos lo mas sensato adoptar un justo medio ent
re ambos extremos,
considerando á _La Dorotea_ como un auxilio para il
ustrar la biografía
de nuestro poeta, siempre que sus indicaciones esté
n confirmadas por

otros datos auténticos.

[136] _Epístola de Belardo á Amarilis._

[137] En una colección de cartas de Lope de Vega al duque de Sessa, que D. Agustín Durán ha copiado del original autógrafo, y que me ha dejado examinar por la amistad que me profesa, se encuentra lo siguiente:

«Yo nací en Madrid, pared en medio de donde puso Carlos V la soberbia de Francia entre dos paredes, y, siempre que se ofrezca ocasión, hará su nieto lo mismo á ejemplo de su padre, pues de él y de San Quintín no se podrá olvidar las veces que entrare en San Lorenzo.
»

Según Mesonero Romanos, el más profundo conocedor de todas las localidades de Madrid, Lope de Vega nació en la calle Mayor, y en la casa, ahora de construcción moderna, números 7 y 8 antiguos y 82 moderno, manzana 415. Como esta casa está situada cerca de la antigua puerta de Guadalajara y de la plazuela de la Villa, en donde Francisco I estuvo prisionero en la casa de los Lujanes, concuerda este dato con la indicación hecha por el mismo Lope de Vega. Es cosa notable que la casa, en donde nació este gran poeta, estuviera frente por frente de aquella otra, en la cual habitó Calderón la mayor parte de su vida.

La colección epistolar mencionada, de cuya autenticidad no puede dudarse, porque el mismo Durán asegura haberla copi

ado de las originales
autógrafas de Lope, y que además ofrecen signos y caracteres intrínsecos muy fidedignos, contiene muchas noticias insignificantes; pero hay otras útiles para completar y confirmar la biografía de Lope.

Lo más importante es el párrafo de una, fecha en Madrid á 6 de julio de 1611, en que dice: «Aquí paso, señor excelentísimo, mi vida con este mal importuno de mi mujer, ejercitando actos de paciencia, que si fuesen voluntarios como precisos, no fuera aquí su penitencia menos que principio del Purgatorio,» y otra de 7 de septiembre de 1611, en la cual dice al duque que su esposa Juana está mejor. Dedúcese también de ella que Lope no entró tan pronto en el estado eclesiástico como Navarrete indica, y, siguiéndolo yo, repetí después... Algunas dudas se me ocurrieron no se hubiese cometido algún error en la copia de la fecha; pero, después de pensarlo maduramente, he averiguado que otras circunstancias confirman su exactitud. Sabemos por Montalván que la segunda mujer de nuestro poeta murió poco después de su hijo Carlos; pero entonces dedicó Lope sus *Pastores de Belén*, cuya primera edición apareció en 1612 (la licencia es de noviembre de 1611), á este mancebo, y no es posible admitir que, si al publicarse el libro, ó, por lo menos, al escribirse para la impresión, no viviera ya, la dedicatoria no llevara signo alguno de la pena de su padre. Añádeselo á esto que en otra

carta de 4 de agosto de 1604 se dice que Juana da buenas esperanzas;
pero como nosotros sólo sabemos de dos hijos, que Lope tuvo de su segunda esposa (Marcela y Lope, el más joven, fueron fruto de otras relaciones amorosas), y como el nacimiento de su hija Felicianita coincide con la muerte de su madre (epístola de Belardo á Amarilis), hay que deducir que el hijo nacido de Juana, á mediados de 1603, fué este mismo Carlos. Este murió, según dice Montalván, á la edad de siete años, y, por tanto, su muerte no pudo ocurrir antes de 1611; y si la fijamos á fines del otoño de este año (cuando Los Pastores de Belén estaban ya en prensa), hubo de vivir Doña Juana, por lo menos, hasta fines de 1612. Lope pudo ser ya entonces hermano de cofradías, y sólo más tarde ordenarse de sacerdote.

De la carta última, á que aludimos, y del contenido de otras, copio aquí la parte de ellas, que ofrece algún interés para conocer la vida de Lope ó la historia del teatro, siendo digno de especial atención lo que dice de Cervantes, porque realmente da á entender que hubo enemistad grave entre estos dos grandes hombres.

«Toledo 4 de Agosto 1604. Yo tengo salud y toda aquí ella Casa. D.^a Juana está para parir, que no hace menores los cuidados. Toledo está caro pero famoso, y camina con propios y extraños al paso que suele; las mugeres hablan, los hombres tratan, la justicia busca dineros, no la respetan

como la entienden, representa Morales, silvale la gente: unos caballeros
están presos, porque eran la causa de esto: pregono se en el patio que no
pasase tal cosa, y así apretados los Toledanos por no silvar se peen,
que para el Alcalde mayor ha sido doble desacato porque estaba este día
sentado en el patio. Aplacó esto porque hizo _La Rueda de la fortuna_,
comedia en que un Rey aporrea á su muger y acuden muchos á llorar este
paso como si fuera possible.....

»De poetas no digo muchos en cierne para el año que viene, pero _ninguno
hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe á D. Quixote_. Dicen
en esta ciudad que se viene la corte para ella. Mir e Vd. por donde me
voy á vivir á Valladolid, porque si Dios me guarda el seso, no mas
Cortes, coches, caballos, Alguaciles, músicos, ramerías, hambres,
hidalguías, poder absoluto y sin P... disoluto, sin otras sabandijas que
avia ese Oceano de perdidas y escuela de desvanecidos... no mas, por no
imitar a Garcilaso en aquella figura _Correctionis_ quando dijo

A satira me voy mi paso á paso,

_cosa para mi mas odiosa que mis librillos á Almeyda y mis Comedias á
Cervantes_.

»Si allá murmuran de ellas _algunos_ que piensan que las escribo por
opinion, desengañeles Vm. y dígaless que por dinero.
»

Carta sin fecha: «Estos días he escrito un libro que
e llamo _Pastores de
Belen_, prosa y versos divinos á la traza de _La Ar
cadia_. Dicen mis
amigos, lisonja aparte, que es lo mas acertado de m
is ignorancias, con
cuyo animo le he presentado al Consejo y le imprimi
ré con toda brebedad,
que ha sido devocion mia, y aunque de materia sagra
da, tan copiosa de
historia humana y divina que pienso será recibido i
gualmente.»

Carta sin fecha: «No hay acá cosa nueva mas de que
el gran Morales vino,
y anoche estaban Pastrana, etc., la Señora Josefa V
aca descolorida y
menos arrepentida. Hiciéronles bayles, vilos desde
la calle por la reja,
y habiendo dicho Victor, respondió dentro Pastrana:
Esto habiamos de
decir nosotros, y llovieron albricias de boca por t
odo el aposento.

»Carlos anda con calzones, dice que desea que V. E.
le vea.»

«Toledo á 4 de Septiembre de 1605. Mi Jerusalén env
iela á Valladolid
para que el consejo me diese licencia. Imprimirela
muy á prisa y el
primero tendrá V. E. Es cosa que he escrito en mi m
ejor edad y con
estudio diferente que otras de mi juventud, donde t
iene mas poder el
apetito y corazon.»

«Lerma á 19 de Octubre de 1613. Ya, Señor Exmo., es
tamos de partida para
Ventorrilla. El miercoles se hará en aquel jardin,
si quiere el agua, la
comedia de estos caballeros y luego tomaré yo, si D

ios fuese servido, el
camino de mi casa para servir á V. E., como deseo..
.--Muy metidos
estamos en hacer Dragones y serpientes para este te
atro; pudiera
ahorrarse la costa con darnos algunas de estas Señ
ras mondongas...--De
Madrid me han escrito que por pregon público se ha
prohibido que las
mugeres no vayan á la Comedia, no se que se murmura
aquí acerca de la
causa.»

La noticia que doy de que Lope se casó con Isabel d
e Urbina,
inmediatamente después de su vuelta de Inglaterra,
se ve confirmada por
la siguiente anécdota, por otra parte, insignifican
te, que cuenta en una
carta sin fecha, porque no es posible suponer que,
en caso contrario,
refiriera de sí mismo lo que dice:

«Quiero contarle á V. E. un cuento, y es, que llega
ndo yo mozuelo á
Lisboa quando la jornada de Inglaterra se apasionó
una cortesana de mis
partes y yo la visité lo menos honestamente que pud
e. Dile unos
escudillos, reliquias tristes de las que habia saca
do á una vieja madre
que tenia, la qual con un melindre entre puto y gra
ve me dijo asi: No me
pago cuando me huelgo.»

Carta sin fecha: «No se si es sobra de tiempo ó fal
ta de gusto juntar V.
E. estos papeles que me escribe, pero de cualquiera
suerte quisiera que
fueran, ya que ignorancias mias, en su original por
lo menos, por que
aunque tengan los nombres no serán mias, pues de pa

rtos y adulterios ya
no tendrian la primera forma que les di en sus prin
cipios. Liñan hizo
algunas y yo las vi: del _Cid_ eran dos, una de la
Cruz de Oviedo y
otra que llamaban la _Escolastica_, de Brabonel tam
bien, y de un _Conde
de Castilla_: no se que escribiere otras: De _Luper
cio_ hubo algunas
tragedias, pienso que buenas, lo que permitió aquel
siglo en que ni los
ingenios eran tantos ni los ignorantes tan atrevido
s..... Se
entretuviera mucho V. E. viendo tanto representante
con el luto en los
estómagos que es cosa lastimosa. Todos se han venid
o aquí, que como es
el corazon este lugar no hay parte necesitada que n
o le pida favor.»

Merece notarse, como consta de la fecha de otras ca
rtas, que Lope
residió en Toledo, á fines de julio de 1610, y desd
e el 15 al 22 de
marzo de 1611.--El Marqués de Pidal posee otra cole
cción de cartas
autógrafas de Lope de Vega al duque de Sessa.

[138] _Libro de la vida del V. Bernardino de Obregó
n_, por D. Francisco
de Herrera y Maldonado, pág. 265 b.

[139] Nicolás Antonio.

[140] Montalván, _Fama póstuma_ en _Las obras suelt
as_, tomo XX.

[141] Ibid., y en _Filomena_, pág. 2.

[142] _Arte nuevo de hacer comedias._

[143] _Vida del V. Bernardino de Obregón_, por Herr

era, pág. 265.

[144]

«Así desde las Indias á Valaquia
Corra tu nombre y fama,
Que ya por nuestra patria se derrama
Desde que viste la morisca puerta
De Túnez y Biserta.
Armado y niño en forma de Cupido,
Con el marqués famoso
Del mejor apellido,
Como su padre, por la mar dichoso,
No siempre has de atender á Marte airado
Desde tu tierna edad ejercitado.»

[145] Vanderhamen, *_Historia de D. Juan de Austria_*, lib. IV.--Torres Aguilera, *_Crónica de varios sucesos_*, parte 3.^a, caps. 7.º y 8.º--Babia, *_Historia pontificia_*, parte 3.^a, cap. 7.º

[146] Vanderhamen, libs. IV, V y VI.

[147] V. las *_Memorias de la Academia de la Historia_*, tomo VI, apéndice 13.--Francisco I, durante su forzosa permanencia en España, exclamó, admirado de la extraordinaria juventud de muchos soldados españoles:
¡Oh bienaventurada España, que pare y cría los hombres armados!--L.
Marineo, *_Cosas memorables_*, lib. V.

[148] Dedicatoria de *_Pobreza no es vileza_*, tomo XX.

[149] Si la historia de Fernando, en *_La Dorotea_*, fuese idéntica en

todo á la de Lope, como lo es en algunos puntos, hubo de ir á la Universidad á los diez años y abandonarla á los diez y siete; pero lo primero concuerda difícilmente con los otros datos. Ateniéndonos también á La Dorotea, sus padres hubieron de morir mientras él residía en Alcalá, apoderándose de sus bienes un malvado, que huyó con ellos á América.

[150] Epístola de Belardo á Amarilis.

[151] Epístola al Dr. Gregorio de Angulo.

[152] En la Filomena se llama Elisa á Dorotea, y Nise á Marfisa.

[153] Dice así:

«Ni mi fortuna muda,
Ver en tres lustros de mi edad primera
Con la espada desnuda
Al bravo portugués en la Tercera,
Ni después, en las naves españolas,
Del mar inglés los puertos y las olas.»

La nimia precisión con que se expresa este poeta español, hablando de aquel tiempo, nos inclinaría acaso á interpretar las palabras tres lustros por quince años, y así se ha hecho, en efecto. (Véase un artículo sobre la vida de Lope, inserto en el cap. 19 de La Revue des deux mondes.) Pero el suceso, á que alude, ocurrió en el año 1577, y no concuerda con la historia, que nada nos habla de expedición alguna en dicho año contra las islas Azores. Para mí las palabras citadas han de

entenderse _durante tres lustros_, y opino que Lope se refiere á todo el tiempo en que sirvió como soldado, comprendiendo, por tanto, el principio de su carrera militar, esto es, su primera expedición á la costa de África. Este espacio de tiempo abraza justamente unos quince años, desde 1573 á 1588.

[154] Herrera, _Historia de Portugal_, lib. IV.--Mosquera de Figueroa, _Comentario de la jornada de las islas de las Azores_, lib. I, fols. 14 y siguientes.--Miñana, en su _Continuación á Mariana_, tomo III, lib. VIII, cap. 10 de la edición en folio.

[155] Miñana, A., cap. 12.--Herrera, lib. V.--Mosquera de Figueroa, lib. II, fols. 58 y siguientes.

[156] _Dorotea_, lib. V.--_Filomena_, parte 2.^a

[157] Dedicatoria de _Querer la propia desdicha_ á Claudio Conde (vol. XV).

[158] «En una jornada de mar, donde con pocos años iba á exercitar las armas, forzado de mi inclinacion exercité la pluma, donde á un tiempo mismo el general acabó su empresa y yo la mia. Allí, pues, sobre las aguas entre jarcias del galeon Sant Juan y las vanderas del Rey Catholico escribí y traduxe de Turpino estos pequeños cantos: á cuyas _Rimas_ puse despues la última lima...» Las palabras _acabó su empresa_ aluden á otra expedición, diversa de la dirigida contra Inglaterra, que

fracasó por completo.

[159] Baena, *_Hijos ilustres de Madrid_*, tomo I, pá-
g. 309.--Navarrete,
Vida de Cervantes, pág. 248.--Pellicer, *_Vida de
Cervantes_*, pág. 193.

[160]

«Esta historia verdadera
Que halló su autor en Italia
Del Caballero de Illescas.»

(*_Comedias_* de Lope de Vega, parte 14.)

[161] Dedicatoria de *_Las Almenas de Toro_*, parte 1
4.

[162] *Dorotea*, lib. V. La *_Egloga á la muerte de Do-
ña Isabel de Urbina_*,
por D. Pedro Medina de Medinilla, entre las poesías
que siguen á *_La
Filomena_*, y el verso citado antes, de la *_Egloga á
Conde_*, cuyas
palabras, *_hasta que en Alba fué mi noche oscura_*,
se explican y
completan mutuamente.

[163] Así se deduce de un soneto y de un epigrama l-
atino, que se
encuentran en *_Las Rimas_*, de Lope de Vega. (Parte
1.^a, soneto 178.)

[164] Por el interés que ofrece, en cuanto se refie-
re á la familia de
Lope, es digno de nota el párrafo siguiente de la d-
edicatoria de *_El
Valor de las mujeres_* (impresa en 1623 del tomo XVI
II de sus
Comedias): «Marcela es ya monja descalça. Lope es
tá en Sicilia con el
excelentísimo marqués de Santa Cruz, mi señor y mi

protector.»

[165] Epíst. á D. Francisco de Herrera.

[166] _Fundación y fiestas de la congregación del O
ratorio de la calle
del Olivar_, por D. Joséf Martínez de Grimaldo. Mad
rid, 1657, IV, fólío
24.--Navarrete, _Vida de Cervantes_, pág. 468.

[167] D. Agustín Durán poseía un cuaderno autógrafo
de Lope, que
contiene escritos suyos diversos, y entre ellos alg
unas poesías líricas
inéditas. Muchos de sus renglones aparecen rayados
con innumerables
enmiendas y adiciones. Es notable el plan de una co
media _La palabra
vengada_, algo detallado, que se encuentra también
en este cuaderno.

[168] Dieze, en sus notas á Velázquez y Navarrete,
en la _Vida de
Cervantes_, dice que el _Arte nuevo de hacer comedi
as_ es del año 1602;
Moratín le atribuye la fecha de 1609, y este dato p
arece el verdadero,
porque el número de comedias, compuestas por Lope,
que indica aquí,
concuerda con el señalado por Pacheco en su apologí
a del poeta, que
precede á _La Jerusalén conquistada_, y excede cons
iderablemente al
expresado en el preámbulo al _Peregrino_ en 1603.

[169] Cristóbal de Mesa, _Rimas_: 1611, fols. 187 y
216.--Artieda,
Discursos y epigramas, fol. 87.--Villegas, _Eróti
cas_, epíst.
7.^a--Figuerola, _El pasajero_: Madrid, 1607, fols. 1
03 y 108.

[170] León Pinelo, en sus Anales de Madrid, no impresos, habla así de la fama y admiración general de que gozó Lope de Vega:

«Llegó á conseguir tanta estimacion para con todos, que se puede advertir de esto tres raras circunstancias que de otro ninguno se dicen: la primera, que no hubo en España grande, título, p relado, caballero, ministro, religioso ni hombre de calidad, letras y partes que no le buscasse, y si se ofrecia no le diese con mucho gusto su lado y su mesa. Y de fuera de España le comunicaron todos los grandes ingenios, y hasta el pontífice Urbano VIII, de feliz memoria, que no habia persona de cualquier habilidad ingenua en toda Europa de quien no tuviese particular noticia. La segunda circunstancia fué la estimacion que le dió el pueblo donde quiera que estuvo, y particularmente en esta corte, donde en oyéndole nombrar los que no le conocian se paravan en las calles á mirarle con atenzion, y otros que venian de fuera luego le buscavan y á vezes le visitavan solo por ver y conocer la mayor maravilla que tenia la corte, y muchos le regalavan y presentavan alhajas, sin más título que el de ser Lope de Vega, y si llegava á comprar cualquiera cosa de mucha ó poca calidad, en sabiendo que era Lope de Vega, se la ofrezian dada ó se la vendian con toda la cortesía y baja de valor que les era posible; la tercera es notable que dieron en Madrid, más de veinte años antes que muriese, ese d

ezir por adagio á
todo lo que querían zelebrar ó alavar por bueno, qu
e era de Lope, los
plateros, los pintores, los mercaderes, hasta las v
endedoras de la
plaza, por grande encarezimiento, pregonavan fruta
de Lope, y un autor
grave, que escribió la historia del señor D. Juan d
e Austria, para
levantar de punto la alavanza, dijo de uno que era
capitan de Lope, y
una muger, viendo pasar su entierro, que fué grande
, sin saver cuyo era,
dijo que aquel era entierro de Lope, en que acertó
dos vezes.»

Después de describir prolijamente León el entierro
de Lope, dice del año
1636:

«En este insigne ingenio tuvieron principio las com
edias en la forma que
hasta oy permanecen, y con su muerte han ydo descae
ziendo, de modo que
el Doctor Montalvan, en el año de 1632, pone setent
a y siete poetas, de
que refiere los nombres, y los más escrivian comedi
as; oy no podremos
señalar quatro que se apliquen á esta ocupazion, y
así se van
despoblando los Theatros y desaciendo las compañías
de la farsa.»

[171] Pinelo, Anales de Madrid, manuscrito del añ
o 1635.--Francisco
Manuel de Melo, Apólogos dialogales: 1657, pág. 6
35.--Quevedo, en las
Obras de Burguillos.--Montalbán, I, c.

[172] Fabio Franchi, el editor de las exequias poét
icas é italianas de
Lope, dice así: «Negli anni del 30, 31, 32, che mi

trovai en Madrid,
conobbi e practicai il famosissimo poeta spagnuolo
Lope de Vega, é
sebbene mio principal fine di audare in Spagna dove
va essere per
conoscere quest'insigne homo, fu almeno la cosa, ch
e portai piu
racomandata al mio desiderio, e con ragione, per ch
e trovai in quel
fertilissimo ingegno ed erudito soggetto, che la fa
ma era minore del suo
merito. Lo practicai secretamente, e posso dire, ch
e in tre anni nessuna
commedia sua uscì in teatro, che io non la sentissi
una o due volte,
trovando sempre che ammirar di nuovo. In fine ricco
di tutte le sue
opere stampate e di molte manuscritte ed obbligato
delle sue cortesie me
sie tornai in Italia, dove feci invidia a quelli, q
ue mi sentivano dire
aver praticato il gran Lope de Vega. Dopo continuai
seco la
corrispondenza, finche intesi el suo passaggio á mi
glior vita.--Essequie
poetiche en _Las Obras sueltas_, tomo XXI, pág. 3.»
--En los años 30, 31
y 32, en que estuve en Madrid, conocí y traté al fa
mosísimo poeta
español Lope de Vega; y como mi principal objeto al
encaminarme á España
fué conocer á este hombre extraordinario, una vez l
ogrado, fué también
satisfecho mi más vehemente deseo, hallando, al tra
tar á tan fecundísimo
ingenio y erudito, que su fama era inferior á su mé
rito. Lo traté
privadamente, y puedo decir, que, por espacio de tr
es años, no se
representó comedia alguna suya, que yo no viese una
ó dos veces,
encontrando siempre en ellas algún nuevo motivo de

admiración. Rico al
fin con todas sus obras impresas y muchas manuscritas,
y con un vivo
recuerdo de su cortesía, regresé á Italia, excitando
la envidia en
cuantos me oían decir que yo había tratado al gran
Lope de Vega. Después
continué con él en correspondencia, hasta que supe
su paso á mejor
vida.--(_T. del T._)

[173] La _Spongia_, de Torres Rámila, ha desaparecido,
según se cree,
sin dejar rastro ni huella; pero su refutación, por
Francisco López de
Aguilar, da una idea de la misma. Además, siendo tan
rara esta
refutación, no parece inútil extractar algo de ella
, para comprender la
crítica de aquel tiempo. Se titula así: _Expostulatio
Spongiae a Petro
Turriano Ramila nuper evulgatae. Pro Lupo a Vega Carpio,
Poetarum
Hispaniae principe. Auctore Julio Columbario B. M.
D. L. P. Item
Oneiropaegnion et varia Illustrium Virorum poemata.
In laudem ejusdem
Lupi a Vega V. C. Tricassibus Sumptibus Petri Chevillot_:
anno
1618.--Rámila había dicho, aludiendo á Lope: «¡Quantos
comoediarum
acervos aspero nummo histrionibus recitandos commissisti,
in quibus
plerumque ineptire soles!»--¡Cuán grande muchedumbre
de comedias, llenas
de ordinario de sandeces, diste á recitar á los comediantes
con
trabajosa ganancia!--(_T. del T._)--El pseudónimo Columbarium
(esto es,
Aguilar), le contesta de este modo: «O urbanam hominis
frontem! qui sic
Apollinem nummorum dispensatorem credit, ut alumnis

suis cum poeseos
splendore divitias putet erogare? Falleris graviter
, si credis, musas
etiam de egestate cogitare et ut poeticae facundiae
ita divitiarum
thesauros dominio suo coercere. Pauci certe sunt (i
n Hispania praecipue)
qui carminibus suis e magnatum domibus fortunam ded
uxerint.»--¡Oh,
frente urbana de hombre! Qué, ¿crees á Apolo dispen
sador de dineros, de
suerte, que á sus discípulos concede riquezas á la
vez que el esplendor
de la poesía? Gravemente te engañas si piensas que
las musas se
preocupan de la pobreza, y que se hallan bajo su do
minio tesoros de
riquezas como de facundia poética. Pocos hay segura
mente (y más en
España), que hayan logrado con sus versos adquirir
una fortuna en los
palacios de los grandes.--(_T. del T.)

Rámila lo atacaba también de esta manera: «Bellerop
honti quotidie
admoves soccos et cursitando defatigari non cessas,
ut doctissimus in te
scripserat cordubensis, cujus admirandae posteritat
i carmina canis
potins quam canus allatras et mordes in theatro.»--
Cada día arrimas los
zuecos á Belerofonte, y no cesas de fatigarle corri
endo, como había
escrito contra ti el doctísimo cordobés, á cuyos ve
rsos, que han de ser
admirados por la posteridad, can, más que cano, lad
ras y muerdes en el
teatro.--(_T. del T.)--A lo cual responde Aguilar:
«Sciscitari parum á
te lubet; quando ullos Gongorae versus Lupus noster
censoria virgulo
notaverit? Quando ipsum in theatro traduxerit? Into

nuerat in illum
foedis vocibus et magnos viros in Lupi odium concit
arat, de ipsius
versibus nulla non muginabatur et per suae (ut ita
loquar) dicacitatis
emissarios libellos volaticos evulgarat, cum ne ver
bum quidem ullum
respondisset Vega, maioris animi esse ducens sola s
e modestia
vindicare.»--¿Tienes á bien hacernos saber cuándo n
uestro Lope deprimió
con su censura verso alguno de Góngora? ¿Cuándo lo
presentó tampoco en
el teatro? Se había desencadenado contra él con pal
abras descompuestas,
y había excitado á aborrecer á Lope á algunos magna
tes; refunfuñaba de
sus versos, y además (para hablar así), había publi
cado libelos hijos de
su mala voluntad, sin responderle Vega palabra algu
na, y teniendo por
más digno vindicarse sólo con su modestia.

Rámila había echado en cara á Lope su ignorancia de
l latín, y esto da
motivo á su defensor para escribir la siguiente dia
triba: «¡O ineptam
criminandi licentiam et absurdum invidiae commentum
, ei Romanae linguae
inscitiam objicere, qui toties diversis Galliae, It
aliae aliarumque
nationum hominibus scripsit, toties incredibili sty
li suavitate
respondit. Qui toties non vulgati saporis versus Ib
ericae Musae
intertextuit, toties Heroum Hispanorum facta latino
carmine celebravit.
Testes vos facio, celebres tota Hispania Academiae,
quae alumnum vestrum
e luce palam publicis honoribus decorastis!»--«¡Oh
licencia estúpida de
acusar, y absurdas fábulas de la envidia, calificar

de ignorante de la
lengua Romana á quien respondió tantas veces con in
creible suavidad de
estilo á diversos franceses, italianos y de otras n
aciones; el que
tantas veces interpoló entre sus versos españoles o
tros de lengua no
vulgar, y tantas veces celebró en versos latinos la
s hazañas de los
héroes españoles! ¡Testigos sois vosotras, Academia
s famosas en toda
España, que á vuestro discípulo dispensásteis públi
camente vuestros
honores.» (_T. del T._)--Rámila había dicho también
, que pecaba la
Jerusalén por no guardarse en el héroe la unidad
debida, y que la
buena memoria del rey Alfonso padecía con invencion
es poéticas
deshonrosas, y que la _Angélica_, la _Arcadia_ y la
Dragontea, eran
ridículas, etc. La réplica de Columbario á todos es
tos ataques, es vaga
y llena de generalidades. Más digno de atención, au
nque lleno de las más
exageradas alabanzas al poeta, es lo que dice un ci
erto Alfonso Sánchez
en un apéndice á la obra citada. (Magistri Alphonsi
i Sanctii, Viri
eruditissimi et Sacrae linguae in Complutensi Academ
ia Professoris
publici. Primarii Appendix ad expostulationem Spong
iae.) Establece como
principios que:

«Artes á natura profectas.

»Licere prudenti doctoque, in repertis artibus muta
re plurima.

»Non debere naturam ubique servare artem aut legem,
sed dare.

»Lupum novam poematis artem condere potuisse In Lup
o omnia secundum
artem quod ipsi sit ars.

»Lupum veteres omnes poetas natura superasse.

»Que las artes son hijas de la naturaleza.--Que es
lícito al docto y
prudente mudar muchas cosas en las artes existentes
.--Que la naturaleza
nunca debe guardar arte ni ley, sino darlas.--Que L
ope pudo fundar un
poema nuevo en virtud de otra arte nueva.--Que en L
ope todo es con
arreglo al arte, porque él mismo es arte.--Y que Lo
pe, por su
naturaleza, había aventajado á todos los poetas ant
iguos.» (_T. del
T._)--Después intenta desenvolverlos en forma de di
sputa académica,
empleando más bien declamaciones que argumentos. A
continuación copiamos
algunos párrafos de su apología.

«Ille (Lupus) excusat comoedias ita inventas proseq
uuntum, ne a more
patrio discederet, non esse tamen veteri more a se
compositas. Sed quid
ad te, magne Lupe, comoedia vetus, qui meliora mult
a sæculo nostro
tradideris, quam Menauder, Aristophanes et alii suo
. Est in pretio
antiquitas, quia prima, et longinquitas parit vener
ationem. Sed stet
illis sua laus sine fraude, tibi gloriam inmortalem
praesentia seacula
impartiantur, futura servant. Scriptum reliquit Cic
ero, illum esse bonum
Oratorem qui multitudini placet. Consule ergo multi
tudinem, nemo
discrepat, omnes uno ore id optimum, quod Lupus dix

erit, id pro lege
normaque poematis. Hic siste parumper el admirandum
famam, gloriamque
singularem contemplare, quam nemo mortalium, ut, op
inor, est adeptus.
Omnis conditionis sexus, omnis et aetas, cum quid o
ptimum probat, id a
Lupo esse decit. Optimum et aurum, argentum, escul
enta, poculenta et si
quae ad usum humanae naturae alia, elementa denique
ipsa á Lupo; rebus
inanimatis vulgus nomem Lupi indidit, detulit illi
sceptrum plebs, boni
libentes, mali inviti regnum attulerunt, jure ergo
regnat inter poetas

Velut inter ignes
Luna, mínores.

»Sic ergo ut Rex jus dici poetis, ipse supra jus po
etarum, ipsi sibi
ratio normaqué poematis, quod sibi visum id ratum f
irmumque esto. Si
quid tibi ab illo factum dictumve in poemate contra
jus fasque poeseos
esse videtur: non assequeris, causa latet, ille nov
it, tu pare illius
imperio, sic Rex jubet, jus regni est jura dare, no
n accipere. Hoc tibi
suadeas, tantam gloriam in scribendo assequuntum, q
uantum nemo unquam
superioribus seculis, sive de literis sive de armis
sit sermo,
comparavit Lupus rebus omnibus, quae meliores esse
probantur, nomem
imposuit suum, et tune dubitas novam poesos artem p
osse condere? id modo
flagitat natura, postulat saeculi conditio, res den
ique poseunt.
Ciceronis orationis hodie in admiratione habemus, s
i tamen á diis

manibus venisset Cicero et in Complutensi theatro u
nam ex illis
repeteret, prae molestia omnes dilaberentur. Quia n
atura rerum ingenia
hominum priscia illa fastidiunt, nova ergo invenien
da, sequendum quo
natura, ne deseramus. Tempere quo Mena floruit, ips
e fuit Hispanus
Ennius, Pacuvius et Livius, ecce vetus poema. Sequi
tur Garcias Lassus,
qui poema excoluit, sylvas, bucolica et amores in d
uxit, in medium.
Postremo Lupus, et novum, et noster Maro Ovidiusque
, sic eum libet
appellare, non Terentium; Natura Maro et Ovidius es
t.--Si Epici poematis
nobis artem reliquisset Maro, non sequeremur? At qu
ia Lupus dat
respuemus? An fecundius illi ingenium, quia e Latio
, isti non ita, quia
ab Hispania? Profecto hic apud nos multo magis flor
et, quam Maro et
Ovidius apud Romanos floruerunt; ingrata patria, qu
ae externos adorat,
cives suos debito fraudat honore.--Non solum ergo n
ovam artem posse
tradere ad poemata iudico, sed omnibus eum tanquam
artem et poetices
omnis regulam praeponerem, quem sequi imitarique de
berent. Quae eum
facit, ea hodie natura, mores et ingenia poseunt, e
rgo arte facit, quia
sequitur rerum naturam. Contra si ad regulas veteru
mque leges Hispano
componeret, contra naturam rerum et ingenia faceret
.--Restat ergo apud
Hispanos Lupum nihilsine arte imo omnia artificiose
prudenter que
scribere, ipsumque sibi et aliis artem esse.--Excú
sase (Lope) de
escribir así las comedias, tales cuales eran, porqu
e de hacerlo con

sujeción á la antigua usanza, se apartaría de las costumbres patrias.

Pero, ¿qué te importa ¡oh gran Lope! la comedia antigua, cuando compones muchas en nuestro tiempo mejores que las que Menandro, Aristófanés y otros legaron al suyo? Valor tiene la antigüedad, y su prelación y lontananza grangea la veneración. Pero sin disminuir por malas artes su gloria, lo presente te galardona con fama imperecedera, y lo futuro te la conservará.... Cicerón dijo que es buen orador el que agrada al pueblo.

Complácele, pues, que ninguno discrepa de opinión; antes todos claman unánimes que lo óptimo es lo que Lope dijere, y esta ley es regla poética. Detente breve espacio, y contempla el renombre maravilloso, el lustre singular, que ningún otro mortal ha jamás alcanzado. Hombres y mujeres de cualquier clase, edad ó condición, para calificar lo más selecto, llámanle de Lope. El oro, la plata, los víveres, las bebidas, y cuanto sirve á los gustos humanos, si es exquisito, de Lope se apellida; hasta para las cosas inanimadas nombra el vulgo á Lope, y la plebe le ha dado el cetro, de buen grado los buenos, los malos acatan contra su voluntad su soberanía, y con razón reina entre los poetas.»

«Como la luna
Entre los astros inferiores.»

«Así como Rey da leyes á los poetas, y él es superior á toda ley

poética, razón y norma de la poesía, y su opinión ha de ser obligatoria y firme para los demás. Y, si al parecer, hace ó dice poéticamente algo contra las leyes y conveniencias poéticas, aunque no lo explique, sus motivos tendrá, y bástete obedecerlo, porque como soberano de su reino, da leyes y no las admite. Hay que convencerse de que son tan celebrados sus escritos, que nunca, en siglos anteriores, lo fue tan famoso ninguno en letras ni en armas.--Si Lope ha impuesto su nombre á todo lo superior que existe, ¿es posible dudar de que ha podido establecer nuevas reglas á la poesía? Demándalo la misma naturaleza, pídelo la condición de nuestro siglo, la necesidad lo exige. Si hoy admiramos las oraciones de Cicerón, cierto es también, que si Cicerón resucitase y repitiese una de aquellas en el teatro complutense, cansaría á todos hasta el extremo, porque es conforme á la naturaleza de las cosas que las antiguas invenciones aburran, y que lo nuevo, si es también natural, agrade. Mena, Envio, Pacunio y Livio español, escribió la poesía antigua; la media, Garcilaso, que pulimentó sus versos, y describió las selvas y los amores pastoriles, y Lope, por último, la nueva, y es nuestro Marrón y nuestro Ovidio, porque tal es su nombre, no el de Terencio, puesto que la naturaleza lo ha hecho Marrón y Ovidio.--Si Virgilio nos hubiese dejado un arte de escribir la epopeya, ¿no la seguiríamos? ¿Y porque es de Lope la rechazamos? ¿Es acaso más fecundo el ingenio del uno, porque

es del Lacio, que el del otro, por ser de España? Seguramente florece éste mucho más entre nosotros que Virgilio y Ovidio florecieron entre los romanos. Ingrata es la patria, que adora extraños, y priva á sus hijos del honor debido.--Creo, no sólo que puede trazar nuevos preceptos para escribir poemas, sino que prefiero á todos esos preceptos, por ser como arte y regla de toda poética, digna de ser seguida é imitada. Lo que hace es, porque así lo pide hoy la naturaleza, las costumbres y los ingenios, y por tanto lo hace con arte, puesto que se ajusta á la naturaleza de las cosas, y, por el contrario, se opondría á esto, y á lo que exigen los ingenios modernos, si compusiese con sujeción á las reglas de los antiguos, forzando en este molde las leyes españolas.... Por último, es corriente entre los españoles, que Lope nada escribe sin arte, sino que, antes bien, artificiosa y prudentemente, y él mismo es arte para sí y para los otros.»

A la conclusión entona el pomposo himno siguiente:
«Facilis est in
faciendo versu Ovidius et dulcis, nullum que reperi
es apud latinos
suaviorem et ad poetice thabillio rem. At in his non
sequitur Lupus
noster, sed praecedit, in facilitate par, in suavitate
praestantior, in
natura superior, in dissolutionibus nulli comparandus,
in
translationibus et allegoriis admirabilis, in omnibus
quae pertinent ad
artem quam natura postulat. Ipse videtur natura ipsa
eloquens, quae se

exprimit, im plurimis inimitabilis, in multis quem
imitare non possis
quod supra ingenia. Corpus vero poematis sic ornat,
componit et
illustrat, ut nihil á symmetria et pulchritudine di
screpet, imo sic
aptat, ut non ab humano ingenio, sed ab ipsa natura
profectum esse
videatur. In latinis paucos reperies illi pares in
aliquibus, in omnibus
neminem. In Graecis multo plures. Est in Latinis Ma
ro divinus, hujus
tamen Aeneidam ad Jerusalem Lupi appone. Grandis es
t in illa Maro,
grandior in ista Lupus... In Latinis non est cumquo
Draconteam aut
Angelicam componas... ;Sed quid plura pro Lupo tota
acclamanti et
consentiente rerum natura, mirante sæculo! Non omn
es ad omnia nati.
Illi soluta claruit oratione, astricta alter, et al
ii quiden ad Heroica,
alii ad dithyrambos nati; sicut in discipliniis ali
is Theologi,
Philosophi et Medici, Mathematici alii, non enim in
omnibus omnia. At in
Lupo tam admirabile ingenium, et ad omnia facile, u
t qui modo in uno
genere floreat, in altero regnare videatur, sic in
omni poemate est
Lupo, et omnia poemata in Lupo exculta perfectaue.
Quare procul livor
et invidentia, quamvis invidiosus existat, quia ext
ra omnes aut supra
invidentiam est Lupus. Soli ne invideant astra, lum
en accipiant et
sileant. Nam simul ac Sol is te Hispaniae affulsit
nostrae, nulla visa
sunt astra poetarum nisi noctu. Vive diu:

«Vir Celtiberis non tacende gentibus
Nostraeque lans Hispaniae.»

»Te Musarum Chorus adoret, Apollo illis praesidere
te annuat, et in
magno deorum Concilio aurea sede juxta se Jupiter a
ssidere jubeat inter
duas perpetuas comites, Minerva et Venerem, Gratiis
, Musis deabus
acclamantibus. ¡Dicite, Io Paeon!

»Fácil y dulce es Ovidio haciendo versos, y ningún
otro se encontrará
entre los latinos más suave y más hábil para la poé
tica. Pero Lope el
nuestro no le sigue, sino que le precede y lo igual
a en la facilidad, lo
excede en la suavidad, es superior naturalmente, in
comparable en los
desenlaces, admirable en sus figuras y alegorias, y
en cuanto pertenece
al arte natural. Es elocuente por sí, siguiendo sól
o su natural impulso,
casi siempre inimitable, no pudiendo imitársele en
muchas cosas por ser
superiores á los ingenios naturales. Adorna, compon
e é ilustra el cuerpo
del poema de tal modo, que todo es simétrico y bell
o, y de tal manera lo
dispone, que no parece obra de humano ingenio, sino
de la misma
naturaleza. Pocos se encontrarán entre los latinos
que le igualen en
algunas prendas; pero en todas, ninguno. Entre los
griegos hay más.
Virgilio Marón es divino entre los latinos; pero co
mpara su Eneida con
la Jerusalén de Lope. Grande es Marón en aquélla,
mayor Lope en ésta.
Entre los latinos no hay con qué comparar á la Dra
gontea y la
Angélica. Pero, ¿á qué hablar más en favor de Lope,
cuando lo aclama y
ayuda la misma naturaleza, maravillándose el siglo?

Todos no nacen para
todo. Uno se hace famoso con la prosa, otros con el
verso; unos han
nacido para lo heróico y otros para los ditirambos,
como en las ciencias
unos son teólogos, otros filósofos y médicos, otros
matemáticos, y no
todos descuellan en todo. Pero el ingenio de Lope e
s tan admirable y tan
flexible para todo, que brilla en un género literar
io y en otro parece
ser soberano. Así, en toda composición se encuentra
á Lope, y todos los
géneros poéticos han sido cultivados y perfeccionad
os por Lope. ¡Lejos,
pues, malevolencia y envidia, aunque el envidioso e
xista, porque sobre
una y otra está Lope! No envidien los astros al sol
, sino reciban su luz
y se callen. En cuanto brilló este sol en España, n
ingún astro poético
se vió ya sino de noche. ¡Vive, pues, perpetuamente
!»

Vir Celtiberis non tacende gentibus,
Nostraeque laus Hispaniae.

«Adórete el coro de las musas, concédate Apolo pres
idir las, y mande
Júpiter que en el Gran Consejo de los dioses te sie
ntes á su lado en
silla de oro, entre tus dos perpetuas compañeras Mi
nerva y Venus, y
aclamándote las gracias, las musas y las demás dios
as. ¡Decid, vitor
pæan!»

De la veneración, llevada hasta la idolatría, que p
rofesaban á Lope sus
admiradores, da también una prueba el índice de la
Inquisición de 1647.
En el mismo se habla de un escrito, _Símbolo de la

fe que ha de tener á
la poesía el apóstata de ella_, que comienza: «Creo
en Lope de Vega todo
poderoso, poeta del cielo y de la tierra, etc.»

[174] Hállanse éstas, así como casi todas las treinta y dos obras no
dramáticas de Lope de Vega, en las Obras sueltas
de Lope de Vega:
Madrid, 1776 y siguientes, veintiún tomos en 4.º

[175] Los manuscritos de Lope de los Sres. Pidal y Durán no dejan ya
lugar á dudas, porque los hay, entre ellos, de las composiciones
impresas de Burguillos.--(_N. del T._)

[176] Pellicer, I c., I pág. 177.

[177] Oración á la muerte de Lope de Vega, por el doctor Luis Cardoso.

[178] Para formarnos una idea de la ligereza de Montalván, al estampar
estas cifras, diremos, que, después de afirmar que los regalos de los
grandes, recibidos por Lope, ascendían en su conjunto á 10.000 ducados,
añade luego que sólo del duque de Sesa había recibido 24.000.

[179] El famoso Lingendes dice en una carta suya de España, dirigida á
la señorita de Mayenne: «Os remito el soneto de Lope, que, por su fama y
según mi propio juicio, es el ingenio más distinguido y el hombre á
quien yo he oído hablar mejor en toda España.»--_Lettre du Sieur
Lingendes écrite de l'Escurial á mademoiselle de Mayenne_: París,
1612.

[180] La casa que habitó Lope de Vega casi siempre, estaba situada en la calle de Francos (llamada hoy calle de Cervantes), manzana 227, núm. 11 antiguo y 15 moderno. No ha muchos años existía en su antiguo estado, viéndose el pequeño patio con el jardinillo, de que habla Montalván; pero después se ha derribado, variando por completo su forma. La calle, que se denomina hoy de Lope de Vega (antes calle de Cantarranas) lleva sin razón este nombre; en ella estaba el convento de Descalzas, en donde profesaron Marcela, hija de Lope, y doña Isabel, hija natural de Cervantes.

[181] Ya diez años antes de la muerte de Lope, decía a Mira de Mescua:
«Pues si Suidas y Quintiliano se admiraban de que Menandro hubiese escrito ochenta comedias ¿qué admiración se deberá á aquél, de quien hoy se leen más obras escritas en los tres estilos de la poesía, que de todos los poetas griegos, latinos y vulgares?....»

(Véase la licencia de impresión, que precede al tomo XX de las comedias de Lope.)

De las palabras de Lope consta, que corresponden cinco pliegos á cada día de su vida.

.....sale ¡qué inmortal porfía!
A cinco pliegos de mi vida al día,

en cuyo supuesto ha de calcularse que escribió 133.225 pliegos en toda

ella, y sin contar sus pocas obras en prosa, 21.316.000 versos. Sin embargo, ese cálculo no es seguro, porque ni se sabe con seguridad la época, en que comenzó á escribir, ni tampoco la extensión, que ha de atribuirse á cada pliego.

[182] Tantos, por lo menos, contamos en las antiguas ediciones, que tenemos á la vista (Barcelona, 1605, y Bruselas, 1608). La reimpresión en cinco tomos de las obras sueltas añade ciento veinte títulos, sacados probablemente de una edición posterior.

[183] Hace algunos años, el librero Salvá (entonces en Londres) puso á la venta manuscritos antiguos de las comedias de Lope, en cuyo caso se encuentran ó se encontrarán en poder de Lord Holland, etc.

[184] Un año antes de imprimirse en Valencia la primera parte de las comedias de Lope, apareció en Lisboa el siguiente tomo, hoy bastante raro:

«Seis comedias de Lope de Vega Carpio, cuyos nombres de ellas son estos:

De la destrucción de Constantinopla.

De la fundación de la Alhambra de Granada.

De la libertad de Castilla por el conde Fernán González (en lengua antigua).

Las acañas del Cid y su muerte, con la toma de Valencia.

De los amigos enojados y verdadera amistad.

Del perseguido.

En Lisboa, por Pedro Crasbeek. Año de 1603. A costa de Francisco Lope.»

La primera de estas comedias se atribuye á Lope falsamente: es de Gabriel Laso de la Vega. Como nuestro poeta en el prólogo de su

Peregrino (impreso por vez primera en 1604) dice: «Agora han salido algunas comedias, que impresas en Castilla dicen que en Lisboa, y así quiero advertir á los que leen mis escritos con afición (que algunos así, sino en mi patria, en Italia y Francia y en las Indias, donde no se atrevió á pasar la envidia), que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre.» Es de presumir que se refiere á este volumen, habiendo razones bastantes para dudar de la autenticidad de las comedias contenidas en él, porque en el catálogo conocido, que precede á su _Peregrino_, sólo declaraba suya la del _Perseguido_. Por lo demás, tengo motivos para sospechar que hay otro tomo de comedias de Lope de Vega, impreso en Lisboa ó Sevilla en 1603, que ha de contener las piezas _Acertar errando_ (denominada también _El embajador fingido_), _La ciudad de Dios_ y _Los amigos enojados_ (apellidada también _La amistad más verdadera_).

Menos raro es el libro siguiente:

«Quatro comedias famosas de D. Luis de Góngora y Lope de Vega,
recopiladas por Antonio Sánchez: Madrid, 1617.» Con
tiene:

Las firmezas de Isabela, de Góngora.

El Zeloso de sí mismo, de Lope (la misma que _La
Pastoral de
Jacinto_).

Los enredos de Benito, de Lope.

El lacayo fingido, de Lope.

Tres loas de Lope de Vega se han impreso juntas con
el título: «_Tres
loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta
oy han salido. Aora
nuevamente impresas en Sevilla por Pedro Gómez de P
astrana a la Carcel
Real_: año de 1639.»

En el catálogo de comedias españolas de Juan Isidro
Faxardo, que se
halla manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid,
«Títulos de todas
las comedias que en «verso español y portugués se han
impreso hasta el
año de 1716,» añade: «Y también se le dan á Lope la
parte llamada 26,
impresa en Zaragoza 1645; la parte 27, impresa en B
arcelona 1633, y la
parte 28, impresa en Zaragoza 1639, si bien estas t
res partes 26, 27 y
28 se hallan por extravagantes, y sólo corrientemen
te se dicen 25 partes
de Lope.» D. Agustín Durán me ha asegurado, por hab
erlos visto hace
años, que efectivamente existen estos tres tomos, y
acaso también el 29,
aunque todo mi empeño en encontrar ejemplares compl

etos de las mismas ha
sido hasta ahora inútil; paréceme, no obstante, que
he descubierto
algunos fragmentos de las mismas. En el tomo CXXXII
I de la colección de
comedias impresas, existente en la biblioteca del d
uque de Osuna, se
encuentra un tomo que contiene las comedias siguien
tes, atribuídas á
Lope de Vega:

Celos con celos se curan (es de Tirso de Molina).

La madrastra más honrada.

Los novios de Hornachuelos: representóla T. Ferná
ndez.

El médico de su honra: representóla Avendaño.

Lanza por lanza de Luis Almanzá: representóla Ave
ndaño (dos partes).

El sastre del Campillo: representóla Manuel Valle
jo.

Allá darás rayo: representóla Manuel Vallejo.

La Selva confusa: representóla Manuel Vallejo.

Julián Romero: representóla Antonio de Prado.

Los Vargas de Castilla.

El tomo mencionado no lleva ningún título general,
y son _sueltas_ las
tres primeras piezas que contiene, y por el contrar
io las siguientes,
desde _El Médico de su honra_ hasta la conclusión,
llevan foliación
consecutiva desde la página 1.^a hasta la 146. Dedúc

ese de esta
circunstancia, casi con certeza, que las mismas per-
tenecen á la parte de
las comedias de Lope, á que aludimos, desconocida h-
asta ahora (puesto
que Faxardo al título _El Médico de su honra_, de L-
ope de Vega, añade:
está impresa en la parte 27 extravagante de Lope:
Barcelona, 1633),
esto es, á la 27. Acerca de este _Médico de su honr-
a_, distinto del de
Calderón, véase la nota en su lugar correspondiente
.

Otro fragmento de las _Partes extravagantes_, de qu-
e hablamos, existe,
al parecer, en los dos tomos siguientes de comedias
atribuídas á Lope,
también de la biblioteca del duque de Osuna.

Tomo CXXXII, que contiene:

En la mayor lealtad mayor agravio y _Favores del
cielo en Portugal_:
representóla Christóval de Avendaño.

El conde Don Pedro Bélez, _La fortuna adversa del
Infante>, Fernando
de Portugal_: págs. 95-145.

Nuestra Señora de la Peña de Francia, _El León ap-
ostólico_ y _Cautivo
coronado_, _El esclavo fingido_, _D. Manuel de Sosa
_ y _Naufragio
prodigioso_ y _El Príncipe tocado_: páginas 171-270
.

El buen vezino, págs. 204-221.

El prodigio de Etiopía.

La victoria de la honra.

El valor perseguido y traición vengada.

Engañar á quien engaña.

Tomo CXXXI, que contiene:

Los bandos de Sena: págs. 114-138.

Querer más y sufrir menos.

Nardo Antonio Vandolero: págs. 235-254.

El engaño en la verdad.

El príncipe despeñado.

Las sierras de Guadalupe.

Amar como se ha de amar: representóla Suárez.

El nacimiento del Alba.

Se comprende sin esfuerzo que mi presunción se refi
ere á las piezas,
cuya paginación he indicado. (Sin embargo, los _Ban
dos de Sena_ son del
tomo XXI.) Esto mismo puede decirse de dos comedias
de un tomo de la
Biblioteca Nacional de Madrid, que lleva el título:
_Doze comedias de
Lope de Vega Carpio. Parte veynte y nueve_, en Gues
ca, por Pedro Lussón,
año 1634.

Este título se ha puesto por algún librero especula
dor de comedias, que
indudablemente no lo llevaban en un principio. Las
piezas aisladas del
tomo son:

La paloma de Toledo: representóla Avendaño; págin

as 121-140.

Querer más y sufrir menos: págs. 58-81.

Los mártires de Madrid.

La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera.

La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera.

Las mocedades de Bernardo del Carpio.

Púsoseme el Sol, salióme la Luna.

(Todas estas piezas se atribuyen á Lope, pero la última es, en realidad, de Claramonte.)

El cerco del peñón de Luis Belez de Guevara.

El cautivo venturoso, de Francisco de Barrientos.

Un gusto trae mil disgustos, de Montalván.

El hombre de mayor fama, de Mira de Mescua.

En la misma Biblioteca se encuentra también un tomo con el título:

Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte: en Barcelona, por Gerónimo Margarit, año de 1630.

Está compuesto de _sueltas_, habiéndoseles puesto el título por cálculo mercantil, y lo copio á continuación por su rareza:

Más merece quien más ama, de Antonio de Mendoza.

Los dos vandoleras, de Lope de Vega.

Olvidar para vivir, de Miguel Bermúdez.

El hijo por engaño y _Toma de Toledo_, de Lope.

La locura cuerda, de Juan de Silva Correa.

Los Médicis de Florencia, de D. Diego Enciso: representóla Cebrián.

El burlador de Sevilla, de Tirso: representóla Roque de Figueroa.

Marina la porquera, del bachiller Andrés Martín Carmona.

La desdichada Estefanía, _El pleito por la honra_, de Lope.

Deste agua no beberé, de Andrés de Claramonte: representóla Antonio de Prado.

Lusidoro Aragonés, de Juan de Villegas.

Entre las comedias sueltas de Lope, raras á mi juicio, y de las cuales se encuentran muy pocos ejemplares, apunto también las que siguen, y que poseía D. Agustín Durán, originales ó en copias:

El mayor prodigio ó _El purgatorio en la vida_.

El jardín de Vargas (titulada también _La gata de Marirramos_).

Los nobles cómo han de ser.

El enemigo engañado.

Enmendar un daño á otro.

Mas valeis vos Antona que la corte toda.

El mérito en la templanza y ventura por el sueño.

El niño diablo.

El labrador del Tormes.

La ciudad sin Dios.

La competencia en los nobles.

Engañar á quien engaña.

El engaño en la verdad.

Los hierros por amor.

Más mal ay en la aldeguela que se suena (titulada también _El hijo de la molinera_ y _el gran prior de Castilla_, y atribuída con el primer título á Villegas).

Pedro de Urdemales (como de Montalván, aunque es de Lope).

El palacio confuso (como de Mescua, pero es de Lope).

El hijo de los leones.

Las burlas veras.

Dos agravios y una ofensa.

La horca para su dueño.

Guerras de amor y de honor: primera parte.

El gran cardenal de España.

Don Gil de Albornoz: primera parte.

Ventura y atrevimiento.

La ventura en la desgracia.

La defensa en la verdad.

De las comedias manuscritas de Lope, que conozco, copio á continuación las que llevan la fecha en que se escribieron, ó existen autógrafas de Lope, ó son copias fidedignas de otras, también autógrafas.

El favor agradecido, tragicomedia autógrafa, propia de Durán. Fecha en Alva 29 de Octubre 1593.

El maestro de Dançar, autógrafa. En la última hoja se lee: «Hiçe esta comedia en Alva para Melchor de Villalba, y por que es verdad firmelo el mes que es mayor el yelo y el año que Dios nos salva 1594.»

Amor, pleito y desafío, autógrafa de Durán, fecha en 23 de Noviembre de 1621. Al fin está la licencia para la representación: «Pocas veces tienen las comedias de Lope de Vega Carpio que advertir, porque lo es él tanto en sus escritos, que no deja en qué reparar, y en esta del _Amor, pleito y desafío_ ha mostrado su ingenio y atención. Madrid 14 de Enero 1622. Puédese representar, Pedro de Vargas Machuca. » Esta pieza es distinta de la de igual nombre del tomo XXII de las comedias de Lope,

Ganar amigos, de Alarcón.

El Brasil restituído, de Durán. Fecha: Madrid 23 de octubre de 1625.

La corona de Hungría y la injusta venganza. Fecha: Madrid 23 de diciembre de 1623. De Durán.

La lealtad en la traición: representóla Prado. Fecha: Madrid 22 de noviembre de 1617. Durán.

La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina. Fecha: Madrid 15 de febrero de 1600. Licencia para la representación: Jaén, 1614. Durán.

El cuerdo loco ó veneno saludable. Fecha: Madrid 11 de noviembre de 1602. Licencia para la representación: Valladolid, 1604 y 1608; Zaragoza, 1608; Jaén, 1610; Murcia, 1611; Granada, 1615. Durán.

Sin secreto no hay amor. Fecha: Madrid 8 de julio de 1626. Licencia para la representación: Madrid 11 de agosto de 1626; Zaragoza 13 de diciembre de 1626; Granada 28 de abril de 1630. Durán.

Amor con vista. Autógrafo. Fecha: Madrid 10 de diciembre de 1626. Licencia para la representación: «Es de las muy buenas comedias que ha escrito Lope de Vega: la fábula ingeniosa; los versos muy poéticos, escogidos y sentenciosos, con discretos avisos para la vida humana y toda digna del theatro de la corte. Madrid 11 de X.

bre 1626. La hoja
que lleva el título, medio estropeada, contiene la
distribución de los
papeles del primer acto:

El conde Octabio	Autor.
Tomé, criado suyo	Vobadilla.
Celia	María Victoria.
Lisena	Autora.
Fénix	María Ca. (sin disputa la Cal derona).

(De la biblioteca del duque de Osuna.)

La discordia en los casados. Autógrafo. Fecha: Ma
drid 2 de agosto de
1611. (De la biblioteca del duque de Osuna.)

Lo que pasa en una tarde. Autógrafo. Fecha: Madri
d 22 de noviembre de
1617. (Osuna.)

La niñez del Padre Roxas. Autógrafo. Fecha: Madri
d 4 de enero de 1625.
(Osuna.)

El desdén vengado. Autógrafo, con la firma de Lop
e. Fecha: Madrid 4 de
agosto de 1617. En la hoja del título se lee la sig
uiente repartición de
papeles:

El conde Lucindo	Fadrique.
Tomín, su criado	Coronel.
Feniso	Juan Jerónimo.
Roberto	Juan de Bargas.
Leonardo	Cosme.
Rugero, rey de Nápoles	Juan Bautista.
Lisena (dama)	Doña María.
Celia (dama)	Manuela.
Evandro (su padre)	
Inarda (criada)	Vincenta.

(Osuna.) (Esta pieza impresa se atribuye á Francisco de Rojas.)

Del monte sale. Autógrafo. Fecha: Madrid 20 de Octubre de 1627. En la cubierta la repartición de papeles:

El conde Henrique Feliciano	Juan Arias.
Músicos.	Jusepe.
Narciza (labradora)	María de Heredia.
Tirso (villano)	Heredia.
Juana (labradora)	Doña Catalina.
Celia (dama)	S. ^a Anam. ^a
Basa (criada).	
El rey de Francia	Salas.
Mauricio (gobernador)	Montemayor.
El marqués Roselo	Rueda.
Leonelo (capitán de la Guarda).	
Roberto (criado).	

(Del duque de Osuna.)

La dama boba. Autógrafo con la firma de Lope. Fecha: Madrid 28 de abril de 1613. Licencia para la representación: 27 de octubre de 1613. (Osuna.)

El príncipe perfecto. Autógrafo. Fecha: Madrid 23 de diciembre de 1614. (Osuna.)

El piadoso aragonés, tragicomedia. Autógrafo. Fecha: Madrid 27 de agosto de 1626. Al fin: «Esta comedia, que intitula Lope de Vega Carpio _El piadoso aragonés_, está escrita con verdad de la historia, con gran decoro de las personas introducidas y con singular dulzura de estilo y

bondad de sus versos. Puede representarse seguramente. Madrid 11 de septiembre de 1626.» (Osuna.)

El poder en el discreto. Autógrafo de la biblioteca del duque de Osuna. Fecha: Madrid 8 de mayo de 1623. En la cubierta se hace la distribución de papeles, y los nombres de la derecha están escritos de la mano de Lope, y los de la izquierda parecen de otra mano.

	María Calderón Serafina (dama)	Jusepa	
.	Doña Isabel	Roseta (criada).	
	Cascán	Teodosio, rey de Sicilia	Bacamo
nte.	Morales	Celio (de su cámara)	Arias.
	Castro	Alejo, criado de Celio	Triviñ
o.	Suárez	El conde de Augusto	Morale
s.		Perseo, criado del conde.	
	Mariana	Flora (dama)	Marian
a.		Leoncio.}	
		Tancredo}	Criados del rey.

La nueva vitoria de Don Gonzalo de Córdoba. Autógrafo del duque de Osuna. Fecha: Madrid 8 de octubre de 1622. En la cubierta la repartición de papeles:

Lisarda (dama)	La Sra. Manuela.
Fulgencia (criada)	La Sra. Ana.
D. Juan Ramírez	Fadrique.
Bernabé (lacayo)	Coronel.
El capitán Medrano	Cosme.
Esteban (criado)	Jusepe.

El bastardo de Mansfel	Juan Jerónimo.
El obispo de Holestald	Vargas.
El duque de Bullón	Jusepe.
Don Gonzalo	Juan Bautista.
Don Francisco de Carros	Manuel.
El barón de Tili	Narbáez.
Dos Músicos.	

La encomienda bien guardada. Autógrafo. Fecha: Madrid 16 abril de 1610. (Del marqués de Pidal é idéntica á _La buena guarda_.)

Repartimiento de papeles:

Leonardo	Catalina.
Doña Luisa	Mariana.
Un escudero	Vibar.
Don Juan	Luis.
Don Luis	España.
El hermano Carrizo (sacristán)	Basunto.
Félix (mayordomo)	Olmedo.
Doña Clara	María de Argüell

o.

Doña Elena	Catalina.
Don Pedro (su padre)	Quiñones.
Ricardo (viejo)	España.
Don Carloto.	

Obsérvese que en este repartimiento algunos actores desempeñan dos papeles.

La prueba de los amigos. Autógrafo. Fecha: Toledo 12 de septiembre de 1604. (De D. Salustiano de Olózaga.)

Carlos V en Francia. Autógrafo. Toledo 20 de noviembre de 1604. (Del mismo.)

La batalla de honor. Autógrafo. Madrid 16 abril de 1608. (Del mismo.)

Lo que ha de ser. Autógrafo. Fecha: 2 de septiembre de 1624. (Del Museo británico.)

_Hay verdades que en amor... Autógrafo. Fecha: 12 de noviembre de 1625. (Del mismo.)

La competencia en los nobles. Autógrafo. Fecha: 16 noviembre de 1625. Obsérvese que sólo hay tres días de intervalo entre ambas fechas. (Del mismo.)

Sin secreto no hay amor. Autógrafo. Fecha: en 18 de julio de 1626. (Del mismo.)

Las bizarrías de Belisa. Autógrafo. Madrid 24 mayo de 1634. (Del mismo.)

Las hazañas del segundo David, auto sacramental. Autógrafo. Madrid 28 de abril de 1619. (Del duque de Osuna.)

La isla del sol. Auto sacramental de 6 de abril de 1616. (Del mismo.)

Además de los dramas manuscritos de Lope mencionados, paréceme oportuno copiar también los títulos siguientes de otros, de la rica colección de Durán y del duque de Osuna.

De Durán:

San Agustín.

La divina vencedora.

El hijo sin padre.

La prueba de los amigos.

El Alcalde de Zalamea.

La gran Comedia de Rey por Trueque.

El valor de Malta.

Los terceros de San Francisco (idéntica á _La tercera Orden de San Francisco). _

Fray Diablo.

La pérdida honrosa ó los caballeros de San Juan.

La gran columna fogosa.

San Basilio el Magno (al parecer autógrafa).

Un pastoral albergue.

Arminda celosa (impresa entre las de Mira de Mesquita, pero existe una autógrafa de Lope).

De la biblioteca del duque de Osuna:

Las pérdidas del que juega (autógrafa).

La Reina Doña María (autógrafa).

El Alcaide de Madrid.

El valiente Juan de Heredia.

El Don Gil de la Mancha.

El casamiento por Christo.

Los celos de Rodamonte.

La mayor hazaña de Alejandro Magno.

Santa Casilda.

Santa Teresa de Jesús.

Amar como se ha de amar (sin el nombre de Lope, pero al parecer suya, y excelente obra).

El toledano vengado.

La despreciada querida. Comedia jamás vista, de Lope. A la conclusión se lee: «Escrito por Lorenzo de los Rios en Fregenal, año de 1628.»

La mayor dicha en el monte.

Quien bien ama tarde olvida, con la fecha del año 1624.

En los indicios la culpa, del año 1620, quizás autógrafo.

El Aldegüela (idéntica á _Más mal hay en la Aldehuela_...) Al fin se lee: «Escribióse á 9 de noviembre de 1622, Luis C.» (probablemente el nombre del copiante).

Los novios de Hornachuelos. En la cubierta se lee: «Saquéla en 12 de abril de 1628 años.»

Segunda parte del gran Cardenal de España, Don Gil de Albornoz.

La burgalesa de Lerma, con la fecha de Madrid 30 de noviembre de 1613.

El caballero de Olmedo, del año de 1606, y licencia para la representación de 1607.

Amar por burla.

El valor de Fernandico.

El poder del discreto.

Antonio Roca ó la muerte más venturosa.

Los mártires del Japón.

La mayor corona.

Autos sacramentales:

El furor del cielo. Al fin se lee: «Fué sacado de l segundo traslado que se sacó en Madrid, y éste se sacó en Aranda, á 17 de mayo de 1621.»

Auto de la Santa Inquisición, del año 1629.

La adúltera perdonada.

Auto de las albricias de Nuestra Señora.

Auto del Ave María y del Rosario.

La oveja perdida.

La privanza del hombre.

La locura por la honra.

El hijo de la Iglesia.

El divino pastor.

Propúseme llamar la atención hacia los riquísimos tesoros que existen en las dos bibliotecas mencionadas. Otra cuestión es decidir si todas estas piezas, ó cuáles de entre ellas son realmente de Lope de Vega, que sólo puede resolverse después de examinarlas atentamente. Yo no he podido hacerlo.

[185] Un ejemplar completo de esta colección no existe en ninguna biblioteca de Europa, según nuestras noticias; el menos defectuoso es el de Londres, en el Museo Británico: compónese de toda la serie de los tomos, desde I hasta XXV, pero las partes, que en cada uno de ellos habían de constar de diversas comedias, son sólo sencillas. En la Biblioteca Real de Francia faltan el I, V y VI tomos; pero en la Biblioteca de _l'Arsenal_ existe el I, y en la de Sainte Genevieve el V, de modo que en París falta sólo el VI. En las bibliotecas españolas, en donde por cada obra de poesía se guardan _cien_ vidas de santos, no se conserva, según parece, ejemplar alguno ni medio completo, y lo mismo sucede en las alemanas.

[186] Comedias de éstas antiguas, sueltas, de Lope, que ya no se encuentran en ninguna parte, las había en París en las bibliotecas de los Sres. Ternaux Compans y Salvá.

[187] El poeta italiano, Marino, dice á este propósito, en el elogio fúnebre de Lope (_Obras sueltas_, tomo XXI, pág. 18): «Vera arte di

commedie é quella, che mette in teatro quello che p
iace agli uditori:
questa é regola invincibile della natura e voler la
carestia d'ingegno,
o il far del critico á poca spesa sostentare, che u
na effigie sia bella
perchi abbia le figure del volto corrispondenti all
'arte, se gli manca
quel ingasto e aria inesplicabile, ed invisibile, c
on il quale la Natura
(con l'Arte) le lega insieme, serà voler sostentare
, che la natura sia
inferiore á quelli, che, crepando di critici, fingo
no al loro
beneplacito l'arte in ogni cosa.»--Verdadero arte d
e comedias es aquél
que ofrece en el teatro lo que agrada á los concurr
entes: ésta es regla
constante de la naturaleza; y sostener, por falta d
e ingenio ó por darla
de crítico á poca costa, que es bella una imagen, s
i tiene el rostro
ajustado á las reglas del arte, pero careciendo de
ese marco y de esa
atmósfera, tan inexplicable como invisible, que der
rama sobre ella á un
tiempo la naturaleza y el arte, es empeñarse en sos
tener que la
naturaleza es inferior á los que, vanagloriándose d
e críticos, crean el
arte en todo á su capricho.--(_T. del T._)

[188] Hasta en sus comedias asestó sus sátiras cont
ra los gongoristas.
Así, la heroína en _Las bizarrias de Belisa_, para
zaherir y burlarse de
una rival, dice lo siguiente:

«Aquélla, que escribe en culto
Por aquel griego lenguaje,
Que no le supo Castilla
Ni se lo enseñó su madre.»

En otra, Amistad y obligación, al recomendarse un poeta, Severo, á un novio llamado Lope, le pregunta éste si es ó no culterano; y, al contestarle que lo es, le dice que se quede á su lado para escribir sus secretos, porque, estando en culto, serán secretos verdaderos para todos, no pudiendo nadie entenderlos.

[189] "Calixto. Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen cuando ha dado fin á su jornada.--Sempronio. Dexa, señor, esos rodeos; dexa esas poesías, que no es habla conveniente la que á todos no es comun, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el sol, y sabrán todos lo que dices."--Celestina, acto 8.º

[190] Lope dice, en la dedicatoria de esta comedia á Montalván: Repárese en que fué la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dió tanta ocasión á los presentes. Hízola Ríos, único en todas y digno desta memoria. V. md. la lea por nueva, pues cuando yo la escribí no había nacido._ De las últimas palabras se deduce que la innovación de que se trata es anterior al año de 1602, en que nació Montalván. El gracioso de La francesilla, tronco de todos los otros semejantes del teatro español, se llama Tristán.

[191] Véase, como ejemplo, lo que dice Tirso de Molina en Amar por señas:

«MONTTOYA. Muchos discretos
A sus ministros han dado
Cuenta de cosas más graves,
Cuyo consejo remedia
Imposibles: ¿qué comedia
Hay (si las de España sabes)
En que el gracioso no tenga
Privanza contra las leyes
Con duques, condes y reyes,
Ya venga bien, ya no venga?
¿Qué secreto no le fían?
¿Qué infanta no le da entrada?
¿A qué princesa no agrada?»

DON GABRIEL. Los poetas desvarían
Con esas habilidades;
Pues dando á la pluma prisa,
Por ocasionar la risa
No excusan impropiedades.»

Moreto, en El Marqués del Cigarral, se expresa así:

«MARINA. Las señoras no se tratan
Por no perder su estima,
Con la familia lacaya.

FUENCARRAL. Después que se introdujeron
Las comedias en España,
Pueden servir los lacayos
En los estrados y salas,
Y aun hablar con las señoras
De jerarquías más altas
Que la señora Marina,
Pues son princesas é infantas.»

[192] Las alabanzas del Sr. Schack á la fecunda inventiva dramática de

Lope, aunque parezcan exageradas, son, sin embargo, justas. No hay en el mundo entero, y será muy difícil que lo haya, poeta dramático, que, en este concepto, se le acerque, no que se le iguale. Es un verdadero prodigio, un monstruo de la naturaleza.

Lo que sí parece extraño, es que, siendo tantas y tan varias sus invenciones, permanezcan ignoradas é inexploradas por nuestros actuales poetas dramáticos, que, teniendo tan inagotable y rica mina dentro de casa, prefieren espigar y mendigar en territorio ajeno, y buscar en Inglaterra y Francia lo que tan de sobra tenemos en España.

Los resortes dramáticos, ¿no son siempre los mismos, suprimidos los detalles de lugar y de tiempo? ¿Hemos llegado á tal degradación que sólo lo extranjero nos agrada, y que, por serlo, menospreciamos todo lo español? ¿Será necesario que los alemanes (permítaseme la expresión) vengan á españolizarnos?--(_N. del T._)

END OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK HISTORIA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE DRAMÁTICO EN ESPAÑA, TOMO II

***** This file should be named 25988-8.txt or 25988-8.zip *****

This and all associated files of various formats will be found in:

<http://www.gutenberg.org/dirs/2/5/9/8/25988>

Updated editions will replace the previous one--the old editions will be renamed.

Creating the works from public domain print editions means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties.

Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg-tm electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG-tm concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for the eBooks, unless you receive specific permission. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the rules is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. They may be modified and printed and given away--you may do practically ANYTHING with public domain eBooks. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

*** START: FULL LICENSE ***

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE
PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS
WORK

To protect the Project Gutenberg-tm mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase "Project Gutenberg"), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg-tm License (available with this file or online at <http://www.gutenberg.org/license>).

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg-tm electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg-tm electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg-tm electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg-tm electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in par

agraph 1.E.8.

1.B. "Project Gutenberg" is a registered trademark . It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg-tm electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg-tm electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg-tm electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation ("the Foundation" or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg-tm electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is in the public domain in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg-tm mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg-tm works in compliance with the terms of

this agreement for keeping the Project Gutenberg-tm name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg-tm License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg-tm work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country outside the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg-tm License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg-tm work (any work on which the phrase "Project Gutenberg" appears, or with which the phrase "Project Gutenberg" is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org

1.E.2. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is derived from the public domain (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg-tm trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg-tm License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full

Project Gutenberg-tm

License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg-tm.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg-tm License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg-tm work in a format other than "Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg-tm web site (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg-tm License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg-tm works

unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg-tm electronic works provided that

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg-tm works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, "Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."

- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg-tm License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a

physical medium
and discontinue all use of and all access to o
ther copies of
Project Gutenberg-tm works.

- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3,
a full refund of any
money paid for a work or a replacement copy, i
f a defect in the
electronic work is discovered and reported to
you within 90 days
of receipt of the work.

- You comply with all other terms of this agreement
for free
distribution of Project Gutenberg-tm works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a
Project Gutenberg-tm
electronic work or group of works on different term
s than are set
forth in this agreement, you must obtain permission
in writing from
both the Project Gutenberg Literary Archive Foundat
ion and Michael
Hart, the owner of the Project Gutenberg-tm tradema
rk. Contact the
Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees
expend considerable
effort to identify, do copyright research on, trans
cribe and proofread
public domain works in creating the Project Gutenbe
rg-tm
collection. Despite these efforts, Project Gutenbe
rg-tm electronic
works, and the medium on which they may be stored,
may contain
"Defects," such as, but not limited to, incomplete,

inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg-tm electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH F3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the

work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS', WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold

the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg-tm electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg-tm electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg-tm work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg-tm work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg-tm

Project Gutenberg-tm is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need, is critical to reaching Project Gutenberg-tm's goals and ensuring that the Project Gutenberg-tm collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project

Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg-tm and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation web page at <http://www.gutenberg.org/fundraising/pglaf>.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's principal office is located at 455 7 Melan Dr. S. Fairbanks, AK, 99712., but its volunteers and employees are scattered throughout numerous locations. Its business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887, email business@pglaf.org. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's web si

te and official
page at <http://www.gutenberg.org/about/contact>

For additional contact information:

Dr. Gregory B. Newby
Chief Executive and Director
gbnewby@pglaf.org

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg-tm depends upon and cannot survive without wide spread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit <http://www.gutenberg.org/fundraising/donate>

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg Web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit:
<http://www.gutenberg.org/fundraising/donate>

Section 5. General Information About Project Gutenberg-tm electronic works.

Professor Michael S. Hart is the originator of the Project Gutenberg-tm concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For thirty years, he produced and distributed Project Gutenberg-tm eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg-tm eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as Public Domain

in in the U.S.
unless a copyright notice is included. Thus, we do
not necessarily
keep eBooks in compliance with any particular paper
edition.

Most people start at our Web site which has the main PG search facility:

<http://www.gutenberg.org>

This Web site includes information about Project Gutenberg-tm,
including how to make donations to the Project Gutenberg Literary
Archive Foundation, how to help produce our new eBooks,
and how to
subscribe to our email newsletter to hear about new
eBooks.