LISTA

ENSAYOS

LITERARIOS

2

1

63844

1

63844

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

ENSAYOS

LITERARIOS Y CRÍTICOS

POR

D. ALBERTO LISTA Y ARAGON.

Biblioteca Nacional de España

Esta obra es propiedad de los Sres. Calvo-Rubio y Compañía, quienes perseguirán ante la ley al que la reimprima.

Biblioteca Nacional de España

ENSAYOS

LITERARIOS Y CRÍTICOS

POR

D. ALBERTO LISTA Y ARAGON,

CON UN PRÓLOGO

POR

D. José Joaquin de Mora.

TOMO SEGUNDO.

SEVILLA.
CALVO-RUBIO Y COMPAÑIA, EDITORES:
Plaza del Silencio, núm. 23.
1844.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

Pág.s

De la versificacion castellana. Artículo I. 3
Art. II. 7
Respuesta á un artículo de la *Revista de Madrid*, de Octubre de 1839. . 12
Del lenguaje poético. Art. I. 15
Art. II. 18
De la elocucion poética. Art. I. 20
Art. II. 22
Art. III. 24
Carácter de la poesía oriental. Art. I. 27
Art. II. 28
Art. III. 31
De la poesía pastoral. 32
Del romanticismo. Art. I. 34
Art. II. 36
De lo que hoy se llama romanticismo. 38
Resúmen de los artículos anteriores sobre el romanticismo. 41
Sobre un artículo del *Liceo*. 43
Del poéma descriptivo. 47
De la epopeya. 50
De las formas dramáticas. 51
De la ópera considerada como drama. 55
De la moral dramática. Art. I. 57
Art. II. 59
Art. III. 60
De las formas del teatro ingles y del español. 62
Del teatro español. 67
Del teatro clásico frances. Art. I. 69
Art. II. 71
Respuesta á un aficionado. 73
Leyendas españolas. Por D. José Joaquin de Mora.—Londres 1840. Art. I. 75
Art. II. 77
Art. III. 80
Poesías de D. José Espronceda.—Madrid, 1840. 82
Poesías de D. José Zorrilla, tomos IV y V.—Madrid, 1839. 85
La vida es sueño, de Calderon; y la vie est un songe, de Boyssy. . . . 87
Tirso de Molina Art. I. 89
Art. II. 91

Biblioteca Nacional de España

Art. III. 92
Galería dramática. Teatro escojido del Maestro Tirso de Molina. Tomo I.—Madrid 1839. Art. I. 95
Art. II. 97
Tomo II. Art. I. 99
Art. II. 101
Tomo III. Art. I. 103
Art. II. 105
Art. III. 108
Tomo IV. Art. I. 110
Art. II. 113
Tomo V. Art. I. 115
Art. II. 119
Art. III. 122
Tomo VI. Art. I. 126
Art. II. 130
Art. III. 133
Rojas. Art. I. 136
Art. II. 138
Art. III. 140
Art. IV. 142
Luis Velez de Guevara. Art. I. 144
Art. II. 146
Art. III. 148
Moreto. *El Desden con el desden.* Art. I. 151
Moreto. *El poder de la amistad.—Yo por vos y vos y vos por otro.* Art. II. 154
Moreto. *El lindo D. Diego.* Art. III. 157
Art. IV. 160
Art. V. 163
Moreto. *El parecido en la córte.—No puede ser guardar una mujer.* Art. VI. . 166
Moreto. *De fuera vendrá quien de casa nos echará.—Trampa adelante.* Art. VII. 169
Moreto. *El valiente justiciero.* Art. VIII. 171
Moreto. Comedias de santos. Art. IX. 174
Ruiz de Alarcon. 176
Ruiz de Alarcon. *La verdad sospechosa.* Art. I. 178
Art. II. 180
Art. III. 182
Ruiz de Alarcon. *Las paredes oyen.* Art. I. 185
Art. II. 188
Ruiz de Alarcon. *El exámen de maridos.* Art. I. 191
Art. II. 194
Ruiz de Alarcon. *Ganar amigos.* 196
Ruiz de Alarcon. *Los pechos privilejiados.* 198
Ruiz de Alarcon. *La amistad castigada.* 202
Ruiz de Alarcon. *La prueba de las promesas.* 205
Ruiz de Alarcon. *La crueldad por el honor.—El dueño de las estrellas.* . . 207
Ruiz de Alarcon. *El tejedor de Segovia, primera y segunda parte.* . . . 209
D. José Cañizares, Art. I. 211

Biblioteca Nacional de España

Art. II.. 213
Art. III.. 216
Zamora. Art. I. 218
Art. II. 221
Art. III. 223
La Escuela de Comella. 226
De Moratin. 228

Biblioteca Nacional de España

DE LA VERSIFICACION

CASTELLANA.

ARTÍCULO I.

TRES son los metros mas comunes en nuestra poesía: el verso de once sílabas, el de siete y el de ocho. El primero se cree mas propio para los asuntos sérios y sublimes, ya esté solo, ya mezclado con el de siete. Este acomoda mas á la poesía lijera, graciosa y festiva. El de ocho, aunque muy perfeccionado por nuestros antiguos cómicos, tiene sin embargo demasiada facilidad, ocurre con demasiada frecuencia en la prosa española, para que se le juzgue propio de los asuntos graves. Generalmente se aplica á la sátira, á la burla, á los géneros familiares.

Esta diferencia no es absoluta ni exacta, como no lo son las que hacen los hombres en el estudio de la naturaleza y de las artes. Nuestros buenos poetas han escrito familiarmente en endecasílabos, y sublimemente en versos de siete y de ocho sílabas; mas no podrá negarse que apesar de estos esfuerzos del genio, cada uno de los metros citados tiene el carácter que le hemos atribuido; asi como el hexámetro, el dístico y el yambo latino tienen los que le atribuye Horacio en su epístola á los Pisones, apesar de que él mismo estaba escribiendo aquella carta familiar en el verso heróico del idioma de la capital del mundo.

En castellano la multiplicidad de cesuras y variacion de acentos del endecasílabo se proporciona mejor á los diversos movimientos de las grandes pasiones, desordenados por su naturaleza, que la monótona armonía de los versos cortos casi imposible de variar. Al contrario, la lijereza del eptasílabo se presta mejor á los asuntos festivos, y la marcha igual y pausada del metro de ocho sílabas á los sentimientos tranquilos y á la espresion familiar de las ideas y sentimientos. Se ve, pues, que la distincion que hemos hecho no es arbitraria, pues nace de la misma construccion de los metros.

Biblioteca Nacional de España

Y para que se entienda mejor lo que hemos dicho del endecasílabo, distinguirémos dos clases de versos de esta especie: *el endecasílabo propio y el sáfico*. La marcha de uno y otro es muy diferente; porque el sáfico tiene acentuadas las sílabas cuarta y octava, y el endecasílabo propio la sesta.

«Huesped *eterno* del *abril* florido»

es un sáfico.

«El dulce lamen*tar* de dos pastores»

es endecasílabo propio.

De lo dicho se infiere que este verso tiene una sola cesura, la que puede estar en la sílaba misma acentuada, si es la última de una palabra aguda, como sucede en el infinitivo *lamentar* del verso anterior, ó bien en la séptima, si la acentuada es la penúltima de una palabra grave, como en el adverbio *juntamente* de este otro:

«Salicio junta*mente* y Nemoroso.»

Infiérese tambien que el verso de siete sílabas entra en la composicion del endecasílabo, como parte alicuanta, ó como quebrado, como le llama con mucha razon el Sr. Martinez de la Rosa, y esto, sea el hemistiquio de final grave ó agudo. Tan eptasílabo es

«El dulce lamentar»

como

«Salicio juntamente:»

porque la sílaba aguda en final de verso equivale á dos.

Por la misma razon el verso sáfico debe tener dos partes alicuantas: una es el verso de cinco sílabas y el de nueve.

«Dulce vecino de la *verde* selva»

tiene los dos quebrados

«Dulce vecino»

y

«Dulce vecino de la verde»

Cuando la octava acentuada en el sáfico es final de palabra aguda, el quebrado de nueve sílabas queda en ocho con la última aguda, como en

«Huesped eterno del abril florido»

cuyo quebrado de nueve sílabas, es

«Huesped eterno del abril»

Del mismo modo el pentasílabo se reduce á cuatro sílabas con la final aguda, cuando es final la cuarta acentuada del sáfico.

El pentasílabo de

«Verde lau*rel* que coronando á Febo»

es

«Verde laurel.»

El pentasílabo, que tiene la última palabra grave, y acento en la primer sílaba, se llama *adónico*, á imitacion del verso griego y latino que constaba de un dáctilo y un espondeo; porque al oido italiano y el español lo mismo suena

«Céfiro blando»

Biblioteca Nacional de España

Dile que muero»

que

«Nobile lethum»
«Templaque Vestæ.»

Hemos hecho esta advertencia porque hemos visto varias odas sáficas, esto es, compuestas de tres sáficos y un adónico, en las cuales este último no lo es, porque la primera sílaba no está acentuada:

«Pesares tristes»
«Amores tiernos»

por ejemplo, son versos de cinco sílabas; pero no son adónicos por faltarles la medida que en castellano se asimila al dáctilo.

Decimos que *se asimila*, porque en vano se han querido introducir en nuestra prosodia los pies latinos. La lengua española desconoce los espondeos, pirriquios y anapestos: solo el número de sílabas y la colocacion de los acentos deciden de su versificacion. Mas dirémos: cuando recita un español versos latinos, se guia por los acentos y las sílabas, de tal modo que á nuestro oido tan hexámetro es este verso

«Titire, tu patulæ recubans sub tegmine fagi»

como este:

«Titirus, tu patula recubans sub tegmine fagi»

que prescindiendo de los solecismos, haria rechinar la oreja de un romano. La razon es que toda la prosodia latina se funda en la cantidad de las sílabas que ellos conocian y apreciaban. Nosotros tenemos tambien largas y breves: mas no las distinguimos ni las valuamos en la pronunciacion sino por los acentos. Pueden hacer mas sonoro ó mas duro el verso; por lo cual miramos la *prosodia* del Sr. Sicilia como una obra muy apreciable; pero no pueden influir en que conste ó no conste.

Hemos visto, pues, que en el verso endecasílabo castellano ó ha de estar acentuada la sesta sílaba, ó la cuarta y la octava. Con ninguna otra combinacion consta el verso, ni debe permitirse á no ser que quiera imitarse con él algun sonido ó movimiento, como sucede en este de Hernandez de Velasco:

«Consigo *randos* arrebatarian»

que solo tiene acentuada la cuarta, y con el cual se ha significado la velocidad de los vientos desenfrenados cuando ajitan los mares, las tierras y los cielos.

ARTÍCULO II.

ANTES de pasar adelante, conviene fijar la atencion en otra tercera especie de endecasílabo, ya desusado y desterrado de nuestra poesía, aunque no nos parece que lo está de la italiana, y que era comun entre nuestros poetas del siglo XVI. Tal es el verso de once sílabas, que tiene acentuada la cuarta y la séptima, como el siguiente de Garcilaso:

¿Tus claros ojos á *quién* los volviste?»

Este tiene por quebrados el pentasílabo, y el verso de ocho sílabas, que es entre todos el que se aviene peor con el endecasílabo.

La cuarta y la séptima acentuadas forman una armonía semejante al sonido vulgar de la gaita gallega, y está muy distante de la marcha llena y grave del endecasílabo y del sáfico. El mismo defecto hallaba Huerta en el célebre verso de Iriarte;

«Las maravillas de aquel *árte* canto»

Biblioteca Nacional de España

cuando á su autor parecia un verdadero sáfico. Lo mas gracioso es que ambos disputaban y ambos tenian razon, como frecuentemente sucede en cosas de mas importancia. El verso es verdaderamente *sáfico*, pues tiene la cuarta y la octava acentuadas; pero es un mal sáfico, por una razon que ni Iriarte ni Huerta, guiados mas por el oido que por la prosodia, podian penetrar, y es que al acento de la primera sílaba de *arte* antecede la última larga de *aquel*; la cual llama sobre sí una parte del tiempo, y no permite hacer tan sensible como debia ser la acentuacion de la sílaba siguiente. Este es uno de los casos en que la teoría prosódica del Sr. Sicilia tiene una aplicacion útil é inmediata.

Una composicion entera de versos con la séptima acentuada podria quizá producir buen efecto: pero mezclados con los verdaderos endecasílabos ó los verdaderos sáficos, son desagradables, al ménos á los oidos castellanos, por el movimiento salton y ménos grave que tienen. Queda, pues, establecido que en nuestra poesía solo se reconocen dos especies de verso heróico; el endecasílabo propio y el sáfico. La gran ventaja de ambos, es que siendo imparisilábicos, no hay necesidad de formar los hemistiquios iguales y de un mismo tamaño y por consiguiente cansados y monótonos. La cesura puede caer, mezclando sáficos y endecasílabos en una composicion, desde la cuarta hasta la novena, ambas *inclusives*, esceptuada la octava; y esta variedad es utilísima para espresar los diversos movimientos poéticos que se quieran imitar en la composicion, como es fácil de ver en todos nuestros buenos poetas. Balbuena espresa el peso que gravita sobre Encelado en este verso pesadísimo:

«De todo el *monte* altísimo cargado.»

Las dos últimas palabras que siguen al hemistiquio parece que arrojan sobre él un peso inmenso. Al contrario, Fr. Luis de Leon espresa así la lijereza con que marchan los soldados en escuadron detrás de la bandera:

«Que al *aire* desple*gada va* lijera.»

Los tres acentos de la segunda, de la sesta y de la octava, hacen volar el verso, señaladamente el último, por recaer sobre final aguda: se vé pasar la bandera de acento en acento por decirlo así.

Los sentimientos tranquilos, ya agradables, ya melancólicos se espresan por cortes repetidos y suaves: los violentos y rápidos por hemistiquios repentina y desordenadamente formados. Sirvan de ejemplos de los primeros

«Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario bosque me agradaba:
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba.»
(*Garcilaso.*)

O bien estos de Francisco de la Torre:

«Cuya bella corona sacudida
Mansamente del viento regalado,
Ya se mira en el agua y se retira,
Y luego vuelve, y otra vez se mira.»

Es imposible pintar mejor con el movimiento de los versos el balanceo suave de la copa de un árbol que se retrata en las aguas.

El mismo Bachiller en su oda á Tirsi es un contínuo ejemplo de la violencia desordenada de las cesuras, cuando se ofrece describir los sentimientos del temor. No repetimos ejemplos, porque son fáciles de hallar y de notar en nuestros mejores poetas.

Antes del siglo XVI, en cuya época se introdujo en nuestra poesía el endecasílabo, tuvieron los Ennios de nuestro Parnaso versos heróicos de diferentes clases.

Biblioteca Nacional de España

El primero fué probablemente el hexámetro bárbaro, imitado de los versos latinos leoninos de la edad media, del cual se compone el poema antiguo del *Cid*. Pero ¿cómo podria emular la versificacion del Lacio un idioma rústico y todavia sin prosodia, cuando, hallándose ya en su perfeccion, no pudo Villegas aclimatar en él la versificacion latina, escepto la de los sáficos, y eso porque este metro griego, orijen verdaderamente del endecasílabo italiano, tenia pies fijos, y por tanto número determinado é inalterable de sílabas? Y aun así, hay sáficos latinos que no podemos leer como tales, por no poder arreglar la colocacion de nuestras cesuras á las de aquella lengua; pues en ella se atenia el poeta á la cantidad de las sílabas, y entre nosotros á la colocacion de los acentos. Tales son estos de Horacio:

«*Quam Jocus circumvolat et Cupido*»
«*Fuume, Nimpharum fugientum amator*»
«*Martiis cœlebs quid agam calendis*»
«*Flumen et regnata petam Laconi*»

Ninguno de estos suena como sáfico español, y los tres últimos ni aun como endecasílabos.

Al primero y rudo ensayo del hexámetro latino succedió el alejandrino de catorce sílabas, semejante al frances, que tiene su monotonía y su pesadez, con añadidura insufrible de cuatro consonantes seguidos como se encuentra en las rimas de Bercéo y en el poema de *Alejandro*. Trigueros, y algunos poetas peores que él, solicitaron restablecerlo á fines del siglo pasado, empresa para la cual no bastaria el genio de Herrera.)

En el siglo XV estuvo en uso el verso de doce sílabas, ménos largo y mejor que el alejandrino, por el principio de que, *de lo malo lo ménos*. Ya el lenguaje iba perdiendo su antigua rusticidad: ya no se miraba como un primor del arte la aglomeracion de los consonantes: ya se habia aprendido á cruzar las rimas: pero existia siempre el inconveniente de la igualdad de los hemistiquios.

Tales eran nuestras riquezas en el verso heróico, cuando apareció el endecasílabo, traido de Italia. Garcilaso fué quien lo aclimató; porque algunos renuevos plantados por Boscan, Mendoza y otros, se perdieron por falta de vida y jugo poético. No fué difícil á los oidos españoles discernir las inmensas ventájas del nuevo metro sobre todos los anteriores.

ARTÍCULO III.

Es muy difícil designar cuál es la esencia de la versificacion considerada en general, de modo que pueda convenir á las de todos los idiomas. Para hacer una análisis completa, y que diese resultados satisfactorios en esta materia, seria menester conocer todas las lenguas, y reunir los conocimientos del músico y del poeta. Pero una observacion nos aborrará mucha parte de este trabajo; y es, que la prosa, por mas armoniosa que sea, siempre se distingue del verso, porque no está sujeta á fija medida. El nombre de *metro* que se dió en griego y en latin y aun se da en las lenguas modernas, al idioma de la poesia, y la igualdad del canto á que está sometido, prueba suficientemente que su carácter esencial es la facilidad de ser medido.

En nuestras lenguas europeas se hace esta medicion por medio del número de sílabas y de los acentos. El número de sílabas no debe ser tan corto que repita al oido el mismo metro con demasiada frecuencia, ni tan grande que haga imposible el discernimiento de los versos. Podemos decir que en castellano no hay versos de una, dos, ni tres sílabas.

En efecto, aunque hay palabras acentuadas de una sílaba en nuestra lengua, parece imposible hacerlas versos y ningun poeta lo ha emprendido. Obsérvese, que aunque se procurase formar con ellas una estanza como esta,

«Fe,
Paz
Tu
Das,»

Biblioteca Nacional de España

no serian estos versos de una sílaba, sino de dos; porque en nuestra versificacion, toda sílaba final de verso en palabra aguda, equivale, como ya hemos dicho, á dos sílabas.

Los de dos sílabas apenas pudieran seguirse unos á otros sin que pareciesen de cuatro, como estos:

«Penas
graves
sufres,
hombre:
penas
graves
sufro
yo»

Las palabras de una ó de dos sílabas no han figurado en la versificacion castellana, sino en los *ecos*, especie de juego de mal gusto, del cual vemos ejemplos en Calderon, en Lope y hasta en Baltasar de Alcazar. El poeta pregunta, el eco responde, y á veces las respuestas de este reunidas forman sentido completo.

Tampoco conocemos, sino en este caso, versos de tres sílabas, que nos parecerian hemistiquios de uno de seis, como estos:

«Alabas
alegre,
jilguero
veloz,
al alba
que naco
primicia
del sol.»

Estos ocho versos de tres sílabas son visiblemente cuatro de seis.

Lo mismo podriamos decir del verso de cuatro sílabas con respecto al de ocho; pero aquel ya existe por sí solo en las coplas de pie quebrado, ya grave, ya agudo.

«Cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.»
«Cualquiera tiempo pasado
es mejor.»

Produce buen efecto despues del octosílabo por ser su parte alicuota. Podemos decir, pues, que el *tetrasílabo es el metro castellano de menor número de sílabas.*

Hay versos de 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 sílabas. Mas allá no hay metros; pues el de 12 se compone necesariamente de dos de 6, y el de 14 de dos de 7. Nadie, que nosotros sepamos, ha usado ni aun examinado el de 13. Parece que este es el término desde el cual en adelante no puede ya el oido percibir la medicion del verso. No ignoramos que el árabe tiene versos de 16 sílabas y el francés de 14: pero estos suenan como dos de 7 y aquellos como dos de 8. Los latinos los tenian de mas sílabas, pues el hexámetro podia llegar hasta 17, y este de Horacio

Solvitur acris hyems grata vice veris et Favoni

tiene tambien 17. Pero los latinos no valuaban sus versos por sílabas, sino por pies.

El verso de cinco sílabas y el de seis son por su brevedad, propios para la endecha ó canto dolorido y triste. Sienta muy bien el pentasílabo despues del endecasílabo *sáfico*, cuyo quebrado es: pero ¿por qué en este caso ha de ser *adónico*, esto es, ha de tener acentuada la primera? Busquen los intelijentes en música la razon filosófica de esta anomalía:

Biblioteca Nacional de España

mientras nosotros la atribuimos á la costumbre introducida por los que están habituados á las estrofas sáficas de los latinos. Porque este es un principio que debe tenerse siempre presente en materia de versificacion. *No hay que engañar al oido cuando se le ha acostumbrado á una sensacion.* Todo lo que la desmienta ó la varíe, le desagrada. Pondrémos por ejemplo los pies quebrados de cinco sílabas en las coplas de ocho, que desagradan, porque el oido espera uno de cuatro: bien que en este caso se puede asignar una razon musical, y es que el de cinco no es quebrado del de ocho.

Los de 7 y 8 sílabas son en los que mas brilla la gentileza y gallardía de las musas castellanas. El de 7, compañero frecuentemente del endecasílabo cuyo quebrado es, le auxilia notablemente en la espresion de los sentimientos enérjicos y elevados, sirve para templar su tono, dar pausa á su armonía, y ó bien terminar la estanza con un pensamiento concisamente espresado, ó bien proporcionar desde él un nuevo vuelo de la imajinacion.

Generalmente se cree que el verso de 8 sílabas es el hemistiquio del árabe de 16, que los conquistadores de España nos dejaron. Esta opinion es muy probable; pero no esplica por qué este metro es comun á la poesía francesa y á la italiana. Los que han observado que los hexámetros latinos acaban casi todos en versos de 8 sílabas, han dicho que este procedió de los leoninos de la edad media, imitados, aunque con suma rudeza, en las primeras poesías de nuestro idioma. En el poema del *Cid* se encuentran estos versos:

«De los sos oios *tan fuerte mientre lorando*
E sin falcones *é sin adtores mudados*»

y otros muchos de esta medida.

Entre estas dos opiniones puede adoptarse la que mas acomode á cada lector: nosotros nos inclinamos mas á la segunda, porque esplica mejor la generalidad de este metro en la Europa. No puede el verso de 8 sílabas traer su orijen del griego, donde se encuentran algunos de esta medida, porque los latinos, que son los que debieran habérnoslo transmitido, no lo adoptaron.

El verso de 9 sílabas es rarísimo en español, y muy difícil de construir. En la poesía francesa es por el contrario muy comun: mas no conocemos ninguna composicion castellana hecha en él; sino tal cual verso intercalado con otros metros. Sin embargo, como quebrado del sáfico pudiera reunírsele, así como el de 7 sílabas al endecasílabo propio. Los siguientes versos, traducidos de iguales metros franceses,

«Verde enramada, tu frondoso abrigo
oculte al prado mi dolor:
sé de mi llanto eterno y fiel testigo:
pues que lo fuiste de mi amor.»

no suenan tan mal que debia desesperarse de hacer uso de los versos de 9 sílabas en combinacion con los sáficos.

Los versos de 10 sílabas, como estos,

«A mi dueño le he dado la mano
Parte, pues, dulce bien de mi vida»

tienen la particularidad de no hacer el hemistiquio en el medio, á pesar de que es par el número de sílabas. Los italianos lo usan mucho en los compases rápidos de las cabatinas.

Nada dirémos del endecasílabo, porque hemos hablado largamente de él en los dos artículos anteriores.

Biblioteca Nacional de España

RESPUESTA Á UN ARTÍCULO
DE LA REVISTA DE MADRID,

de Octubre de 1839.

En los números del *Tiempo* del 10, 15 y 19 de Agosto de 1840, insertamos tres artículos sobre *la versificacion castellana*. En el primero de ellos distinguimos dos clases de versos endecasílabos, el endecasílabo propio y el sáfico, dando el primer nombre al que tiene acentuada la sesta sílaba, y el segundo al que tiene acentuada la cuarta y octava. La *Revista de Madrid* del mes de Octubre, en un artículo sobre el verso *endecasílabo castellano*, llama á nuestra distincion *descabellada*, *incongruente y absurda*. La censura no puede ser mas agria: falta saber si es justa.

Nosotros no tratamos entónces de demostrar nuestra distincion: la propusimos como un *postulado*, digámoslo así, necesario para esplicar la diferencia de movimiento armónico que admite nuestro verso endecasílabo; pero esta misma necesidad es una demostracion. Impórtanos muy poco que haya cincuenta años ó un siglo, que se conoció la distincion que establecimos; pero la fecha que se asigna en la *Revista* es favorable á nuestra causa; pues solo de cincuenta años á esta parte se han estudiado entre nosotros las humanidades con alguna filosofía.

La cuestion se reduce á lo siguiente: estos dos versos endecasílabos

«El dulce lamen*tar* de dos pastores»
«Huésped *eter*no del *Abril* florido»

¿tienen igual armonía ó no? Los acentos *esenciales*, esto es, los que caracterizan las cesuras, y por consiguiente los *quebrados* de estos versos ¿están colocados igualmente ó no? Basta con el oido y con la vista para responder.

Preguntamos mas: ¿hay otra combinacion posible de acentos esenciales en el endecasílabo? No. Los acentos en las tres primeras sílabas ni forman cesura ni quebrado. La combinacion de la cuarta y séptima acentuadas no se admite ya en nuestra poesía. La de la cuarta y sesta acentuadas sin estarlo la octava, forman un endecasílabo malo, como este, citado en el artículo á que respondemos:

«Gala de Mayo, rosa purpurina.»

Es malo, porque engaña al oido, acostumbrado á un acento en la octava despues de otro en la cuarta; porque el acento que cae en la sesta obliga á hacer la cesura en la séptima, cuando el sentido y el acento en la cuarta han hecho ya otra. El acento mas natural del endecasílabo es el de la sesta, que divide el verso con la posible igualdad. Cuando existe es el dominante: si forma esdrújulo, estará mas lejana su cesura de la quinta y será el verso mejor,

«Dióles Mengíbar ínclita corona»

Luego si no hay mas que estas dos diferencias en el endecasílabo, menester es que distinga dos especies de versos endecasílabos el que escriba sobre la versificacion castellana: uno acentuado en la sesta: otro en la cuarta y en la octava. Parécenos que hasta aquí hemos observado las condiciones lójicas de una buena division

Biblioteca Nacional de España

En cuanto á los nombres que les hemos impuesto, esa es cuestion meramente de *palabras*, como nos parece que lo es toda la impugnacion que se nos hace en la *Revista*. Sin embargo, darémos razon de la nomenclatura que hemos adoptado.

Los primeros versos que hemos hallado en nuestros poetas con el nombre de *sáficos*, siendo endecasilabos, son los célebres y bien conocidos de D. Esteban Manuel de Villegas; pues los que con el título de *sáficos adónicos* puso Lope de Vega al fin del primer acto de la *Dorotéa*, son de 12 sílabas, sin que se alcance el motivo de aquella singular denominacion.

Ahora bien, estudiando el artificio de los versos de Villegas, hemos observado que su ley constante es tener acentuadas la cuarta y la octava. El artículo de la *Revista*, que exije la acentuacion de la primer sílaba para que un verso castellano sea *propiamente* sáfico, dice que á Villegas *se le fué el santo al cielo* cuando escribió

«Vital aliento de la madre Venus.»

Pero la verdad es que Villegas no tuvo por necesaria la acentuacion de la primera: pues en aquella composicion hay muchos versos donde falta, y no es solo el que se cita en la *Revista*. Ninguno de estos,

«Si de mis ansias el ardor supiste,»
«Así los dioses con amor paterno,»
«Así los cielos con amor benigno,»
«Jamas el peso de la nube parda,»
«Entre tus plumas de color nevado,»
«Y entre tus uñas de granates llevas.»

ni de otros 16 que no citamos por evitar prolijidad, en dos composiciones no muy largas, tienen acento en la primera. Villegas, pues, no lo creyó necesario. Mas nunca falta en la cuarta ni en la octava.

Estos versos de Villegas se han llamado siempre *sáficos* por todos los humanistas españoles. No creimos, pues, cometer un yerro, llamando *sáfico* al endecasilabo de cuarta y octava acentuadas. Ni nosotros, ni los que antes de nosotros han usado de esta denominacion, ni el mismo Villegas que segun parece, la introdujo, han querido dar á esta palabra otro valor que el de la semejanza que tiene el verso así acentuado con el sonido del metro latino del mismo nombre, pronunciado á la española. Usamos, pues, de esta voz en el sentido que siempre se ha usado entre los que hablan y escriben de estas materias.

Al endecasilabo acentuado en la sesta le llamamos endecasilabo *propio*, porque tratándose de una versificacion que consiste en el número de sílabas y en la colocacion de los acentos, es el que lo tiene en el sitio mas natural que es enmedio del verso. Así es que el quebrado mas *propio* del endecasilabo es el eptasilabo formado por el acento en la sesta. El verso sáfico, aunque endecasilabo tambien, ni tiene la misma armonía, ni los mismos espacios musicales, ni el hemistiquio natural del otro.

Esto hemos dicho en defensa de nuestra nomenclatura; pero lo repetimos, esa es cuestion muy subalterna y de ninguna ó poca importancia. Llámeseles como se quiera, con tal que se reconozca la diferencia esencial que hay entre ambas especies de verso.

En el artículo de la *Revista* se estraña que confesando nosotros que el endecasilabo tuvo su orijen en el sáfico griego, no reconozcamos como *sáficos*, todos los endecasilabos italianos, franceses y españoles.

Pero la culpa no es nuestra, sino del uso comun que solo llama sáficos á los construidos de cierto modo, y á los demas los llama simplemente endecasilabos. Ademas, los primeros poetas italianos tomaron de los latinos el número de sílabas; mas no tomaron su cantidad, elemento prosódico que perdieron al formarse las lenguas modernas. Es natural que en los primeros endecasilabos procurarian imitar el sonido de los latinos; pero en breve conocieron que variando la colocacion de los acentos salian nuevos ritmos dependientes de ella y no despreciables para la armonía. Todavia conservan los italianos la combinacion de la cuarta y séptima acentuadas que nosotros hemos abandonado.

Distinguimos, pues, los endecasilabos no tomando por base su *orijen*, sino el estado

Biblioteca Nacional de España

actual de nuestra versificacion. No nos era posible seguirlo en las vicisitudes que sufrió al formarse la lengua y poesia italiana; pero podiamos reconocer la diferencia de movimiento en este metro, segun la diferente colocacion de los acentos; y esa fue la que nos dedicamos á examinar; porque esta era la única investigacion útil é importante que cabia en la materia.

En el artículo de la *Revista* se esplica una nueva distincion del endecasílabo, al cual, en virtud de su orijen, llama *sáfico*: fundada no en la diversa armonia que resulta de la varia colocacion del acento, sino en la construcion primitiva del sáfico griego y latino. Examinemos, pues, esta division.

La distincion que en dicho artículo se señala á los versos endecasílabos ó sáficos (pues todo es uno en aquel sistema fundado en el orijen de nuestro verso heróico) es la siguiente:

Sáficos verdaderos ó propios:
Sáficos impropios.

Llama sáficos verdaderos ó propios á los que empiecen por un *adónico* español, esto es, que tengan acentuada la primera y la cuarta con el hemistiquio en la quinta.

Sáficos impropios son todos los demas endecasílabos.

Ejemplos de sáficos verdaderos:

« *Huesped eterno* del Abril florido »

con la octava acentuada.

« *Diôles Mengibar* inclita corona »

con la sesta acentuada.

Ejemplos de sáficos impropios:

« Vital aliento de la madre Vénus »

con la cuarta y la octava acentuada.

« El dulce lamentar de dos pastores: »

con la sesta sola acentuada.

Dos son los inconvenientes de esta division: 1.°, confundir en una sola clase versos de muy diferente armonía, como son los dos últimos que hemos citado, cuyos hemistiquios son muy diversos En la clase de sáficos propios sucede lo mismo: ¿quién no conoce la diferencia del movimiento en estos dos versos:

« *Gala del Mayo*, rosa purpurina,
cuando el orgullo de Dupont rindieron. »

¿Quién no siente el diverso efecto de la sesta y de la octava acentuada?

2.° La necesidad de que el sáfico verdadero comience por un *adónico* español: necesidad, que segun hemos probado, no conoció Villegas, el primero que segun nuestras noticias dió el nombre de *sáfico* á cierta clase de versos endecasílabos. En sus sáficos se ven constantemente acentuadas la cuarta y la octava, pero no la primera: asi no siguió la ley de comenzar por un adónico.

Y en nuestro entender hizo muy bien. Ni los griegos ni los latinos comenzaron sus sáficos por un *adónico:* solo emplearon este metro en el cuarto verso de la estrofa sáfica. ¿Por qué, pues, se han de someter á esta ley los sáficos españoles para merecer el título de genuinos?

Se dirá que nosotros leemos el principio de un sáfico latino como un *adónico* español, por cuanto la primer sílaba de aquel metro es larga, por ser la primera de un troqueo; y nosotros confesarémos que esto es cierto: mas lo mismo nos sonaria el verso sáfico, aunque la primera fuera breve, porque las primeras sílabas del endecasílabo español no influyen en su armonía, por cuanto las cesuras no se forman allí. Lo mismo suena para nosotros.

Biblioteca Nacional de España

«Dextera sacras jaculatus arces»

que

«Gravida sacras jaculatus arces.»

«Pues, ¿por qué, se nos objetará, exijimos que el cuarto verso de la estrofa sáfica, sea *adónico* español?» Porque en las latinas era *adónico* latino: porque es verso mas corto y el acento de la primera sílaba influye en su armonía; porque acomoda, habiendo de estar acentuada la cuarta, penúltima del adónico, alejar lo mas posible el otro acento, y en fin, porque así lo hizo Villegas, que fué el que primero acostumbró los oidos españoles á esta clase de estanzas.

No hay, pues, contradiccion ninguna en la distincion que hicimos del adónico y el pentasílabo: porque en nuestro sentir basta el pentasílabo para formar el sáfico, con tal que tambien esté acentuada la octava, aunque exijimos el adónico para concluir la estrofa. Villegas, imitando á los antiguos, no exijió el adónico para comenzar el sáfico: ¿porqué lo hemos de exijir nosotros, mucho mas cuando el acento es insignificante en la primer sílaba de nuestro verso heróico?

La diferencia, pues, que hay entre los dos sistemas de distinguir los versos endecasílabos, esplicados en el artículo de la *Revista*, y el nuestro, consiste en que el primero se funda en semejanzas accidentales del sáfico español con el latino, y el segundo en la posicion de los acentos dominantes, y por consiguiente en la diversa armonía del metro. Parécenos este fundamento mas importante que el primero.

Hablando del verso de ocho sílabas, espusimos dos opiniones acerca de su orijen, que unos señalan en el hemistiquio árabe, otros en el segundo hemistiquio de los exámetros groseros de la edad media; y manifestamos que nos parecia mas probable esta segunda opinion. En el artículo de la *Revista* se dice: «El octosílabo castellano procede *sin duda* del coriámbico trímetro latino, etc.» Mas que dudoso nos parece esto; porque en la época en que comenzaron á hacerse versos castellanos de ocho sílabas, ¿quién conocia, quién leia los versos de Horacio del mismo número de sílabas? Obsérvese ademas que el coriámbico trímetro aparece siempre acompañado y mezclado con otros metros; cuando el octosílabo español es casi el elemento único de nuestros antiguos romances y cántigas. Parécenos, pues, probable que el vulgo, cuyo metro favorito es, lo forjase de los finales de exámetros, ya latinos, ya castellanos, muy comunes en aquella época: y este orijen, á lo menos de los exámetros escritos en latin bárbaro y corrompido, pudo tambien ser general á los octosílabos franceses é italianos: así como debe referirse á este metro y no al coriámbico de Horacio, con el cual no tiene relacion alguna, sino el número de sílabas, el célebre himno de la Secuencia del oficio de difuntos. Los himnos eclesiásticos en sáficos y adónicos del breviario conservaron este metro en la edad de la barbarie: pero ¿dónde se conservó el coriámbico trímetro?

Antes de dar fin á este artículo debemos hacer una protesta. No nos ha movido á escribirlo ni á insertarlo el deseo de entablar una polémica, aunque fuese solo literaria, con *la Revista de Madrid*. El que ha escrito esta *Respuesta*, ha sido redactor de aquel periódico, por tantos títulos apreciable, y ha profesado y profesa verdadera amistad y sumo aprecio á los que lo fueron despues. Pero viéndose censurado con tanta severidad como injusticia, y designado por su nombre mismo, le ha sido forzoso manifestar que su sistema en la cuestion presente, no carece de sólidos fundamentos, y que si ha errado ha tenido por lo menos razones que disculpen su error.

DEL LENGUAJE POÉTICO.

ARTÍCULO I.

APENAS se apodera del poeta la inspiracion, se presentan á su fantasía los objetos que ha de describir bajo un aspecto nuevo y antes desconocido; porque no descubre

Biblioteca Nacional de España

ya relaciones sometidas al análisis y á la combinacion del entendimiento, sino imájenes que pintan, rasgos y lineamientos que entretallan. Siente en su imajinacion cierta efervescencia que quiere trasmitir á sus lectores, y para conseguirlo no halla medio mas oportuno, ni lo hay, que espresar bien lo que siente. No trata, pues, de coordinar las ideas segun el órden lójico de su deduccion; no trata de buscar los pensamientos que prueben una verdad: lo que se siente está suficientemente probado; sino los que mejor contribuyan á gravarla en el ánimo, á escitar conmociones y sentimientos.

Cuéntase que un geómetra, asistiendo á la representacion de una escelente trajedia al concluirse dijo: y *¿qué prueba esto?* Para él nada á la verdad; pero á los que le oyeron demostró su pregunta, que á fuerza de cultivar esclusivamente su facultad analítica habia perdido los sentimientos comunes de la humanidad, asi como otros sabios, por entregarse demasiado al estudio han perdido la vista.

La imajinacion y el corazon tienen, pues, su particular idioma: el que sabe hablarlo es poeta. Tienen tambien su lójica y análisis particular; pero no es la del raciocinio. Describase inoportunamente el arco Iris, como dice Horacio, y se notará al instante la incongruencia. Esprese el actor trájico su desesperacion en antítesis simetrizadas, y se adormecerán los espectadores.

El estilo poético, destinado á espresar imájenes y sentimientos, debe ser esencialmente distinto del oratorio, del histórico, del filosófico, que demuestran, raciocinan y analizan. En él la eleccion y disposicion de los pensamientos debe ser adaptada al fin que se propone el poeta, que es *agradar conmoviendo.*

Pero pasando ya de los pensamientos á las palabras, esto es, del *estilo* propiamente dicho al *lenguaje*, ¿ha de distinguirse el dialecto de la poesia del de los otros géneros? esta es cuestion importante, y que nos proponemos examinar.

Si atendemos á los hechos, es indudable que la respuesta debe ser afirmativa. No hay ninguna de las lenguas conocidas, en que el lenguaje poético no se diferencie, ya mas, ya ménos, del de la prosa. No hablarémos del idioma griego, que nos es muy poco conocido, aunque sepamos por los informes de los mejores helenistas, y por el mismo testimonio de Aristóteles, cuán comunes eran en su poesia los arcaismos en voces y construcciones, el uso de los diferentes dialectos, la transposicion, las contracciones, los modismos, en fin, que podian usarse en verso y no en prosa; asi como ciertas espresiones de esta no podian emplearse en la poesia. Si de la lengua de Atenas pasamos á la de los latinos que nos es mas bien conocida, vemos los mismos caractéres en el lenguaje de Virjilio y Horacio, aumentados con muchas construcciones tomadas del idioma griego, como *nudus membra*, y que no eran permitidas en prosa.

Vengamos ya á las lenguas modernas. La poesia italiana admite contracciones que no son permitidas sino en la poesia: la inglesa tiene muchas palabras que no se usan en prosa, y que en los diccionarios mismos se notan como *poéticas*: la francesa, quizá la mas pobre de todas en esta parte, tiene por lo ménos cierta facilidad de invertir y de cometer elipsis en el verso, que parecerian violentas en el lenguaje desatado. La española, en fin, usa en su poesía de mayor libertad en las transposiciones y arcaismos, asi como en las figuras de diccion, que consisten en quitar, añadir ó transponer sílabas ó letras á las palabras. Tiene tambien voces que no son permitidas en la prosa; asi como igualmente espresiones y modismos familiares que son mirados como indignos del verso.

Parece, pues, que la misma naturaleza inspira nuevo lenguaje, asi como nuevos pensamientos á los poetas; pues vemos en todos los idiomas una diferencia tan notable en el dialecto de la poesia con respecto al de la prosa. Veamos, pues, si podemos hallar algun principio filosófico que esplique este fenómeno general.

En cuanto á la *transposicion*, que es una de las cualidades principales del lenguaje poético, no es dificil conocer de dónde procede. En poesia no se observa el órden lójico ni gramatical de las ideas, sino el del interés que inspiran. De aqui es que cada palabra debe colocarse donde produzca el mejor efecto posible, ya por las ideas que se le asocien, ya por su misma armonía. Asi se da por regla general de buena versificacion que se procure concluir los versos con una voz principal, como verbo ó sustantivo, y

Biblioteca Nacional de España

no con un adjetivo ó un adverbio. Ademas todos los buenos poetas han atendido cuidadosamente á la armonía, ya en cuanto al sonido general, ya en cuanto á la imitacion del objeto que se describe con los sonidos mismos, siempre que sea posible: ya en fin á la conveniencia de los tonos con el pensamiento. Ideas placenteras y halagüeñas deben espresarse con sonidos suaves, fáciles y tranquilos: pasiones vehementes y sentimientos impetuosos con cortes violentos y rápidos. Mas para que el poeta pueda hacer esto, necesita de cierta libertad en las construcciones, de cierta facilidad para trasladar las palabras de un sitio á otro. Hé aqui el orijen del hipérbaton, que en todos lós idiomas es mas atrevido en el verso que en la prosa. La naturaleza que inspira al cantor colocar las voces segun el órden de interés que tienen los objetos que representan, le inspira tambien colocarlas donde formen una armonía mas agradable ó mas significativa.

El arcaismo, ó la introduccion de voces ya desusadas en prosa, dá al lenguaje cierto sabor de antigüedad venerable y de candor, que lo hace muy á propósito para la poesía, porque recuerda los tiempos primitivos en que se raciocinaba ménos que se sentia. Al mismo tiempo son voces, generalmente hablando, mas pintorescas y que hablan con mas viveza á la fantasía, que las que ha introducido en su lugar un lenguaje mas culto y modesto. Tambien por mas inusitadas llaman mas la atencion y graban mas profundamente la idea. Por todas estas razones se ha mirado el arcaismo en todas las naciones como una licencia concedida á los poetas.

Los griegos y latinos la tenian tambien de componer voces nuevas con elementos ya conocidos, aunque los primeros con mas latitud que los segundos. Esta libertad no se ha conservado en las lenguas modernas que proceden de la latina, aunque la tienen las de orijen teutónico como la inglesa. En la poesía castellana no se usan mas voces compuestas no admitidas en prosa, sino las que proceden del latin, como *armipotente*, *beligero*, *ignífero* y otras semejantes. Las que son de composicion castellana, como *biennacido*, *recienvenido*, son comunes al verso y á la prosa.

Las figuras que consisten en la alteracion, supresiva ó aumento de letras y sílabas pueden haber tenido su orijen en la licencia que se ha concedido á los poetas para que conste el verso ó para que sea mas armonioso sin alterar el sentido. Es natural que haya sido esta licencia mas lata en la época en que empezaba á perfeccionarse el lenguaje, que despues cuando ya estaba fijado. Entónces, por ejemplo, pudo haberse introducido fácilmente decir *felice* por *feliz*. Ahora no se permitiria ya escribir *vulgare* por *vulgar*.

Los giros y voces reservados para la poesía forman la mayor y mas escogida parte del tesoro de la diccion poética. Cuando Luis de Leon dijo

«Que tienen y los montes sus oidos,»

y Góngora

«Desnuda el pecho anda ella,»

enriquecieron el lenguaje poético con dos giros hermosísimos. Las voces *crinado*, *rielar* y otras muchas que no se emplean en prosa, forman el diccionario de la poesía.

Debemos advertir que hay muchas palabras descriptivas, que aunque propias, de buena formacion y sonido y de muy buen efecto en la poesía, no pertenecen sin embargo al lenguaje poético, porque pueden tambien emplearse en la prosa. Sírvanos de ejemplo la octava siguiente de Balbuena, en que imita un pasaje de Virjilio:

«Es fama que de un rayo poderoso
En aquellas cavernas soterrado
Está el gigante Encélado espantoso
De todo el monte altísimo cargado:
Del pecho resoplando pavoroso
Humo, fuego y azufre requemado;
Y al anhelar del pecho que rehierve,
La tierra tiembla en torno, y el mar hierve.»

Biblioteca Nacional de España

Toda la octava es *poética* en cuanto á su estilo; pero las palabras *altísimo*, *cargado*, *pavoroso*, *requemado*, *tiembla*, *hierve*, aunque gráficas y perfectamente colocadas, no pertenecen al lenguaje poético, porque pueden usarse en prosa y en la misma accepcion. Lo que hay de diccion poética en esta octava son: el participio *soterrado*: el réjimen *de un rayo poderoso*: las transposiciones del segundo, cuarto y quinto verso: *resoplando* y *al anhelar*, no usados en prosa en esa acepcion: el anticuado *rehierve*; y en fin, la espresion adverbial *en torno*, reservada para la poesía.

Parece, pues, que el principio general que justifica el uso del dialecto poético, es la novedad y enerjía que comunica al estilo, sin faltar por eso á los límites que ha puesto el uso á la infraccion de las reglas de la gramática; y esta habrá sido la razon por que todas las lenguas, ya con mas, ya con menos latitud, han permitido ciertas licencias al lenguaje de la imajinacion y de las pasiones.

ARTÍCULO II.

ENTRE los antiguos poetas castellanos solo hay dos que se hayan dedicado á formar el dialecto poético de la lengua, que son Juan de Mena y Fernando de Herrera.

Los poetas castellanos anteriores al siglo XV en que floreció el Ennio español, ni podian perfeccionar el lenguaje de la poesía, ni aun formar el proyecto de darle un carácter distinto del de la prosa. La razon es evidente. Ni aun el mismo idioma estaba todavia formado. Es cierto que aparece ya en el libro de las *Partidas* con dotes muy estimables: dignidad, precision, número y aun adorno. Pero aquel libro fué un fenómeno estraordinario. Asi como se adelantó en gran manera á todos los escritos anteriores, asi tambien fué muy superior á los que se le siguieron en el siXIV, y solo en el XV empieza á notarse una diccion que iguale ó aventaje á la suya en soltura y gallardía.

Podemos, pues, asegurar que el idioma castellano no empezó á fijar su construccion, y por consiguiente á ser un idioma formado, hasta el reinado de Juan II. Ahora bien, cuando la diccion prosáica era aun grosera é indijesta, no era posible dar á la poética un carácter fijo y definitivo. Prescindamos ya de los primeros rudos ensayos de nuestra poesía, de los poemas del *Cid* y del *conde Fernan Gonzalez*: aunque hablemos de Berceo y del arcipreste de Hita, ¿quién negará que sus versos, tal vez muy poéticos en cuanto al pensamiento, estan escritos en un lenguaje mas tosco y desaliñado que la prosa del marqués de Santillana y del bachiller de Ciudad Real?

Pero esta prosa tiene ya la misma construccion que la que se habló en el siglo XVI, aunque conserva en los accidentes muchos vestijios de rusticidad, que fueron poco á poco desapareciendo. Entónces fué la ocasion oportuna de darle tambien su verdadera construccion al lenguaje poético castellano: y eso fué lo que solicitó Juan de Mena. Cotéjense sus composiciones con las de los poetas coetáneos suyos, y se conocerá fácilmente esta intencion. Las estanzas de Jorje Manrique, tan elegantes, tan melancólicas, no presentan el menor vestijio de semejante proyecto. Los pensamientos son nobles y dignos de la poesía; las voces pertenecen todas al lenguaje comun, y no hay ninguna que no se pudiera hallar en los escritores prosistas de aquella época. No asi las poesías de Juan de Mena, donde se hallan muchas voces, la mayor parte tomadas del latin, que ni entónces ni despues se usaron en prosa. Basta para convencerse de ello leer las muestras que de este poeta presenta el señor Quintana en su coleccion, y se verán las siguientes espresiones, inventadas de propósito por él para hacer poético su lenguaje:

«nuevos yerros»
«la noche pasada hacer los planetas»
«con *crines* tendidos arder los cometas»
«las aves nocturnas y las *funéreas*.»

Las voces *cárbasos*, el *Birseo muro*, *abusiones*, *la nuestrua luna*, *tientan* por procu-

Biblioteca Nacional de España

rar, *pruina*, *semilunio*, y otras muchas aglomeradas en pocos versos, no usadas nunca en la prosa castellana, anuncian muy á las claras en el poeta cordobés la intencion de crear un dialecto poético, aunque todavia tenia que luchar su grande genio contra la rusticidad del lenguaje.

Pero en ninguno de sus coetáneos, ni en Juan de la Encina, ni en Boscan, ni en Garcilaso que aclimató en España el metro y carácter de la poesía italiana, se descubren señales de semejante idea. El primero, y acaso el único del siglo XVI, que tomó á su cargo continuar el proyecto de Juan de Mena, fué Fernando de Herrera, el mas esmerado sin disputa en cuanto al lenguaje de todos los poetas de aquel tiempo.

Herrera emprendió su obra con mas tino, con mas conocimiento del arte y con mas caudal de erudicion que su antecesor, el cual apenas habia hecho otra cosa que introducir voces latinas no usadas antes. El poeta sevillano tomó de esta lengua menos palabras y mas giros y modismos; aumentó la libertad de las transposiciones, de las figuras de diccion y de los arcaismos; y puso sumo cuidado en el escojimiento de las palabras, especialmente las gráficas y descriptivas, y creó nuestro lenguaje poético tal como *existe en el dia*. No dudamos asegurarlo asi, porque no hay ninguna licencia de las que usa Herrera que no sea permitida en la actualidad: mas no se suele usar de ellas con tanta frecuencia como él lo hizo.

En efecto, su frase, siempre engalanada y artificiosa, aunque siempre bella, presenta vestijios del trabajo; y los versos buenos han de tener la apariencia de la inspiracion espontánea. Esto no es de estrañar. La lengua, aunque ya formada, no tenia aun aquella flexibilidad que adquirió despues en las plumas de Rioja, Arguijo, Cervantes, (considerado como prosista) y Lope de Vega, que prefiriendo la facilidad á todas las dotes poéticas, dió el pernicioso ejemplo de hacer versos sin poesia. Si Garcilaso tuvo tambien que hacer esfuerzos, muchas veces inútiles, para doblegar el idioma á los sentimientos de ternura cándida y sencilla que respiran sus églogas, ¿cuánta mayor dificultad debió encontrar Herrera que solicitaba no solo domarlo sino formarlo de nuevo?

Rioja disminuyó algun tanto la ostentacion del lenguaje poético, y se aplicó mas cuidadosamente á la armonía, al escojimiento de palabras pintorescas y al arte de espresar poéticamente pensamientos filosóficos. Mas no por eso despreció el dialecto de la poesia; antes lo empleó con tanta felicidad, que en sus versos vienen como nacidas aquellas espresiones, que aunque hermosas y oportunas, parecen buscadas en Herrera:

«¡Cuán callada que pasa las montañas
El *aura* respirando mansamente!
¡Qué *gárrula* y *sonante* por las cañas!»

¿Quién fija la atencion en las tres voces poéticas que contienen estos versos, ni en la elipsis del tercero? Pero cuando Herrera comienza su hermosa oda á D. Juan de Austria:

«Cuando con *resonante*
rayo y furor del brazo impetuoso
á Encélado arrogante
Júpiter poderoso
despeñó airado en Etna *cavernoso*:»

Todo el artificio de la frase poética se deja sentir: los epítetos *resonante* y *cavernoso*, la supresion del artículo antes de *Etna*, y el hipérbaton del objeto del verbo colocado primero que el sugeto.

La manera de Rioja fué mas imitada de Arguijo, Jáuregui y Góngora cuando son buenos, del bachiller Francisco de la Torre y Balbuena, que enriquecieron el idioma poético con un gran número de espresiones descriptivas: en fin, por todos los poetas á quienes no arrastró la contajiosa facilidad de Lope de Vega. Usaron de las licencias adquiridas por el gefe de la escuela sevillana, mas ninguno se atrevió á prodigarlas; porque no se debe llamar lenguaje poético la oscuridad afectada ni

Biblioteca Nacional de España

las metáforas atrevidas de Góngora, ni la introduccion sin tino ni medida de voces latinas, que adoptaron los sectarios de la latiniparla.

La poesía, la elocuencia y el idioma se corrompieron en el siglo XVII. En el XVIII se introdujo entre nosotros la literatura francesa; y no puede negarse que en compensacion de otros inconvenientes debimos á ella el conocimiento de los verdaderos principios de la elocucion poética, y el estudio, tantos años interrumpido, de nuestros buenos poetas del siglo XVI. Luzan, hombre de mas gusto que genio, enseñó á estudiarlos de nuevo y á imitarlos no sin felicidad. Siguiéronle el P. Gonzalez, Moratin el padre é Iglesias desprovistos tambien de genio (este último robó sin piedad al bachiller de la Torre y á Balbuena). Al fin apareció Melendez, y las musas castellanas volvieron á repetir los sones de sus antiguos vates.

Melendez no puso grande atencion al dialecto poético en sus primeras composiciones, consagradas casi todas al amor. Despues fué mas atrevido, pero sin desfigurar el idioma. No asi Cienfuegos, ante cuyos pensamientos colosales desaparecia hasta la gramática. Sus imitadores no han contribuido á justificar su manera.

Se ve, pues, que en el dia nuestro lenguaje poético está reducido al que nos legó Herrera, pero usado con la prudente frugalidad de Rioja. En lo que hay mas libertad es en los arcaismos: no tanta en el uso de las figuras de diccion, y ménos aun en las transposiciones despues que Tomé de Burguillos ó Lope de Vega escribió estos versos en la Gatomaquia:

«En una de fregar cayó caldera,
(trasposicion se llama esta figura).»

Conde en sus traducciones (pues nada orijinal conocemos de él) ha usado oportunamente de las licencias poéticas que permite el estado actual de nuestra literatura.

No tenemos un dialecto poético tan abundante y variado como el de los griegos: pero el que basta para no envidiar á ninguna de las lenguas modernas, inclusa la inglesa, siempre que se maneje con talento y prudencia.

DE LA ELOCUCION POÉTICA.

ARTÍCULO I.

Esta es una de las materias mas difíciles de tratar en literatura. Horacio, que es sin disputa el mejor maestro de poética conocido en el siglo brillante de los latinos, cuando llega á tocarla, se contenta con espresar sus ideas por medio de metáforas, y no la desentraña filosóficamente, cosa que por decirlo de paso, no se exijia en su tiempo.

«Primum ego me illorum, quibus dederim esse poetas,
Excerpam numero; neque enim concludere versum
Dixeris esse satis; neque si quis scribat uti nos
Sermoni propriora, putes hunc esse poetam.
Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.»

«(Yo me borro del número de aquellos
A los cuales confieso por poetas.
No basta componer versos que consten;

Biblioteca Nacional de España

Y si alguien, como yo, los escribiere
En estilo á la prosa semejante,
No pienses que es poeta. De este nombre
Solo darás la gloria al que posea
Genio, mente divina y voz sublime).»

Entra despues en la cuestion de si la comedia es poema ó no, y parece inclinarse á la negativa: pues aunque tal vez se eleva un poco el lenguaje en los trozos en que habla la pasion, como cuando un padre reprende los vicios de su hijo, sin embargo, nunca sale del tono ni de las ideas de un padre verdadero en la misma situacion: lo que puede conocerse, añade, en que destruyendo el artificio y el hipérbaton de los versos cómicos, lo que resulta es prosa pura; cosa que no sucede en un pasaje verdaderamente poético de la epopeya ó de la oda.

Estas reflexiones de Horacio son preciosas, y nos obligan á admirar el instinto admirable de su gusto, que le dictó por sentimiento la diferencia esencial entre la elocucion poética y la prosáica. Si es posible deducirla *à priori* de principios filosóficos, es imposible describirla con mas claridad ni exactitud. Aspiremos, pues, á la gloria de interpretarle, ya que él mismo nos ha impedido la de sentar las reglas; porque lo hemos dicho, y lo volvemos á repetir, en materia de buen gusto será siempre necesario recurrir á las máximas del poeta de Venusa.

Tres cosas son las que requiere Horacio en el verdadero poeta para que se distinga de un prosista:

«Genio, mente divina, voz sublime:»

esto es, disposicion para sentir y ser inspirado por la belleza ó la sublimidad; entendimiento capaz de contemplarla y de hallar las relaciones que la forman; lenguaje y armonía á propósito para espresarla. De estos tres elementos se compone la elocucion poética.

No basta sentir y gozar la belleza ideal: es necesario hallarse inspirado por ella, compelido á reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasía, al mismo tiempo que obra sobre el corazon, pintándose en aquella y dominando en este, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operacion del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida. Nadie la ha espresado mejor que el poeta de Sion cuando dice; *escápase de mi corazon el canto de la felicidad: eructavit cor meum verbum bonum.*

La inspiracion produce necesariamente las ideas y pensamientos que nuestro autor llama *divinos*, porque se apartan de la combinacion sabida y usual de las reflexiones humanas. Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imájenes que el poeta percibe por intuicion, ó bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos. La mente *divina* del poeta es el alma de su elocucion: es la que dá á su estilo el carácter verdaderamente poético: porque es la que diferencia los pensamientos en su esencia y en su giro de lo que deben ser en los escritos prosáicos.

En su *esencia*. Los cuadros, las imájenes y los sentimientos pertenecen á un mundo ideal, muy diferente del comun, sobre que se versan ordinariamente nuestras facultades intelectuales. En este nuevo universo, creado por la poesía, todo es vida, todo es accion. Los montes se conmueven, los elementos tienen sensibilidad, los animales raciocinan, y hasta las ideas generales formadas por nuestra facultad de abstraer, tienen propiedades humanas: nos oyen, nos hablan, nos consuelan, nos reprenden. Es verdad que el buen poeta sabe conservar relijiosamente la verdad intrínseca ó *ideal* de las cosas: sabe espresar, pero sin descubrir su artificio, las relaciones constantes que existen entre ese mundo fantástico y el verdadero: mas no por eso dejan de pertenecer á él los pensamientos con que esplica la idea principal; pensamientos que son los que en cualquier género caracterizan el estilo.

Biblioteca Nacional de España

¿Qué pensamiento mas cómun que este: *se acabarán las guerras*? Pues véase de qué manera lo desenvuelve Virjilio colocándose enmedio del mundo ideal:

«Entónces, ya dejados los combates,
Blanda se tornará la feroz gente.
Vesta, la antigua Fé y el gran Quirino,
Ya con su hermano en paz, dictarán leyes.
Con el hierro y estrechas trabazónes
Las temerosas puertas de la guerra
Se cerrarán. Sobre crueles armas
El impío furor dentro sentado,
Y aherrojados á la espalda con cien nudos
De bronce, de sus labios aun sangrientos
Lanzará fiero horrisono bramido.»

«*Aspera tum positis mitescent sæcula bellis:*
Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
Jura dabunt: diræ ferro et compagibus arctis
Claudentur belli portæ: furor impius intus
Sæva sedens super arma et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.»

En el giro. En todos los géneros prosáicos el principal mérito consiste en la conexion de las ideas, resultado de una análisis bien hecha. En poesía no se analiza ni se atiende á aquella conexion, sino se colocan los pensamientos segun ocurren á la fantasía acalorada ó al corazon conmovido del poeta. La lójica de la imajinacion consiste en que las imájenes de un cuadro no desdigan unas de otras, ni esten en contradiccion: la ideolojía de las pasiones en que se dé á cada una por pábulo el objeto que le corresponde. Estúdiese de qué manera se presentan á Dido abandonada por Eneas los objetos que deben irritar su desesperacion. Obsérvese con cuánta verdad acaban sus cuadros todos los grandes poetas, principalmente Homero, Horacio y Virjilio, y entre los nuestros Rioja, Herrera, Leon y Melendez.

ARTÍCULO II.

Hemos visto que la elocucion propia de la poesía no es mas que el idioma de la imajinacion y del sentimiento. Y como es propio de ambas facultades dar vida á todos los objetos que tocan, de ahí nace la animacion y calor del estilo poético.

Este fenómeno de la intelijencia humana no ha sido bastantemente observado ni analizado por aquellos ideolojistas que quieren reducir al análisis todas las operaciones del hombre intelectual. Nosotros estamos convencidos de que no hay ninguna idea en la mente que no haya provenido de una análisis anterior: pero ¿está todo el hombre en la generacion, deduccion y espresion de las ideas? ¿Basta la esplicacion de estas tres operaciones para hacer patente el misterio de nuestra existencia? ¿No hacemos mas que analizar y raciocinar? ¿No sentimos; no imajinamos? ¿Es al raciocinio al que debemos el título glorioso de *imájenes del criador*? ¿No se nos ha dado, con mucha mas razon, por la facultad de crear mundos nuevos en nuestra fantasía?

El filósofo Condillac, dando á su alumno sabias lecciones de literatura, al esplicarle un hermoso pasaje de un escritor, añade: «la belleza no puede analizarse, señor: lo confieso á pesar mio.» Hay algo, pues, verdadero y real en nuestra existencia, cual es la percepcion de lo bello, inaccesible al gran instrumento que tan felizmente esplicó aquel insigne ideólogo. No es el hombre, pues, un ser *esclusivamente* destinado á formar ideas. Esta palabra *esclusivamente*, que como hemos visto, ni pronunció ni admitió Condillac, puede constituir un justo capítulo de acusacion contra Destutt-Tracy.

La belleza tiene tambien su análisis, pero no la de Condillac. No se percibe por relaciones que puedan reducirse á las fórmulas que contienen nuestros conocimientos;

Biblioteca Nacional de España

sino por las que tienen los objetos con los sentimientos y la imajinacion humana. El estudio de estas relaciones constituye esencialmente el de la literatura. Los humanistas creen, y con razon, haber analizado suficientemente las bellezas de un escrito, cuando han hecho notar las armonías que se hallan en la obra con nuestros afectos y nuestra fantasía.

Obsérvese, para conocer la diferencia entre la lójica de la análisis y la de la poesía, que los pasajes poéticos mas sublimes y que han sido mas admirados en todos los siglos, si se despojan del prestijio que les dá el sentimiento, y se consideran como meras fórmulas del lenguaje comun, se convierten en otras tantas absurdidades. Las quejas que pone Sófocles en boca del enfermo Filoctetes á los promontorios y riscos de Lemnos, donde yace solo y desprovisto de todo auxilio humano, ¿qué son sino desatinos? Ni los peñascos ni los promontorios pueden oirle ni consolarle. ¿No se burlaba Horacio de sus lectores cuando pintó la muerte llamando con igual osadía á todas las puertas? ¿Y aun nuestros mismos poetas cómicos y satíricos no se han divertido á costa de los amantes cuando espresan con hipérboles su pasion? ¿El mismo Quevedo no dice á una dama, remedando aquel estilo hiperbólico:

«Desde que os ví en la ventana,
ó dando ó tomando el sol,
descabalé la asadura
por daros el corazon?»

Pero en vano son estas burlas: en vano la fria razon hará notar la absurdidad *material* de estas y otras semejantes imájenes ó figuras de estilo. Ni la fantasía ni el corazon ceden al raciocinio. Eternamente nos seducirán los cuadros fantásticos que dan vida á los seres inanimados, y existencia y accion á los abstractos é ideales: eternamente nos interesarán las hipérboles del dolor ó de la alegría, las apóstrofes fervorosas, las personificaciones atrevidas. ¿No introdujo Ciceron en su primera catilinaria á la Patria, hablando primero con Catilina y despues con el cónsul? ¿Repararon por ventura sus oyentes en la falsedad de semejante figura? Al contrario, los conmovió con tanta vehemencia, que la indignacion del Senado llegó al mas alto punto: y el mismo Catilina, convencido de la imposibilidad de permanecer en Roma, buscó en los campos de batalla el único asilo que le habia dejado la elocuencia de su adversario.

Vemos, pues, que lo que se llama *pensamiento* en poesía, ha de resultar precisamente de las relaciones y armonías íntimas que existan entre el asunto y los afectos humanos. Estas relaciones, hasta cierto punto misteriosas, no las halla el raciocinio, sino la inspiracion. Por tanto en las obras poéticas es siempre el entusiasmo el padre de la invencion.

No seria fácil encontrar la razon filosófica de estos movimientos, desordenados en la apariencia, pero sometidos realmente á las reglas ocultas de nuestra existencia intelectual. Por ejemplo, ¿cuál es el motivo que hace naturales las hipérboles apasionadas? La dificultad que esperimenta el hombre, arrebatado de un afecto, en espresar lo que siente con las voces comunes del idioma; dificultad muy semejante á la que tuvo el que pintó la figura de Agamenon en el cuadro de Ifijenia. En el lenguaje del pincel no hay hipérboles, y asi hubo de contentarse con ocultar el rostro del padre que sufre, no teniendo en los colores suficiente recurso para describir su dolor. El hombre, ajitado de una pasion vehemente, calla mas bien que degradarla con voces que la han de debilitar. Si habla, ha de valerse de espresiones absurdas que por lo menos indicarán que no ha hallado en el lenguaje comun de los hombres palabras con que significar su sentimiento.

¿Por qué el lenguaje de la poesía procede casi siempre por cuadros é imájenes? Porque el poeta vé en su fantasía los objetos, asi como el pintor. Este los traslada á un lienzo: aquel los pinta con palabras de tal manera, que el que posea el arte de la pintura, y oiga los versos, podrá pintar el mismo asunto con colores. La fantasía está mas próxima á la vista y al oido que al raciocinio; como quiera que este se versa sobre ideas abstractas, desprovistas de sonido, de movimiento, de color.

La propension de la poesía á dar vida á los seres que no la tienen, y á representar los entes abstractos bajo formas humanas, y capaces de movimiento, accion é intelijen-

Biblioteca Nacional de España

cia, procede de la sobreabundancia de vida que existe en la mente, por poco que se sienta conmovida de algun afecto, y del deseo que tiene el alma de sensibilizar sus ideas, y de percibirlas no solo por la deduccion, sino tambien por la fantasía. Esto es tan cierto, que aun en las matemáticas, ciencia la menos poética de todas, procuramos hacer sensibles por figuras las relaciones mas abstractas de la cantidad. El hombre no cree conocer bien sino aquello que ve con los ojos, ó con la fantasía.

Las creaciones de la imajinacion nos presentan la belleza bajo nuevas relaciones y armonías: por eso nos agradan tanto, porque multiplican los puntos de vista desde los cuales podemos gozar los objetos bellos. El apólogo, que convierte una máxima moral ó abstracta, en un drama animado, será siempre un género de literatura apreciado. ¿Y qué otra cosa fué la mitolojía griega, sino una coleccion injeniosa de alegorías, por medio de las cuales personificaron los poetas de aquella nacion las virtudes y los vicios humanos, los fenómenos de la naturaleza, las máximas morales y políticas y las producciones de las artes? Agrada, y eternamente agradará á los hombres, que se les presente un órden de ideas abstractas bajo símbolos sensibles y animados; porque ademas del conocimiento de la verdad, se goza la imajinacion en ver y penetrar el fácil velo que la encubre.

Tal vez el poeta renuncia á todos los adornos, y busca para espresarse el jiro mas sencillo y mas usual como sucede en los pensamientos sublimes. Entónces, la poesía no está en las ideas subordinadas, sino en las relaciones de grandeza que tiene la principal con nuestros sentimientos. Cuando Turno esclama en Virgilio

«¿*Usque adeone mori miserum est?*
(¿Tan triste es el morir?)»

consiste la belleza de este rasgo en la fuerza de alma del héroe, que prefiere la muerte á la ignominia de huir de su rival.

Mas no están reñidos con la sublimidad los pensamientos que la hacen mas sensible y la presentan con mas vivacidad á la fantasía. Tenemos un insigne ejemplo de esto en la escritura sagrada, cuando para dar á entender la inmensa fuerza de la voluntad de Dios, dice: «*tangis montes, et fumigant* (tocas los montes, y humean».)

ARTÍCULO III.

HEMOS espuesto suficientemente las fuentes de los pensamientos poéticos y los medios de revestir con un velo fantástico y sensible las ideas mas abstractas. Resta ahora que hablemos de su *espresion*, del lenguaje propio de la poesía, que es la que Horacio llama *voz sublime* (*os magna sonaturum*), y que coloca entre las tres cualidades que forman el poeta.

Porque no basta haber hallado un pensamiento grande: si su espresion es mezquina, *prosáica*, por decirlo de una vez, pierde toda su gracia y enerjía. Un mal poeta del siglo pasado, celebrando en un mal poema la venida de Cárlos III á reinar en España, quiso elojiar el viento bonancible que guió su armada desde Nápoles á Barcelona, y dijo de él:

«Era un viento que estaba emparentado
con lo mejor del aire.»

No lo diria peor un casamentero exajerando la nobleza del novio. El pensamiento es poético: un buen poeta hubiera podido llamarle hijo del céfiro que halaga eternamente las florestas de Guido, ó bien del que refresca las celestiales mansiones del Olimpo; en fin, pudiera haber presentado su idea bajo imájenes mas dignas. Pero se valió de una espresion la mas vulgar y mezquina que era posible hallar. No parece sino que habia aprendido de memoria el tratado del *Antisublime* de Pope.

Hallamos en poetas de mas nombradía echados á perder hermosísimos pasajes

Biblioteca Nacional de España

por la pobreza y vulgaridad de la espresion. Sirva de ejemplo Balbuena, tan gran poeta con mucha frecuencia, y cuyas caidas son por lo mismo tan lastimosas.

«*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus,*»
(«Me indigno cuando Homero se adormece.»)

Este defecto es mas comun todavia en Lope de Vega, tan rico de pensamientos, pero tan incorrecto en la espresion; bien que para hacerle exacta justicia, es menester confesar que pocos le igualan cuando es completamente bueno. Es frecuente leer en sus obras al lado de un pasaje, lleno de sublimidad ó de gallardía, otros versos que parecen encontrados en medio de la calle. Tampoco es raro en él echará perder un hermoso cuadro con un yerro de elocucion.

Pero es menester no olvidar que la espresion por sí sola no basta para formar la buena poesía. Es necesaria la reunion de ambas cosas, el pensamiento y el lenguaje. Sin el primero, los versos mas armoniosos, las figuras mas brillantes de espresion, el escojimiento mismo de las voces no prioducirán mas que bagatelas sonoras (*nugæ canoræ*), como las llamaba Horacio: serán como las cápsulas de la mies desecada por el solano. La paja está en pie; el grano ha desaparecido.

Pícaro fué el momento en que ocurrió á D. Tomas Iriarte la idea (que puso constantemente en práctica) de que el lenguaje de la poesía debia ser el mismo de la prosa: y pícaro tambien aquel en que Samaniego juzgó á propósito celebrarle la gracia. Uno y otro equivocaron la sencillez con la vulgaridad. Despues de leidas algunas de las muestras del estilo de Iriarte, insertas en la *Coleccion de poesías castellanas* del Sr. Quintana, es imposible negarle enteramente á aquel escritor todas las prendas de poeta. Nosotros creemos que irritado del gongorismo, que habia echado á perder y que aun plagaba nuestra literatura, quiso ensayar un nuevo género de poesía, reduciendo sus composiciones á prosa rimada.

Léase, si hay paciencia para ello, su traduccion de los primeros libros de Virjilio.

«*In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.*»
(«Evitar una culpa, si no hay arte,
Conduce al vicio opuesto.»)

El ejemplo de Iriarte, y mas que todo la facilidad de ser poeta en su sistema, produjo el inmenso número de copleros que plagaron nuestro Parnaso y nuestro teatro en las últimas décadas del siglo pasado. En fin, Melendez pareció y restableció el verdadero tono de la musa española.

La espresion poética consta de los tropos, de la eleccion de palabras, de la armonía y de las figuras de diccion, que son las que rigorosamente hablando, constituyen lo que se llama *lenguaje poético*.

Los tropos ó las figuras que sirven para trasladar las palabras de una significacion á otra, no se cometen sin producir alguna alteracion en las ideas. Cuando Horacio describe en una de sus odas los peligros de la guerra civil bajo la alegoría de una nave ajitada de los vientos y de las olas, no podemos dejar de percibir dos órdenes de ideas que se corresponden entre sí por su semejanza, y ademas las relaciones de esta semejanza. Gózase el alma en percibir el objeto abstracto bajo el velo de la imájen sensible. Lo mismo podemos decir de la metáfora, metonimia, sinécdoque y demas figuras de traslacion. Asi nos parece inexacto el nombre de *figuras de diccion*, que algunos les han dado: pues no solo modifican la frase, sino tambien el pensamiento.

El orijen del agrado que nos producen, consiste generalmente, asi como en las comparaciones, en presentar el objeto mas de bulto, mas accesible á la fantasía. Asi muchas de ellas se fundan solo en esto. Está muy bien dicho: *se ha presentado á vista del puerto una armada de veinte velas*; pues lo primero que se ofrece á la vista, lo primero que se puede contar en una escuadra es el velámen. No estaria bien dicho: *pereció una armada de veinte velas*: el velámen no tiene relacion alguna con el acto de naufragar.

El escojimiento de las palabras mas propias, mas precisas, mas descriptivas re-

Biblioteca Nacional de España

conocel emismo principio, el de presentar los objetos á la fantasía como si se viesen. Los epítetos característicos, los verbos gráficos dan suma enerjía al pensamiento: pero tambien lo modifican. La espresion poética consiste en gran parte en la eleccion de las voces. Cuando Rioja dijo;

«¡Qué callada que pasa las montañas
El aura respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!»

pudo haber dicho *locuaz* en lugar de *gárrula*, y *sonora* en lugar de *sonante*; mas entónces le hubiera quitado la idea de *ostentacion* y de *presuncion* que van asociadas á la voz *gárrula*; como tambien la idea de *esfuerzo* en hacer ruido entre las cañas, y estas tres ideas acomodaban mucho al poeta, para comparar á la hipocresía el ruido del aire en un cañaveral. No ha habido ningun gran poeta á quien no hayan ocurrido en el momento de la inspiracion las voces mas acomodadas para espresar el pensamiento. El genio las halla, el gusto las valúa.

La armonía y las figuras gramaticales pertenecen esclusivamente al lenguaje. El verso mas lindo ó mas sublime, si se desata en prosa, perderá indudablemente una de sus prendas poéticas; mas no se alterará en nada el pensamiento. Sirva de ejemplo este verso de fray Luis de Leon:

«De hermosa grey pastor muy mas hermoso»

Dígase: *pastor mucho mas hermoso de hermoso rebaño.* Se destruirá no solo la armonía de la versificacion, sino tambien tres figuras de lenguaje, á saber: la transposicion, el arcaismo de *muy mas* en lugar de *mucho mas*, y el arcaismo de *grey*, voz anticuada cuando se toma en el sentido literal. Pero el pensamiento ha quedado absolutamente el mismo. Sin embargo, es fácil de ver su diferente efecto en el verso y en la prosa: porque la armonía halaga el oido: las voces desusadas dan á la frase un sabor de antigüedad con el que se complace la imajinacion, y el hipérbaton coloca las palabras en los sitios donde produzcan mayor interés.

Lo que decimos de la armonía del verso, decimos, tambien de la imitativa. Destrúyase la onomatopeya en este verso de Virgilio;

«*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*»
(«Con sonido alternado hiere el bruto
el campo ensangrentado.»)

Y dígase: *ungula quatit campum putrem sonitu quadrupedante*: el pensamiento será todavía el mismo para la fantasía, aunque no hable ya el oido.

Hemos procurado desenvolver los fundamentos que tiene en la naturaleza la elocucion poética, ya en cuanto á la invencion de los pensamientos, ya en cuanto á la manera de indicarlos. Creemos útiles estas investigaciones filosóficas acerca de los diversos puntos de la literatura poética para salvarla, asi del desprecio con que la miran muchos, creyendo insustancial y sin interes su estudio, como de la exageracion de otros que quieren atribuirle una mision casi divina. La poesía no es mas ni ménos que el lenguaje de los afectos y de la imajinacion: el lenguaje que hablaron los hombres primitivos cuando sabian sentir y no raciocinar, y que se ha conservado en los pueblos civilizados no solo para el agrado y el placer, sino para espresar en varias ocasiones de la vida pública y privada los sentimientos mas dulces y mas sublimes del corazon humano.

Biblioteca Nacional de España

CARÁCTER DE LA POESÍA ORIENTAL.

ARTÍCULO I.

Los pueblos del Oriente han conservado por mas tiempo que los de Europa el espíritu y las tradiciones de la antigüedad en política, en moral y en literatura. Este fenómeno se esplica en nuestro entender, por los cortos progresos, ó mas bien el constante espíritu estacionario de su civilizacion intelectual. Los chinos, los tártaros, los indios, los persas y los árabes son en el dia con muy corta diferencia lo que eran hace cuarenta siglos. Una sola revolucion se ha verificado en su intelijencia; y es el fermento científico que introdujo en la poblacion mahometana la córte de Bagdad, cuando esta soberbia metrópoli del Asia fué la capital del califado. Su efecto duró muy poco por la invasion de los turcos y mogoles, y quedan cortísimos vestijios de aquellas luces aun entre los mismos árabes á quienes se debieron.

En Europa al contrario se renuevan en ménos de un siglo el espíritu y las tendencias de los pueblos. Las revoluciones intelectuales y morales han sido frecuentes en ella. Idólatra é ilustrada bajo Augusto, cristiana bajo Constantino y Teodosio, presa de los bárbaros en el siglo V, pugnando por recobrar en tiempo de Carlo Magno las ciencias y artes perdidas durante la invasion de los pueblos del norte, sumerjida otra vez en la barbarie por la anarquía feudal, teatro de la lid entre el principio de la violencia y el de la ilustracion que consiguió la victoria en el siglo XVI, sus mismas disensiones intestinas le han servido, como á Roma las de sus patricios y plebeyos, para estender el dominio de la intelijencia.

¿Por qué, pues, el entendimiento humano es tan estacionario en Asia, y tan activo y emprendedor en Europa? Esta es otra cuestion que podrá resolverse, ó por la diferencia de los climas que ha obligado al europeo á convertir en verjeles los sombríos bosques de la antigua Galia y las montañas de la selva Hercinia, cuando las orillas del Eufrates, del Tigris, del Indo y del Ganges ofrecian á sus felices y sóbrios habitadores cuanto es necesario para sustentar la vida, sin grandes esfuerzos de su parte; ó bien por la aficion de los asiáticos al reposo, á la meditacion vaga y poética y á los placeres de la imajinacion; cosas á que efectivamente ha debido convidarlos su territorio fértil, hermoso y al mismo tiempo sometido á un sol espléndido y ardiente.

Pero sea cual fuere la esplicacion del hecho, no podemos dudar de él. Y así no debemos estrañar que la poesía y literatura oriental se conserve en el dia tal como fué en los tiempos mas antiguos de la historia, con muy corta é imperceptible diferencia, que podrémos tambien esplicar por la historia misma.

La primera literatura de todos los pueblos es esencialmente poética: porque es el idioma de la imajinacion exaltada y de las pasiones vehementes no cohibidas por las leyes de la civilizacion. El ignorante ama y aborrece sin freno: para el ignorante todo es objeto de admiracion y conmueve su fantasía. Así es que ménos diferencia se encuentra entre los cantos osiánicos y la poesía hebrea, que entre los buenos poetas españoles, italianos y franceses de fines del siglo XVIII.

Podemos, pues, caracterizar á la poesía oriental de primitiva; y como no conocemos escritores poéticos anteriores á aquellos cuyas composiciones están consignadas en los libros del antiguo testamento, claro es que en ellos debemos buscar el tipo de esta clase de poesía y los caractéres que la distinguen de la de los modernos europeos.

La sencillez y valentía en la espresion, el uso frecuente de las imájenes y de las comparaciones, la hipérbole casi contínua, el estilo cortado y dramático, el desórden lírico que anuncia las conmociones de la imajinacion; la osadía de los pensamientos siempre presentados bajo formas sensibles, y en los pasajes patéticos aquella ternura candorosa que se apodera del corazon; en fin, el lenguaje exento de pretensiones y de

Biblioteca Nacional de España

afectacion de elegancia, y que nada calla ni dice por respeto á conveniencias sociales, son las prendas características de los libros poéticos de la escritura: lo son tambien de gran parte de las poesías árabes, persas é indicas, que hemos leido en traducciones hechas en las lenguas modernas de Europa. Tales son tambien los dotes naturales de la poesía primitiva de las naciones; como hemos visto en las traducciones de algunos poemas de los pueblos bárbaros del Océano pacífico y de la América septentrional.

Solo en la poesía árabe de la edad media encontramos el cuidado de la espresion, el de la elegancia, las pretensiones en fin que son propias de un poeta en una nacion civilizada. Pero entónces lo eran los mahometanos, á lo ménos cuanto podian permitírselo sus creencias relijiosas y políticas, y su moral doméstica; porque es indudable que la poligamia y la esclavitud, el despotismo y el fatalismo son muy poco á propósito para civilizar las naciones. Sin embargo los árabes de Haroun Alraschid sabian mucho mas que los paladines de Carlomagno, por mas que Europa contuviese entónces el gran principio civilizador; pero oprimido por costumbres é instituciones bárbaras. Léanse las traducciones de nuestro insigne orientalista Conde, insertas en su *Historia de los árabes de España*, y se verá que si bien se conservan en aquellas poesías las dotes principales de la oriental primitiva, se vislumbra sin embargo en ellas la delicadeza del trato cortesano, el lujo y pompa de las córtes mahometanas, y aun tal vez la galantería que suele servir de velo y de sepulcro al amor en los pueblos harto civilizados.

Pero á pesar de esta pequeña anomalía, el tipo primitivo permanece. La poesía árabe, aunque mas culta despues de los triunfos del islamismo, se acercó mas que otra alguna al lenguaje del antiguo testamento, porque el Coran, libro sagrado de los mahometanos, imitó el estilo de la Biblia. Mahoma afectó el tono inspirado de los Isaías y Ageos: en la parte moral de su libro tomó por modelos á los libros *sapienciales*; y sus cantos á la divinidad están llenos del fuego y aun de los pensamientos que brillan en las composiciones líricas de la escritura. Por esta razon se ha dicho que el poeta de la Meca formó su relijion de trozos del judaísmo y del cristianismo.

Observamos que de todos los géneros de poesía conocidos entre los griegos, los romanos y las naciones modernas de Europa, no hallamos mas que cuatro en los pueblos orientales: *el apólogo ó la parábola*, *la oda*, *la elegía*, y *la egloga*: mas no sabemos que se hayan ejercitado en el drama, en el poema épico, en el didáctico, tal como lo concebimos nosotros, ni en la sátira. Parece que la oda, el mas sencillo de todos, pues solo consiste en la espresion de un afecto, es el mas adaptable al carácter peculiar de su génio. Hemos leido que los chinos tienen dramas, y tan largos que suele durar un dia entero su representacion; pero no creemos que los tengan los indios. Es cierto que los árabes no los tienen, y que no los tuvieron los hebreos. Quizá entre los mahometanos estén prohibidas por un principio de su relijion las representaciones escénicas.

Se vé, pues, que la poesía oriental es primitiva hasta en la particularidad de ser toda lírica. Algunos cantos que pudieran graduarse de *épicos*, no lo son: están escritos como los asiáticos, con demasiada exaltacion, para que puedan asimilarse á las narraciones de Homero y de Virjilio.

ARTÍCULO II.

De las literaturas modernas ninguna conocemos que hayan tomado tanto de la poesía oriental como la inglesa y la española. Los franceses han tenido escelentes poetas sagrados: basta nombrar á Juan Bautista Rousseau y á los dos Racines padre é hijo para convencerse de ello. Pero en ninguno de estos aparece el estilo dramático y sencillo de los cánticos del antiguo testamento, sino acaso en algunos pasajes de la *Atalia* de Racine. Siempre conservaron el carácter urbano y elegante, pero sin movimiento ni libertad, de la poesía francesa.

El idioma inglés, mas atrevido y mas poético, tomó fácilmente las formas bíblicas, apenas apareció el sublime Milton, inspirado por el ángel de Sion. Este insigne génio, despues de haber empapado, por decirlo así, sus alas en las aguas del Jordan, comunicó á su poema las dos prendas mas notables del orientalismo, el atrevimiento y la sen-

Biblioteca Nacional de España

villez. Desde entónces se llenó la poesía inglesa de frases y giros hebráicos, que tienen lugar y estimacion aun en las composiciones profanas.

El primero de nuestros poetas que enriqueció el Parnaso español con espresiones orientales, fué el divino Herrera; pero solo en composiciones sagradas ó á las cuales por lo ménos se pudiese dar un colorido relijioso. En las demas siguió la manera de Petrarca, á la cual fué adicto mas de lo que convenia á la elevacion de su génio. Los poetas deben consultarse á sí mismos antes de emprender y decidirse mas por el sentimiento que por la costumbre de admirar é imitar, que puede ser laudable en los estudios, pero perniciosa cuando se quiere remontar el vuelo. Herrera, que cuando cantó á su Heliodora, no hizo mas que seguir desmayadamente al amador de Laura, se sobrepone á él tanto como el vuelo del águila al de la tímida paloma, cuando aplaude la victoria de Lepanto ó lamenta la derrota de los portugueses en las orillas del Luco. ¿Por qué no escribió mas que dos composiciones de esta clase, y en casi toda su carrera poética obligó su génio gigantesco á encerrarse en las reducidas dimensiones del platonismo, casi agotado ya por el cantor de Vaucluza?

Pero estas dos composiciones son de las mas clásicas de nuestra poesía y de las mas dignas de estudiarse. No es nuestro ánimo analizarlas; sino solo mostrar cuales son las frases y giros hebráicos, con que enriqueció nuestro dialecto poético: para lo cual, será suficiente señalarlos con bastardilla.

En la cancion á la *Victoria de Lepanto* se hallan las siguientes:

«*Cantemos al Señor*, que en la llanura
venció del ancho mar al trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.»
«Sus *escogidos* príncipes cubrieron
los abismos del mar, *y desecadieron,*
cual piedra en el profundo: y tu ira luego
los trajó, como arista seca el fuego.»
«Derribó con los brazos suyos graves
los cedros mas escelsos de la cima.»
«*Bebiendo agenas aguas.*»
«*Temblaron los pequeños,* confundidos
del impío furor suyo: *alzó la frente*
contra ti, Señor Dios.....
y los armados brazos estendidos,
movió el airado cuello aquel potente:
cercó su corazon de ardiente saña.»
«*Y de armas de tu fé y amor se visten:*
Dijo aquel insolente y desdeñoso:
¿*No conocen mis iras* estas tierras?
.....
¿*ó valieron sus pechos?....*
¿Quién las pudo librar?....
¿*Podrá su Dios*, podrá por suerte ahora
guardallas de mi diestra vencedora?
Su Roma, temerosa y humillada,
los cánticos en lágrimas convierte.
Ella y sus hijos tristes *mi ira esperan.*»
«El cuello *con su daño al yugo inclinan,*
Y me dan, por salvarse, *ya la mano,*
y su valor es vano;
que *sus luces cayendo se oscurecen.*
Sus fuertes á la muerte ya caminan,
sus vírjenes están en cautiverio.»
«*Tú, Señor*, que no sufres que tu gloria
usurpe quien su fuerza osado estima

Biblioteca Nacional de España

precaleciendo en vanidad y en ira,
este soberbio mira:
no dejes que los tuyos así oprima,
y en sus cuerpos cruel las fieras cebe:
que *hecho ya su oprobio, dice: ¿Dónde*
el Dios de estos está? ¿De quién se esconde?»
«Vuelve *el brazo tendido,*
contra este, que aborrece ya ser hombre,
y *las honras,* que *celas tú,* consiente.»
«*Levantó la cabeza el poderoso,*
que tanto odio te tiene: *en nuestro estrago*
juntó el consejo y contra nos pensaron.
Venid, dijeron, y en el mar undoso
hagamos de su sangre un grande lago:
deshagamos á estos de la gente
y el nombre de su Cristo juntamente.
Hártense en muerte suya nuestros ojos.
Vinieron de Asia y portentosa Egito
con los erguidos cuellos,
y prometer osaron con sus manos
encender nuestros fines,
nuestros niños prender y las doncellas.»
«*Puesta en silencio y en temor la tierra,*
y cesaron los nuestros valerosos
y callaron»
«*Cual leon á la presa apercibido*
sin recelo *los impíos esperaban*
á los que *tú, Señor, eres escudo.*
«*Sus manos á la guerra compusiste*
y sus brazos fortísimos pusiste
como el arco acerado:»
«*Turbáronse los grandes,*
rindiéronse temblando;
que mil huyendo de uno se pasmaron.
.....
Tal en tu ira y tempestad seguiste,
y su faz de ignominia convertiste.
Quebrantaste al cruel dragon
lleno de miedo torpe en sus entrañas.»
«Hoy se vieron los ojos humillados
del sublime varon y su grandeza;
que tú solo, Señor, *fuiste exaltado;*
que tu *dia* es llegado.»
«Mas, tú, Grecia.....
Porque ingrata *tus hojas adornaste*
en adulterio infame á una impía gente,
.....
llega á tu cerviz con diestra fuerte
la aguda espada suya.....»
«Llorad, naves del mar, que es destruida
vuestra vana soberbia.....»
«¿Quién *contra la espantosa tanto pudo?*«

Se ve, pues, que la cancion está como empedrada de hebraismos. No dejarémos de notar que fray Luis de Leon aunque trató asuntos relijiosos, aunque tan sábio en la lengua hebrea, aunque tradujo el libro de Job y muchos salmos, tiene ménos rasgos de poesía oriental en todas sus obras que esta sola cancion de Herrera.

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO III.

EXCEPTO Herrera, ninguno de los poetas de nuestro buen siglo se propuso enriquecer la poesia castellana con jiros tomados de la oriental. Ya hemos visto que no lo hizo Leon, á pesar de que su estado, sus conocimientos en la lengua hebrea y el tono candoroso de su elocucion le convidaban á ello. Calderon tiene algunos pasajes de la Escritura bien traducidos en sus autos sacramentales: mas no por eso hizo alarde del estilo oriental: su frase, su estilo son siempre tomados del idioma poético de los españoles.

Despues de la restauracion del buen gusto en España en el siglo XVIII, pocos, muy pocos han cultivado la poesia oriental. Entre ellos merecen citarse como modelos la oda de Melendez, intitulada *El triunfo aparente de los malos*, y las dos del sábio y modesto Don José Roldan á la *Venida del Espíritu Santo* y á la *Resurreccion de Jesucristo*, insertas en el cuarto tomo de la segunda edicion de la *coleccion de poetas castellanos* del Sr. Quintana. Las citas son inútiles despues de las que hemos hecho de la cancion de Herrera. Basta leerlas para conocer en ellas el tono desusado de la poesia hebrea, tan diferente de la nuestra.

Mas útil nos parece detenernos á examinar qué asuntos son los que en nuestras lenguas modernas pueden tratarse en estilo oriental, y de qué manera puede aclimatarse entre nosotros. Estamos persuadidos de que en los asuntos relijiosos puede y aun debe adoptarse el tono de la poesia hebrea, que consagrada esclusivamente á Dios, conserva el candor genial de los sentimientos, tales como los inspiró la ley natural á los primeros patriarcas. Es imposible espresar la admiracion, la gratitud, la esperanza, el amor, el pesar y demas afectos relijiosos con mas vehemencia, con mas verdad que en los libros poéticos de la Biblia. La literatura moderna, procurando adornar los pensamientos, los desvirtúa: se complace en ampliar los cuadros y debilita su efecto: evita cuidadosamente la incorreccion y la grosería, y presenta la idea desmayada y sin vigor. No así los poetas hebreos: no se aterraban con las palabras bajas, si eran propias: formaban imájenes que con un solo rasgo pintaban el objeto: no embellecimientos buscaban prestados ó traidos lejos. Por eso su espresion era tierna, vehemente, sublime: porque era *verdadera*.

Siendo Dios el objeto mas sublime de la naturaleza, basta para dar á entender los sentimientos que escita la contemplacion relijiosa, presentarlos como existen, sin adornos trabajados, sin escojimiento de frases. Esta es una de las leyes de la sublimidad en el escrito. Puede decirse que ni las lenguas griega y romana, ni los idiomas modernos tienen espresiones hechas para pintar esta sencillez sublime, sino las que han tomado de la hebrea.

No en vano, pues, la presentamos como el tipo de la poesía oriental, que debe emplearse en los asuntos pertenecientes á la relijion. Pero aun hay mas.

La lengua hebrea, superior en esta parte á las demas del mundo, tiene dos clases de lírica relijiosa; la del poeta propiamente dicho y la del profeta. El primero se supone inspirado por sus sentimientos, que le escitan á cantar: su pensamiento y sus voces son á la verdad dictados por el mismo Dios, pero siempre en armonia con el sentimiento inspirado tambien del cielo. La situacion del profeta es diversa: sus voces tienen un objeto determinado, cual es el anuncio de lo futuro. Su lenguaje no siempre está sujeto como el del poeta, á las leyes de la versificacion; pero su estilo es poético, porque es inspirado.

Los Salmos y los diversos cánticos de la Escritura son poesías, rigorosamente hablando, hechas para cantar, como el célebre himno de Moyses despues del paso del mar rojo, que es la composicion lírica mas antigua que conocemos: tienen todas las prendas, y se someten á todas las leyes de la versificacion hebráica. El habla de Jacob á sus hijos al tiempo de morir y las obras de Isaías y demas profetas, pertenecen á la segunda clase de lírica. Algunas veces se mezclan ambas, como es fácil de reconocer en el cántico de Habacuc en los trenos de Jeremías, y sobre todo en el sublime Salmo 21; profecía tan clara y evidente de los padecimientos del Salvador, como la de Isaías que se ha comparado con razon á la narracion evangélica.

Ni se crea que la sublime poesía de los hebreos peque por monotonía, como quiso dar á entender Voltaire, á quien no bastaron sus profundos conocimientos como huma-

Biblioteca Nacional de España

nista paradestruir ó por lo ménos acallar sus preocupaciones antirelijiosas. Hay entre los poetashebreos grande diversidad de estilo y tono. De la ternura melancólica de Jeremías á la manera osada y caústica de Ezequiel hay inmensa distancia. Los Salmos de David se distinguen fácilmente de los de Asaf; los primeros son mas suaves y patéticos, como del hombre hecho *segun el corazon de Dios*; los segundos mas magníficos. El sentimiento domina en los primeros: en Asaf las imájenes. Los cánticos de Moyses respiran la dignidad de un lejislador: los escritos de Isaías parecen narraciones históricas.

Solo hay una particularidad en la poesía hebrea que no puede ser imitada por los modernos. Cada verso se divide en dos partes de las cuales la primera espresa el pensamiento, y la segunda lo confirma ó modifica. Pongamos algunos ejemplos de esta forma característica de la versificacion hebrea.

«Cœli enarrant gloriam Dei
et opera manum ejus annuntiat firmamentum.»
(La gloria del Señor cuentan los cielos,
y el firmamento, su creadora mano.)
«In exitu Israel de Egipto,
domus Jacob de populo barbaro.»
(Cuando salió Israel del fiero Egipto,
y del bárbaro pueblo su familia.)

Blair dice que esta forma de la poesía hebrea tuvo su orijen en la manera de cantar los versos á dos coros, ó á una voz y un coro, alternados: de modo que era necesario suponer que el segundo convenia en algun modo con la idea del primero. Pero en nuestras composiciones, que ó no se cantan ó se cantan de otro modo, no hay necesidad de observar la ley de la repeticion del pensamiento que era esencial para los israelitas.

Pasemos ya de los asuntos relijiosos á los profanos. No creemos que sea oportuna la imitacion del estilo oriental, sino cuando se trate de materias en que intervengan de alguna manera personajes de aquella rejion. Victor Hugo en su *oriental* de un árabe hablando á su caballo, tiene razon en imitar los jiros de la poesía de aquel pueblo: pero haria muy mal el poeta andaluz que comparase los ojos de una hermosa gaditana á los de la gacela, ó su cuello á la Torre del oro de Sevilla, como el pastor de los cantares comparó el de su amada á una torre de marfil.

Queda la parte mas difícil, que es la buena imitacion del estilo oriental en nuestra poesía. Pero desgraciadamente no hay reglas para esto. Es de aquellas cosas que están reservadas esclusivamente al genio. Si hay algun consejo posible, es el estudio profundo de nuestra lengua poética, y de sus inmensos recursos. Solo así podrán acomodarse bien en ella los jiros y espresiones de la oriental. Así lo hizo Herrera: así Melendez; y si lo hicieron con felicidad, debido fué á su grande tino y maestría en el manejo de la lengua.

DE LA POESÍA PASTORAL.

Si es moda en el dia hablar contra el uso de las ficciones mitolójicas en poesía, no lo es ménos burlarse de las composiciones pastorales. Pero debemos ser justos: no es el romanticismo quien ha proscrito á estas; ya eran mal vistas desde que comenzó la revolucion francesa, y se apoderó de los ánimos el génio de la política, que es el enemigo natural de la poesía. Los románticos actuales no desdeñan la égloga, sino porque Teócrito y Virjilio escribieron algunas. Si no fuera por esta razon, la apreciarían mucho; pues nadie ignora que la ganadería y pastoréo estuvieron en honor durante la edad media, así entre los castellanos como entre los árabes. Pero Virjilio y Teócrito son poetas *clásicos*, y es cosa ya decidida que nada bueno pudieron hacer, y que es menester huir como de una serpiente de todos los géneros en que se ejercitaron.

Biblioteca Nacional de España

Mas lójica es la oposicion contra la poesía pastoral de los que entregados á las pasiones esclusivamente sensuales y al bullicio de los placeres de la sociedad, ridiculizan la descripcion de los sentimientos puros y candorosos de la naturaleza, que son el tesoro de la poesía bucólica. Estos hombres por lo ménos desprecian lo que no sienten ni pueden sentir; y su desprecio no procede de una preocupacion injusta, sino de su incapacidad de percibir las bellezas de la vida campestre. No es culpa de un sordo el que no haga caso de la música.

No obstante es un fenómeno bastante singular que en ninguna nacion haya comenzado la poesía bucólica sino en la época de su mayor opulencia y engrandecimiento. Un solo poema de esta especie se halla en los libros sagrados de los hebreos, y es *el Cántico de los Cánticos*, al cual consideramos ahora no mas que como una composicion poética: sabemos que fué escrita en la época mas brillante de aquella monarquía, y por un rey, cuando era ya pasado el tiempo de la vida patriarcal. No se encuentran poesías de este jénero entre los griegos hasta los tiempos del mayor esplendor de Siracusa. Virjilio escribió sus églogas en la corte de Augusto: y la Italia era centro de la civilizacion europea, de las artes y de la opulencia, cuando Tasso y Guarini la encantaron con el *Aminta* y con el *Pastor Fido*. Hasta el reinado voluptuoso de Cárlos II no se conoció la poesía pastoral en Inglaterra, ni en Francia tuvo el tono de decencia conveniente hasta el siglo de Luis XIV.

En nuestra España apenas se encuentran una ú otra cantilena en el género pastoril, ya en las obras del arcipreste de Hita, ya en las poesías del siglo XV. En esta época llamaban esclusivamente la atencion los conceptos de la gaya ciencia. Pero repentinamente Juan de la Encina introdujo los pastores en los palacios de los príncipes y señores, con tal fortuna, que á fines del reinado de Fernando el Católico casi toda nuestra literatura vistió pellico y tomó cayado. Garcilaso, príncipe de la poesía castellana, se ejercitó casi esclusivamente en la égloga, y no porque le faltase génio para la lírica, como lo prueba su oda á la *Flor de Gnido*. Disfrazábanse los amores palaciegos en traje pastoril, como se ve en el mismo Garcilaso, y es mas que probable que las novelas bucólicas del *pastor de Filida*, de la *Constante Amarilis*, las tres de la *Diana enamorada* y otras muchas de ménos nombradía, tuvieron su fundamento en la verdad. Obsérvese que en el siglo XVI era España la nacion mas poderosa de Europa.

En vista, pues, de un fenómeno tan constante, cual es la aparicion de la égloga precisamente en el tiempo en que las naciones, habiendo llegado á un alto punto de engrandecimiento, y si se quiere de corrupcion, han perdido de vista la naturaleza y sus placeres candorosos y sencillos, podrémos inferir que esta coincidencia no es casual, y que tiene un motivo digno de ser indagado.

A nosotros nos parece que no puede asignarse otro sino la naturaleza misma de la poesía, la cual se complace en describir, no las escenas, las acciones y los sentimientos á que estamos acostumbrados, sino un mundo ideal, en el cual se perfeccione y se embellezca todo. Ahora bien, la vida pastoril era en la aurora de la civilizacion la profesion casi general de los hombres, y no podia tener poetas bucólicos, porque nunca se describe lo que se está viendo. Pero cuando en virtud de los progresos de la civilizacion, que trajo nuevos goces y nuevas pasiones, se adoptó un modo facticio de vivir, mas separado, mas lejano del espectáculo continuo de la naturaleza y de los afectos que inspiraba, la existencia campestre dejó de ser prosáica, se convirtió en un mundo ideal, y entró en el dominio de la poesía.

La civilizacion, como todas las mejoras humanas, produjo bienes inmensos: mas no puede negarse que el mismo aumento de la industria y de las riquezas, la misma perfeccion de las leyes y de la policía y aun los mismos progresos de las ciencias, proporcionando mayores comodidades, mayores y mas vivas fruiciones, privaron al hombre de aquel placer puro, tranquilo y exento de cuidados, que es el carácter distintivo de la vida pastoral. Pues el hombre, celoso siempre de conservar sus goces, quiso conservar este aunque solo fuese en pintura, por la misma razon que se llenan de paisajes las paredes de nuestras habitaciones. De aqui nace en nuestro entender el placer que nos produce la poesía bucólica. Nos es útil, porque sin obligarnos á perder los bienes de la civilizacion, nos halaga con la pintura agradable de otro estado de cosas mas conforme á los afectos primitivos de la naturaleza, y hasta cierto punto produce el

Biblioteca Nacional de España

buen efecto moral de templar las pasiones facticias que suelen ser nuestro tormento, y algunas veces nuestra ruina, en el estado social.

De aqui nace tambien el principio adoptado como regla en todas las composiciones bucólicas, á saber, que no se han de describir los pastores como son en el dia los que guardan ganados, sino como nos figuramos que serian los de las épocas patriarcales, esto es, con cierto grado de cultura, pero sin las pasiones facticias que ha inspirado el estado de sociedad. Queremos ver reunidos en los interlocutores de la égloga la sencillez de los sentimientos primitivos, el injénio natural y la elegancia de la espresion, cosas no fáciles de combinar, y acaso esta dificultad y los defectos de ejecucion en muchos poetas bucólicos, han contribuido en este siglo, de mas crítica que génio, al descrédito de la musa pastoral.

Teócrito, en efecto, es demasiado grosero, de cuyo defecto le corrijió su imitador Virjilio. La época de Luis XIV apenas tiene nada apreciable en este jénero, sino algunas composiciones de Madama Deshoulieres; y es fuerza confesar que los pastores españoles son harto ingeniosos, si se esceptúan los de Garcilaso. No puede decirse otro tanto de los de Tasso, que afinó con el verdadero carácter de esta clase de poesía.

Llevóla al mas alto grado Gesner, abriendo una mina inagotable de riqueza, y consagrando la musa bucólica á la descripcion de la virtud. Uno de los grandes títulos de gloria de nuestro Melendez es haber imitado dignamente al Teócrito de Helvecia.

No disminuyamos el número de nuestros placeres: no renunciemos á un género, que nos pinta al hombre considerado en una posicion interesante, y en la cual realmente ha existido. No despreciemos una clase de poesía que refresca nuestra imajinacion, acalorada por el movimiento tumultuoso de la sociedad, y nos traslada á las escenas apacibles y tranquilas de la naturaleza. Si vamos al campo á recrearnos, ¿con qué justicia se quiere proscribir la égloga que nos lo representa?.

DEL ROMANTICISMO.

ARTÍCULO I.

PARECE que en un siglo tan ilustrado como el nuestro, precedido de otros en que la razon y las ciencias han hecho notables adelantos, no debieran por lo ménos pronunciarse palabras, á las cuales no correspondiese una idea fija, un valor determinado y conocido. Sin embargo de esto, y á pesar de tantos buenos libros como hay de gramática general y de ideolojia, se ha hecho de moda la voz *romanticismo* y el adjetivo *romántico* de donde se deriva, sin que hasta ahora se hayan dado sus definiciones ni fijado las ideas que les corresponden.

Y á la verdad no es empresa fácil. La palabra *romántico* no pertenece á nuestro idioma ni al frances. Es propia del ingles de donde ha sido importada á otras lenguas. *Romantic* en el idioma británico quiere decir lo *perteneciente á novela*, significacion derivada de su primitiva *roman*. Los franceses, que tienen tambien esta palabra primitiva, que es muy probable pasase con otras muchas de su idioma al ingles, han admitido sin dificultad el adjetivo *romantique*. Mayor oposicion debió haber para que adquiriese la ciudadanía en España, donde son tan antiguas las voces *novela* y *novelesco* que significan lo mismo. Pero en fin, ya está admitido el adjetivo, y limitándonos á su etimolojia parece que no puede estenderse su significacion á mas que á las cosas relativas, pertenecientes ó semejantes á la novela.

Antes de que hubiese una escuela de literatura llamada *romanticismo* vemos usado en los escritores ingleses de mas nota el epiteto *romantic* en sentido metafórico y aplicado á aquellos sitios campestres en que la naturaleza despliega toda la variedad de sus formas con el aparente desórden que la caracteriza, entre los contrastes de hermosas campiñas y collados amenos con montes escarpados, precipicios horribles, y peñascos estériles é incultos. La propiedad de la metáfora es visible: esos paisajes se llaman románticos, por su semejanza con los que se describen en las novelas, y que los autores

Biblioteca Nacional de España

pintan adornados de todos aquellos contrastes y bellezas. Por la misma razon llamaba Juvenal *poética* á una tempestad muy horrorosa.

Hé aqui cuanto hemos podido averiguar acerca del orijen de la voz *romanticismo*. Segun él, solo puede significar una clase de literatura, cuyas producciones se semejen en plan, estilo y adornos al género novelesco. Por tanto podria decirse que pertenecen al romanticismo las novelas de Longo, la célebre de Heliodoro, obispo de Trica; el *Asno de oro* de Apuleyo, y algunos otros escritos de la literatura griega y latina.

Pero como en esta acepcion puramente etimolójica no hay nada que se oponga al carácter y á las reglas de la literatura que se cultivó en los siglos de Pericles y de Augusto, á las cuales ha declarado guerra cruel el *romanticismo* actual, fuerza es confesar que sus secuaces comprenden bajo esta voz algo mas que la simple imitacion del género novelesco; y pues la oponen á la literatura clásica, es evidente que para ellos tiene mas alcance, y que significa alguna cosa que sea contraria á las ideas literarias de los griegos y de los romanos. Veamos, pues, si podemos comprender lo que es.

Si observamos el espíritu y plan de la mayor parte de las producciones que hoy se llaman *románticas*, parece que el carácter de esta nueva especie de literatura es la completa infraccion de todas las reglas poéticas dictadas por Aristóteles y Horacio. Esta creencia se fortifica observando que se contrapone la palabra *romanticismo* al *clasicismo*, esto es, á la literatura que ha permanecido siempre, y aun permanece, sometida á aquellas reglas.

Por mas probable que parezca esta interpretacion; por mas que esté justificada por la práctica de los escritores románticos del dia, aun no podemos persuadirnos de que en hombres de talento é instruccion, en injénios esclarecidos quepa la idea de destruir toda la lejislacion literaria de Grecia y Roma: y no precisamente por ser Aristóteles y Horacio sus redactores, sino porque esta lejislacion se funda *por la mayor parte* en la naturaleza misma de la poesía. Decimos *por la mayor parte*, porque no ignoramos que algunas de las reglas son meramente de circunstancias, convencionales y peculiares de las formas que tenia la literatura antigua. La unidad de lugar y de tiempo en el drama (para dar á entender nuestro pensamiento con un ejemplo) eran consecuencias de la escena fija é inmudable de los teatros griego y romano. Representábase en ellos con lienzos pintados un grande espacio de terreno: y no habia, como entre nosotros, bastidores, telones ni mutaciones. Era preciso, pues, que el lugar fuese uno solo: y el autor de dramas mas *romántico* de nuestros dias, si hubiese de escribir una pieza para que se representase en un teatro así construido, tendria que conservar la unidad de lugar, mal que le pesase.

De la unidad de lugar se deduce inmediatamente la del tiempo; porque en un mismo sitio los incidentes deben seguirse con inmediacion: mucho mas, cuando no habia verdaderos *intermedios*, pues á lo ménos el coro nunca abandonaba la escena.

Nosotros leemos en Horacio las reglas que dicta á *los sátiros*, especie de composicion desconocida en la literatura moderna; pues solo nuestros entremeses y sainetes, y mas aun las parodias y comedias burlescas se les semejan aunque no mucho.

Contarémos, pues, sin dificultad, que entre las reglas de Aristóteles y Horacio hay algunas que si bien hubo razon para dictarlas y obedecerlas, esta razon no se deduce de la esencia misma de la poesía, sino de las formas peculiares que tuvo entónces la literatura. Pero tampoco podrá negársenos que la mayor parte de ellas son inmediatamente deducidas de la naturaleza misma. Podriamos citar muchísimas cuya exactitud no podrá poner en duda el romántico mas audaz. Pero entre todas recordarémos la de la unidad.

«*Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*» ¿Hay alguna composicion literaria, sea drama, novela, ó diálogo, que pueda agradarnos sin inspirarnos interés? Y este interés ¿no ha de tener por objeto una persona, una empresa ó una accion determinada? Si el interes principal se pierde de vista en la multitud y complicacion de incidentes y episodios ¿no sentimos disgusto? Pues ese disgusto procede de ver quebrantada la ley de la unidad. Es imposible que nos interesemos á un mismo tiempo y en igual grado por muchas cosas ó personas. Héaqui, pues, una ley horaciana, que tienen que observar todos los poetas: y lo mismo podemos decir de las que son relativas al estilo y lenguaje poético, al tono de la composicion, y á la construccion del plan de la obra, que son las partes mas esenciales en las producciones literarias.

Las reglas de los antiguos fueron deducidas del estudio y observacion de los modelos

Biblioteca Nacional de España

comparados con los efectos que debian naturalmente producir en la fantasía y el corazon: porque á esto hemos de venir siempre á parar. El *génio* que describe está obligado á satisfacer el *gusto* que goza y siente. La facultad de crear en las artes tiene por objeto complacer el sentimiento innato de la belleza que reside en el hombre. Este es el principio fundamental de la ciencia poética, y esta es la primera ley del arte: de ella se deducen las demas.

No creemos, pues, que el *romanticismo*, si es algo, sea una cosa tan frívola y ténue como lo sería la mera imitacion de las novelas, ni tan anárquica y disparatada, como una declaracion de guerra á las leyes del buen gusto, dictadas por la naturaleza, deducidas de la observacion y consagradas por grandes maestros y grandes modelos. Pues si no es esto ¿qué podrá ser? ¿qué valor podrémos dar á esta palabra?

ARTÍCULO II.

ALGUNOS han creido que el *romanticismo* actual es la literatura propia de la edad media, en que la epopeya se convirtió en novela, la historia en crónicas, y la mitolojía en narraciones de milagros finjidos. Esta opinion aislada y sin apoyarla en otras consideraciones, viene á identificarse con la primera que reduce el oríjen de la literatura romántica á lo que indica su etimolojía; esto es, á la novela, cultivada en los últimos tiempos de Grecia, pero no con tanta celebridad como en los siglos de la caballería.

Si esta opinion fuese cierta, el proyecto de resucitar en nuestros dias la literatura de la edad media, sería tan descabellado como el de D. Quijote. ¿Cómo en una época de filosofía pueden agradar las mismas cosas que entusiasmaban á nuestros crédulos é ignorantes antepasados? ¿Cómo una sociedad culta ha de complacerse en las consejas que inventó el carácter guerrero y supersticioso de aquellos tiempos? La Europa se ha convertido en una escena política: ¿quien será tan necio que vaya á divertir á los hombres que leen periódicos y discursos de tribuna, con batallas de jigantes y apariciones de brujas y de nigrománticos? No podemos entender á Calderon que describe las costumbres caballerescas de su siglo: no sufrimos á Tirso sino á favor de su licenciosa malignidad; ¿y toleraríamos las hazañas de Amadis y de Esplandian, ó los cantos de Bercéo?

No queda, pues, otro oríjen probable para el romanticismo, puesto en contraposicion con la literatura clásica de los antiguos, sino la grande revolucion social que produjo en el mundo la ruina de la relijion gentílica y la abolicion del gobierno republicano. Estudiemos con atencion estos dos hechos, y se verá como de ellos ha debido resultar una poesía nueva para los pueblos de Europa.

La relijion de la antigua Grecia y de la antigua Roma afectaba muy poco el corazon y la intelijencia. Sus dogmas solo hablaban á la imajinacion, y sus pompas y festividades á los sentidos. Tenian dioses, que habian sido hombres: tenian creencias, enteramente poéticas, que solo fueron en sus principios alegorías injeniosas de los fenómenos del mundo físico ó intelectual. Estaban tan poco de acuerdo su relijion y su moral, que como ha observado muy bien Rousseau, la casta romana ofrecia sacrificios á Vénus, y el intrépido Espartano, al miedo.

El gobierno republicano, que sobrevivió algunos siglos á la libertad de Grecia y á la república romana bajo las formas municipales, obligaba á los ciudadanos á vivir en el foro, donde desaparecian las ideas, los intereses y los sentimientos individuales, donde el hombre se escondia, por decirlo así, y solo se presentaba el patriota, el estadista, el amante verdadero ó finjido del procomunal.

La sociedad, donde reinaban esta creencia y esta clase de gobierno, debia entregarse mas bien al estudio de la política que de la moral. Pocas veces reflexionaria el hombre sobre sí mismo, porque toda su atencion absorverian la ambicion ó el bien de la patria. El gobierno republicano exije ademas como condicion indispensable de su existencia, la esclavitud doméstica; porque sin esclavos que cuiden de los negocios de la casa, mal podria el ciudadano acudir á los públicos en el foro. El amor era desconocido en las épocas de buenas costumbres: entónces cada jóven recibia su esposa de manos de sus padres. Lo mismo sucedia en los tiempos de corrupcion; pero esto era

Biblioteca Nacional de España

en el siglo de oro de las mujeres prostituidas. El divorcio llegaba á ser un adulterio legal; y la atraccion de los sexos solo era una potencia meramente física. Quien no lo crea, lea á Ovidio y á Petrarca.

Veamos ya qué especie de literatura convenia á esta sociedad. Solamente podia cantarse en ella el patriotismo y el amor físico, embellecidos con ficciones y alegorías mitolójicas: mas no los sentimientos interiores del hombre, que ó no existian ó para nada se consideraban: no la lucha de los afectos y de las pasiones con el deber: no el deseo innato é inmenso, pero vago, de felicidad, que reside en el alma humana. Como la relijion gentílica no revelaba al hombre el misterio de su existencia: como la forma de gobierno no le dejaba tiempo ni atencion para estudiarse á sí mismo, los poetas mas grandes de Grecia y Roma solo pintaron lo que veian en la sociedad: pasiones, vicios y virtudes; pero consideradas en general, y no modificadas segun las circunstancias particulares de cada individuo, costumbres mas ó ménos feroces segun la cultura de las épocas, caractéres dotados de cualidades universales, y en las cuales nada vemos del interior del individuo, solo vemos las formas generales del ciudadano.

A la relijion de la imajinacion succedió la de la intelijencia. El hombre reconoció que era un deber suyo, estudiarse á sí mismo, luchar contra sus propias pasiones y someterlas al yugo de la razon. El hombre reconoció en todos los demas á hermanos suyos á quienes tenia obligacion de amar, y cesó por consiguiente la esclavitud doméstica. El hombre, en fin, reconoció en su esposa un ser inteliente que debia acompañarle en la carrera de la vida, y que debia gozar de su libertad al mismo tiempo que le obedeciese; el bello sexo quedó emancipado, y el amor moral, fundado en la estimacion y en la eleccion mútua, nació entónces.

Al gobierno republicano succedió el monárquico bajo diferentes formas; pero todas templadas por el principio del cristianismo, enemigo de la tiranía al mismo tiempo que del desórden. Los ciudadanos tuvieron á la verdad una patria que defender y que sostener: mas no era necesario que viviesen en la plaza pública, merced al sistema representativo, imitado de los concilios del cristianismo, que les permitia vacar á sus negocios domésticos, ejercer sus profesiones y atender sin necesidad de esclavos, á los intereses de su casa y familia.

Claro es que una sociedad asi constituida, necesita de una literatura muy diferente que la de Pericles y de Augusto. Su poesía cantará la patria y los héroes; pero al describirlos no omitirá las luchas interiores que sufrieron para hacer triunfar la virtud de las pasiones. Cantará el amor: porque *¿cui non dictus Hylas?* pero lo ennoblecerá, pintándolo como una especie de culto, como un tributo debido no solo á la hermosura sino tambien á las prendas del alma. Presentará en el teatro esta y las demas pasiones; pero siempre con un fin favorable á la buena moral. Escribirá novelas en las cuales, en medio de episodios interesantes, no se olvidará de penetrar en los mas íntimos senos del corazon humano y de arrancarle á la naturaleza sus secretos. Hará descripciones de las escenas mas bellas del universo; pero siempre las enlazará con una verdad de sentimiento ó de costumbres. Pintará los deseos del hombre; pero de modo que se conozca la insuficiencia de los placeres de la vida para colmar su felicidad. Y en fin, cuando cante la relijion, se elevará su alma á las rejiones desconocidas que nos ha revelado el sacro poeta de Sion, y su fantasía, embellecida con las luces de la intelijencia, formará cuadros muy superiores á los de Homero y Píndaro: porque cada imájen será un sentimiento y cada idea una virtud.

Esta es la diferencia que encontramos entre la literatura antigua y la que conviene á los pueblos monárquicos y cristianos que habitan la Europa de nuestros dias. Si el romanticismo ha de ser algo contrapuesto al clasicismo, no puede ser otra cosa sino lo que acabamos de describir. En el punto de vista en que hemos colocado la cuestion, ha recibido todo el alcance que puede tener, y que efectivamente le han dado ya algunos génios del primer órden. Es verdad que en los siglos bárbaros, sin luces, sin cultura, con idiomas informes, poco mérito pudieron tener las primeras producciones de la nueva literatura. Pero vinieron los tiempos de Petrarca, Tasso, Shakespeare, Milton, y entre nosotros, de Herrera, Rioja, Lope y Calderon, y se conoció entónces cuáles eran los medios de interesar á la sociedad europea.

Pero ¿cumple el *romanticismo* actual las condiciones necesarias de la literatura cris-

Biblioteca Nacional de España

tiana y monárquica, cual la exije, cual la quiere el espíritu social de nuestros dias? Examinarémos esta cuestion en otro artículo.

DE LO QUE HOY SE LLAMA ROMANTICISMO.

NADA es mas opuesto al espíritu, á los sentimientos y á las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana, que lo que ahora se llama romanticismo, á lo ménos en la parte dramática. El drama moderno es digno de los siglos de la Grecia primitiva y bárbara: solo describe el hombre *fisiolójico*; esto es, el hombre entregado á la enerjía de sus pasiones, sin freno alguno de razon, de justicia, de relijion. ¿Sacia su amor, su venganza, su ambicion, su enojo? Es feliz. ¿Halla obstáculos invencibles que destruyen sus criminales esperanzas? Busca un asilo en el suicidio.

Los dramáticos del dia hacen consistir todo su génio, todo el mérito de su invencion en acumular monstruosidades morales. Los hombres son en sus dramas mucho mas perversos que en la escena del mundo. Sus maldades son *poéticas* como la tempestad de que habla Juvenal. ¿Qué utilidad resulta de esta exajeracion? Se ha dicho, y no sin fundamento, que la lectura de las novelas estragaba en otro tiempo el entendimiento de los jóvenes, haciéndoles creer que los hombres eran mejores de lo que son. Pero mas dañosos nos parecen los dramas modernos que pintan la naturaleza humana peor de lo que es. Error por error preferimos la noble confianza de creer á todos los hombres semejantes á Grandison, y á todas las mujeres tan virtuosas como Clara, á la triste cuanto infame sospecha de tropezar á cada paso con Antony ó con Lucrecia Borjia. Los primeros pueden ser útiles en calidad de modelos, aunque no sea posible llegar á su perfeccion ideal. Y ¿no es de temer que la juventud, tan simpática con todo lo que es fuerza y movimiento, aunque se dirija al mal, quiera imitar los mónstruos que se le presentan en la escena, no mas que por el infeliz orgullo de aparecer dotada de pasiones fuertes? Tanto es de temer, cuanto no faltan ejemplares de tan infausta imitacion.

No podemos pasar de aquí sin hacer una advertencia útil á nuestra juventud. La verdadera fuerza y enerjía de alma, no está en las pasiones, sino en la razon. Las pasiones fuertes anuncian por lo comun un ánimo débil, si son desenfrenadas. Mas fuerza de alma hay en el padre de familias oscuro que llena la larga carrera de su vida con virtudes poco celebradas, cumpliendo con exactitud sus deberes de hombre y de ciudadano, que en Alejandro el Grande, víctima de su ambicion y de su inquietud. Aquel mostrará ménos pavor que el héroe de Macedonia en las cercanías del sepulcro.

No sabemos por qué asquean tanto nuestros dramaturgos de hoy la literatura de los griegos. ¿Por ventura, la Clitemnestra, el Orestes, la Electra, el Egisto de Sófocles no se parecen mas á los modelos de maldad que presenta actualmente la escena, que la Desdemona de Shakespeare, las amantes de Lope de Vega, el Horacio de Corneille y la Andrómaca de Racine? Pero los poetas trájicos de Aténas tenian disculpa en su creencia. Su relijion nada influia en la moral: para ellos el hombre era un ser puramente fisiolójico, dirijido invenciblemente por el destino,

«*Fata volentem ducunt, nolentem trahunt*»
«Conduce el hado al que le sigue: arrastra al que resiste.»

¿Pueden tener esta disculpa nuestros dramaturgos? Y si acaso creen en la ciega necesidad del destino, ¿creen tambien en ella los pueblos que asisten á sus espectáculos?

Pero dirán que el fin de sus dramas es moral «por cuanto los perversos acaban suicidándose.» Y ¿qué es el suicidio para hombres que nada creen sino sus pasiones? Despues que se han hartado de maldades; despues de haber servido á los espectadores los

Biblioteca Nacional de España

platos de todos los delitos, se les dá por postre el mayor de todos ellos á los ojos de la naturaleza y de la relijion. ¡Bella moral por cierto!

No puede haber verdadero efecto moral ni dramático sin interés. ¿Por quién se atreverá á interesarse ningun corazon honrado y sensible ni en *Antony*, ni en *Angelo de Padua*, ni en *Lucrecia Borgia* ni en otros mil dramas, donde el hombre que tenga alguna delicadeza se halla como en medio de un albañal? Comparémos con los horrores que se representan en esas composiciones infernales nuestros sentimientos dulces, nuestra civilizacion intelijente, nuestras creencias relijiosas, nuestra filantropía y hasta nuestras pasiones atenuadas y reducidas á su justa medida por la amenidad de las costumbres. ¿Cómo podemos sufrir los hombres del siglo XIX la barbárie de los tiempos de Cadmo y de Pélope?

Y ¿qué dirémos de ese furor de desfigurar la historia para hacer ridículos ú odiosos los personajes mas célebres de ella? Nosotros no tenemos á Felipe II por un hombre bueno; pero no somos tan necios que le creamos tal como le han pintado Schiller y Alfieri, copiando los retratos infieles que de él hicieron los historiadores de Francia, cuya potencia humilló, y los del protestantismo cuyos progresos contuvo. No creemos que Cárlos V careciese de defectos; pero ¿quién le reconocerá en el badulaque del *Ernani*? Creemos tambien que habrán existido antiguamente en la córte de Francia algunas princesas livianas, pero eso de arrojar sus amantes al rio desde la *Torre de Nesle* es burlarse de los espectadores. Calderon desfiguró la historia; pero fué para asimilar los personajes griegos y romanos á los caballeros españoles, que por cierto valian tanto como los héroes de cualquier nacion.

Ese empeño en deslustrar y envilecer en el teatro el esplendor del trono: esa manía sobre todo de presentar á los ojos de los espectadores los vicios y los delitos, verdaderos ó fingidos, de que se han hecho reos algunos ministros de la relijion: ese cuidado en fin de destruir todas las ideas de órden social y de moralidad anuncia un plan harto conocido ya por fortuna, yes; de resucitar en la Europa actual el odio contra los reyes, los sacerdotes y las virtudes; y aquella demencia que produjo todos los desastres de la revolucion francesa. El siglo no puede sufrir ya la anarquía ni en los escritos ni en las conversaciones: la anarquía vencida se ha refujiado á la escena. ¿Por qué se la sufre en ella? Porque los hombres son inconsecuentes, y porque la moda es la reina del mundo.

Pero la moda pasará, y entónces será muy fácil conocer que el romanticismo actual, antimonárquico, antirelijioso y antimoral, no puede ser la literatura propia de los pueblos ilustrados por la luz del cristianismo, intelijentes, civilizados, y que están acostumbrados á colocar sus interéses y sus libertades bajo la salvaguardia de los tronos. El romanticismo del dia, considerado en sus efectos morales, en nada se parece ni al espíritu ni á los sentimientos comunes de la época. Mas *romántico* es, en este sentido, el teatro de Corneille y de Racine, que el de Dumas y de Víctor Hugo.

Ya hemos visto que el empeño de describir el hombre fisiolójico, entregado á sus pasiones, única intelijencia, única moral, única relijion que se supone en él, es característico del romanticismo actual dramático. Si se comparan sus producciones con las del teatro griego y romano, se verá que son esencialmente las mismas. El modelo de Antony fué Egisto, el de Lucrecia Borgia Clitemnestra.

Comparémos ahora el teatro *clásico* de Corneille y Racine y el verdaderamente *romántico* de Shakespeare y de Calderon, y se conocerán en uno y otro los caractéres propios de la literatura acomodada á los pueblos monárquicos y cristianos.

¿Cuál es el nudo, el alma, por decirlo así, de casi todas las trajedias del teatro frances desde *el Cid* hasta *la Jaira*? La lucha entre las pasiones y el deber, entre el hombre fisiolójico y el moral, entre el hombre de las pasiones y el de la intelijencia. Esto es tan cierto, que aun en los asuntos que tomaron del teatro de Aténas los dramáticos franceses, introdujeron el principio del remordimiento, desconocido en las trajedias griegas. ¿Qué tiene que ver la Clitemnestra de Sófocles cuando despues de haber cometido el horroroso parricidio, se jacta de él y esclama que volveria á hacer lo que habia hecho, con la Clitemnestra de Voltaire, siempre luchando consigo misma, siempre despedazada por los remordimientos, siempre infeliz, hasta que el acero de su hijo puso fin á su miserable existencia? La Fedra de Racine no es por cierto la de Séneca ni la de

Biblioteca Nacional de España

Euripides. Su lucha es prolongada, terrible; conoce toda la enormidad del crímen que le aconseja su pasion, y ya en el márjen del precipicio hace esfuerzos, aunque insuficientes, para no caer en él. Estos dos caractéres, los de Rodrigo, Horacio y Cinna en Corneille, los de Agamenon, Rojana y Andrómaca en Racine, y el de Jaira en Voltaire, son enteramente *románticos*, en el sentido que hemos dado á esta palabra.

Poco nos costará probar lo mismo de los de Hamlet, Lear, Macbeth y otros muchos de Shakespeare. Este dramático, quizá el mas profundo que ha existido jamas, no hace mas que reproducir en todos sus dramas la lucha entre la virtud y el vicio; y á pesar de sus numerosos y grandes defectos de ejecucion: á pesar de las burlerías de Voltaire, á pesar de la crítica de Moratin que no comprendió bien el espíritu de aquel hombre estraordinario, siempre será cierto que el padre del teatro ingles escede á todos los que han cultivado el mismo género, en la pintura del corazon humano, porque ninguno ha descrito como él los contrastes entre el sentimiento moral y las pasiones.

Nuestro Calderon, en una rejion no tan elevada como la de Shakespeare, con ménos profundidad pero con mas arte, amenidad y correccion que el bardo británico, ha pintado lo mismo. Sus esposos ofendidos no son tan feroces como Otelo; pero acaso sienten mejor, porque perteneciendo á una sociedad mas culta, son mas capaces de valuar la felicidad del amor virtuoso, la desventura de los celos y el oprobio del honor ultrajado.

A muchos de nuestros lectores parecerá estraño que hayamos reunido en una misma categoría autores tan diversos en las formas de estilo y de composicion, como Corneille y Shakespeare, Racine y Calderon. Pero ¿qué son las formas del drama, ó de la elocucion, cuando se trata del fondo de las cosas? Nuestra crítica del romanticismo actual no versa sobre las formas, y cuando hablemos de ellas, quizá no serán tan severos nuestros juicios como lo han sido y lo han debido ser hablando de los efectos morales. No puede haber *belleza* sin *virtud*. Toda obra que produce resultados perniciosos á la moral, es mala en literatura: y no la salvarán de esta justa sentencia ni la elegancia del estilo, ni la verdad de las descripciones, ni aun la misma perfeccion de las combinaciones dramáticas.

Volviendo á nuestro propósito, no debe estrañarse que hayamos reunido en una sola clase á autores, que la moda del dia coloca en dos muy diferentes. Corneille tomó de Guillen de Castro, de Calderon y de Ruiz de Alarcon los argumentos de tres de sus mejores dramas. Moliere pugnó por imitar á Moreto, y lo hizo infelizmente. Mas venturoso fué luchando con Tirso de Molina. No sabemos que Racine imitase á ningun poeta cómico español; aunque si no se hubiera perdido *el Sacrificio de Ifigenia* de Calderon, quizá hallariamos en esta comedia algunos rasgos del hermoso carácter de Aquiles. Estas imitaciones hechas por un teatro que empezaba á formarse, de otro que ya estaba perfeccionado en su género, prueban que el fondo de las ideas dramáticas era el mismo, aunque la manera de presentarlas en la escena fuese diversa. Cuando el teatro nacional decaeció en España é imitamos á nuestra vez las formas del teatro francés, no por eso se abandonó el principio de los contrastes y oposiciones, que es el característico y fundamental del verdadero romanticismo. Moratin tiene escenas y pasajes, que leidos aisladamente, podrian parecer de Calderon cuando era bueno. Los diálogos entre Leonardo é Isabel en el *Baron* y el carácter de D. Cárlos en el *Sí de las niñas* pertenecen á la comedia urbana del mismo género que cultivó el gran rival de Lope de Vega. No hay que hablar de las pocas trajedias que merecen y han obtenido aceptacion en el periodo desde Cárlos III hasta nuestros dias; pues no hay ninguna de ellas donde no se represente la lid, tantas veces citadas, entre las pasiones y el deber.

Los ejemplos que hemos mencionado del teatro frances que ahora se llama *clásico*, y del teatro ingles y del español del siglo XVII, que se estiman como *románticos*, prueban hasta la evidencia que las formas dramáticas son indiferentes para los resultados morales, y que estos pueden ser buenos y útiles á la moral pública, ya se someta el genio á obedecer las fórmulas estrechas de Boileau, ya quiera entregarse al vuelo atrevido de Shakespeare y de Calderon. La coincidencia que hemos demostrado entre el teatro romántico actual y el antiguo de Aténas, prueba lo mismo en cuanto á los efectos perniciosos en moral, con esta diferencia sin embargo, que es favorable á Sófocles y Euripides. Los griegos creian el fatalismo, amaban el gobierno republicano y aborrecian

Biblioteca Nacional de España

el monárquico. No es de estrañar, pues, que sus poetas inculcasen aquel funesto principio y pintasen odiosos á los reyes. Esta disculpa no alcanza á los nuevos dramaturgos; porque la sociedad actual no tiene ni las creencias ni los sentimientos que ellos aspiran á inculcarle en sus dramas.

Podriamos añadir á los ejemplos ya citados el del teatro aleman, cuyas formas son románticas. Bajo ellas ha escrito Kotzebue *la Misantropía y el Arrepentimiento*, y Schiller *los Ladrones*; el primero no puede ser llamado un drama inmoral, aunque sea contrario á nuestras ideas sobre el honor. El segundo es esencialmente anti-social. ¿Qué mas? Alfieri, uno de los mas estrechos observadores de las reglas clásicas, ¿no encontró, á pesar de tanta sujecion, los medios de derramar en sus trajedias toda su hiel republicana?

Concluirémos este artículo con una observacion muy importante. Nosotros ni creemos ni hemos creido nunca que el teatro tiene por objeto primario la correccion de las costumbres: solo creemos que *debe ser una diversion inocente*. Pero en ella se describe al hombre; y esta descripcion ha de producir necesariamente efectos morales sobre los espectadores. Decir lo contrario seria negar el poder del ejemplo, la mágia del estilo, la seduccion de las situaciones, la influencia del interes dramático. Ahora bien: si los efectos morales que naturalmente debe producir un drama determinado, ó un sistema de dramatizar son perniciosos ¿deberá ser permitida su representacion? Resuelvan los gobiernos este problema. Nosotros nos contentamos con repetir á los hombres que aprecien todavia el sentimiento moral y que tengan buen gusto, que nada es tan deforme, tan asqueroso como la inmoralidad; pues se opone á la primera de todas las bellezas que es la virtud. Los que se complacen en ver horrores, costumbres patibularias, crímenes y suicidios; los que se estasian al oir invectivas contra los reyes y los sacerdotes; los que se creen jueces por el precio del billete, de las generaciones pasadas, presentes como reos en el tribunal de la escena, cometen un anacronismo. Debieron haber nacido en la época de Robespierre y de Marat.

RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS ANTERIORES

SOBRE EL ROMANTICISMO.

Nos ha parecido conveniente reducir á un corto número de reflexiones todo lo que hemos dicho acerca de la célebre cuestion que se ha promovido en nuestros dias entre el romanticismo y el clasicismo.

1.ª El teatro griego solo presentaba el hombre de las pasiones y del destino, y el hombre fisiolójico; y cuando mas el hombre público ó el ciudadano. Los teatros de la Europa moderna deben representar el hombre moral, el hombre de la virtud, y lo deben presentar *individualmente*, esto es, los sentimientos que se le atribuyen, aunque pertenezcan á la especie humana, han de tener el carácter particular del personaje.

2.ª Las formas del drama griego, que debieron su oríjen á la naturaleza del espectáculo, que era un acto relijioso en su principio, y á la construccion material del teatro, eran suficientes para una accion sencilla en la cual se representaba el hombre tal como le concebia entónces la sociedad; pero es preciso darles mas amplitud en la Europa actual, que ha renunciado á la vida del foro, y cuya relijion define al hombre de una manera ménos sencilla y mas complicada.

3.ª Debe usarse de esta amplitud con sobriedad; pues no puede dudarse que aunque la unidad de interés sea la principal en el drama, y la verosimilitud moral la primera de todas, se reconocen sin embargo en las unidades de accion, de lugar y de tiempo medios de verosimilitud material que no son despreciables. No es lícito en nuestro entender quebrantarlas sin justos motivos.

4.ª Los teatros de España, Inglaterra, y Alemania renunciaron á las formas griegas: el teatro frances del siglo de Luis XIV las adoptó: pero abandonando la sencillez de la

Biblioteca Nacional de España

trajedia ateniense. Corneille, Racine y Voltaire no describieron el hombre fisiolójico de la antigüedad, sino el hombre cristiano y monárquico de su época. Los defectos é inconvenientes de sus dramas consisten en haberlos hecho en un espacio muy reducido, y su mérito como poetas dramáticos, en haber hecho obras tan excelentes á pesar de la rijidez de las reglas á que se sometieron.

5.ª El actual drama frances, llamado vulgarmente romántico, pinta el hombre fisiolójico como el de Aténas, sin someterse á sus reglas: falsea la moral universal civil y política del género humano, supone que el hombre no puede lidiar contra sus pasiones, y no le deja mas opcion que satisfacer sus deseos á cualquier costa ó suicidarse. Es, pues, contrario á los sentimientos de la civilizacion actual, no cumple con sus exijencias, y caerá apenas dejen de sostenerlo el capricho y la moda.

A esto se reduce la gran cuestion del *Romanticismo*.

Tanto esta voz como su opuesta *Clasicismo* como el adjetivo *romántico*, son bárbaras y aun ridículas en nuestro idioma. Son ademas inútiles; porque jamas podrán contribuir á caracterizar el mérito de una composicion dramática. Para nosotros es *clásico* todo lo que está bien escrito, y se puede proponer como modelo de estilo y de lenguaje en las clases ó aulas de humanidades. Así con tanto placer leemos el *Británico* de Racine como el *Lindo D. Diego* de Moreto. Y no hay que hablar de reglas de unidades, de formas. ¿Quereis someteros á ellas? No escribais la *Petimetra* de Moratin el padre, sino el *Sí de las Niñas* de su hijo. ¿Quereis libertaros de esa sujecion? No mancheis el papel ni las costumbres públicas con el *Antony*, sino componed algo semejante á *Duelos de amor y lealtad* de Calderon.

Escribid dramas que interesen á los hombres de cultura y honradez, como son casi todos los que asisten al espectáculo: respetad la moral, la relijion y los principios políticos que rijen en vuestra patria: respetad vuestro idioma: observad rigorosamente la verosimilitud moral, y en cuanto sea posible la material. Si esto hiciereis, nadie vendrá á pediros cuenta del quebrantamiento ú observancia de las unidades, como neciamente se le pidió al gran Corneille. Os sucederá lo que á él; los aplausos del público acallarán los gritos de la crítica.

En cuanto á los autores dramáticos españoles que hay en la actualidad, aconsejarémos ademas que huyan á toda carrera del drama de Dumas y de Victor Hugo, y que no busquen para recalentar su fantasía las novelas que tan á manos llenas prodiga aquella nacion. *No es conveniente pintar al hombre mas malo de lo que es.* Si es lícito al poeta crear *un mundo ideal*, no se le permite esta licencia para degradar la especie humana, sino para perfeccionarla. Renúnciese enhorabuena á las formas aristotélicas: pero pues tenemos en Lope, Calderon, Rojas y Moreto tan escelentes modelos de esa libertad literaria, ¿por qué hemos de buscarlos en dramas informes é inmorales, y de cuya imitacion el menor inconveniente seria la corrupcion del habla castellana?

Lo mismo podemos decir á los poetas líricos de nuestros dias, empeñados por la mayor parte en embutir en la versificacion de Herrera y Rioja pensamientos, frases y modismos, que trascienden á frances desde media legua. Tambien se ha querido estender á este género el principio romántico, no sabemos por qué: pues la poesía lírica, siendo como es la espresion de un sentimiento, no tiene ni puede tener formas diversas. La diferencia está en lo *que se diga*, bien ó mal, con oportunidad ó sin ella: pero no en la division ó variacion de las estanzas. La moda actual de escribir las composiciones líricas en diversas especies de metros, aunque contraria á la de nuestros poetas del siglo XVI y aun á la de los líricos latinos, es muy conforme á la práctica de los griegos. ¿Dirémos por eso que la poesía del sentimiento ha mudado de esencia?

Todo lo que el romanticismo puede reclamar como suyo es la variacion de las formas; pero para designarla no es menester introducir una voz nueva en el idioma: esa diversidad existia ya en tiempo de Luis XIV entre el teatro español y el francés, y Boileau la esplica con tanta claridad como injusticia; ¿se creó por eso una nueva palabra? No falta quien quiera dar á la literatura romántica un carácter mas elevado, y asociarla en cierto modo á las ideas políticas de la época. Se dice que el romanticismo es el sistema de la *libertad literaria*. Si esto es así, preciso será confesar que el *romanticismo* es mas antiguo de lo que todos creen, y coronar á Horacio como al primer proclamador conocido de este sistema con su célebre *quidlibet audendi*.

Biblioteca Nacional de España

Libertad literaria es una frase ambiciosa como otras muchas, que despues de analizadas, nada dan. En efecto, asi como la libertad en el órden civil y político es la obediencia á las leyes, asi en el órden literario es la sumision á las reglas: y asi como en el primer caso para que el ciudadano modere sus acciones, tiene que estudiar y conocer la lejislacion y su espíritu, asi el poeta en el segundo ha de examinar las reglas que la naturaleza ha impuesto al género en que quiera escribir, sin estar obligado á seguir formas puramente convencionales. Pues bien: esto ya lo sabíamos; porque ántes de ahora se ha practicado y puesto en ejercicio esa libertad.

Nosotros designarémos las composiciones con los títulos de *buenas ó malas*, sin curarnos mucho de si son *clásicas ó románticas*, y este es en nuestro entender el mejor partido que pueden tomar los hombres de juicio, naturalmente poco aficionados á dejarse alucinar por palabras ni frases.

SOBRE UN ARTICULO DEL LICEO.

En el Liceo español de Abril del presente año hay un artículo, intitulado, *Poesía castellana del siglo XVI*, en el cual, despues de varias incursiones en la poesía hebrea y griega, se acusa á Virjilio de no ser orijinal, á los poetas de nuestro siglo de oro, de ser meros copistas, y concluye con el decantado axioma de nuestros dias, de que *en la poesía como en las demas bellas artes, hay un solo libro, que es la naturaleza*. Este artículo nos ha dado motivo para hacer algunas reflexiones, que sentimos no esten conformes con las ideas del autor.

Dice que «la poesía de la Grecia..., á pesar de ser indijena..., no es ya tan sencilla como la de los pueblos nómadas... Por eso Homero no es ni tan sublime como David, ni tan melancólico como Job, ni tan sencillo en sus descripciones como Moyses.» Aquí hay muchas equivocaciones que es preciso deshacer.

En primer lugar nunca han sido mirados los libros de Moyses como obras poéticas, sino como colecciones históricas y lejislativas. Grande diferencia hay en tono y en estilo de sus narraciones y códigos al libro de los salmos y á los de los profetas. Es verdad que algunas veces copia profecias y cánticos como la de Jacob y los de Moyses, pero no habrá dificultad en conceder que el tono general de su estilo no es poético. Un historiador no debe admitir como el poeta, adornos en sus descripciones: por eso Homero ni fué ni debió ser tan sencillo como el autor del Génesis.

En segundo lugar la causa que el autor atribuye á la superioridad de David sobre Homero en cuanto á los pensamientos sublimes, no es verdadera; pues en el tiempo del profeta rey y guerrero no era ya Israel un pueblo errante, sino una monarquía poderosa, estendida por la victoria desde el torrente de Ejipto hasta el Eufrates y desde el Líbano hasta el mar Rojo, cuando Homero nació en una colonia griega del Asia menor, recien fundada por colonos fujitivos del Peloponeso, y por consiguiente pobre y sin cultura.

¿Por qué no se atribuye la mayor sublimidad de David á su verdadera causa, que es la naturaleza del Dios que celebraba? Por mas ardiente y elevado que fuese el cantor de Aquiles, ¿pudiera haber formado con su Júpiter, su Venus y su Marte los cuadros admirables que cantaban los adoradores del único y verdadero Dios y los que de órden suya revelaban á su pueblo los sucesos futuros? David es mas *sublime* que Homero, porque Jehová es el criador y dominador del mundo; y los dioses griegos, hombres que habian recibido la apoteósis de los pueblos ó de los poetas. Job es mas *melancólico* que Homero, porque jamas á este insigne poeta pudo ocurrirle la idea del justo luchando con la adversidad, y recibiéndola como un beneficio de la mano divina. La lucha entre el hombre sensible que sufre y el hombre espiritual que busca el consuelo de sus males en Dios, lucha que hace tan interesante el libro del príncipe árabe, pugnaba esencialmente con los principios de la relijion gentilica. Así Homero no pudo ni comprenderla ni describirla.

Biblioteca Nacional de España

¿Y cómo se dice que Horacio es el *único poeta orijinal* que poseyó Roma, quitándole este título de honor á Virjilio, el poeta del corazon humano, como Homero lo es de la imajinacion; á Ovidio, el mas rico y fluido de los vates latinos, y á Tibulo, el mas suave y melancólico? Pero «Virjilio, dice, siguió las huellas de Homero y se quedó á larga distancia.« ¿Cómo así? ¿Hay por ventura en la Iliada ni en la Odisea alguna cosa comparable al cuarto libro de la Eneida? ¿Imitó Virjilio á Homero en la descripcion de la terrible noche en que fué arruinada Troya? ¿No le es muy superior en la reseña de los pueblos que concurrieron á la guerra? Evandro, sus quejas y presentimientos al enviar su hijo á los combates, sus gemidos al verle muerto á manos de Turno, ¿tienen su modelo en la Iliada? ¿Lo tiene el inimitable episodio de Eurialo y Niso? ¿Qué tiene que ver con este trozo, en que está llevado al mas alto punto el heroismo de la amistad, la espedicion nocturna de Ulises y Diomedes? En fin, ¿ha escrito Homero algo que se semeje al fin del sesto libro de la Eneida, donde Anquises revela á su hijo la gloria futura de su descendencia? Parece imposible que un escritor que debe haber leido ambos poetas, pues los compara, haya olvidado tan completamente las citas que acabamos de hacer.

Es cierto, certísimo, que Virjilio tradujo de Homero un gran número de descripciones y comparaciones. Pope en su poema sobre *la crítica* esplica este fenómeno literario. «El poeta latino, queriendo imitar la naturaleza, halló que la naturaleza y Homero eran una misma cosa.» Este es el caso de decir con Voltaire que solo á los ricos es lícito robar.

¡*Virjilio se quedó á larga distancia de Homero*! Ese fallo se dá con mucha prontitud: mas no sería tan fácil justificarlo. Nosotros procurarémos ser mas justos entre esos dos grandes colosos que en todos tiempos se han disputado, y se disputarán aun por muchos siglos el imperio de la literatura.

Homero es incomparablemente superior al poeta latino en todo lo relativo á la composicion del poema y á los adornos que hacen su efecto sobre la imajinacion. Virjilio es, con la misma superioridad, mas grande que su adversario en la correccion del estilo, la delicadeza de la espresion y el conocimiento profundo y filosófico de las pasiones. No hay en los dos poemas de Homero un pasaje comparable á esta espresion de Virjilio,

«Non ignara mali, miseris sucurrere disco.»

ó á esta,

«Quem metui moritura?»

ó á aquel verso inimitable en que Dido, despues de jurar que no cedería al amor, da á entender que no tardará en infrinjir su juramento:

«Sic effecta sinum lacrymis implevit obortis.»

Todo Virjilio está, por decirlo así, empedrado de versos de esta especie, que demuestran la sublime ternura de su corazon y la valentía de su génio para espresar los sentimientos delicados. Y en vano se buscará en Homero, poeta de tiempos mas rudos, el modelo de las descripciones de esta especie.

Debiera tambien tenerse presente, cuando se trate de dar una sentencia justa entre estos dos insignes poetas, que Homero llegó hasta una edad avanzada, y que su poema tuvo toda la perfeccion que su portentoso genio era capaz de darle. Virjilio falleció jóven, dejó incompleto su poema, y no debia de estar muy satisfecho de él, pues mandó quemarlo. Si á tanta distancia de su época es lícito aventurar alguna conjetura, nosotros creemos que el disgusto de Virjilio con su obra, procedia de los numerosos defectos del plan de composicion, y no de haber imitado á Homero en muchas descripciones. Esa imitacion, en vez de ser un defecto, deberá ser un mérito para cualquiera que conozca cuan rudo, cuan inarmónico era todavía el lenguaje poético de los latinos en el poema de Lucrecio. Virjilio tuvo la gloria de darle con sus traducciones de Homero, parte de la soltura y flexibilidad, parte de la armonía del admirable idioma de Grecia.

Es un fenómeno observado por un literato español de mucha nota, que Horacio, tan escelente juez en materias de buen gusto, tan admirador de Homero, tan amigo

Biblioteca Nacional de España

de Virjilio, á quien nunca pudo mirar con emulacion, pues los géneros en que ambos trabajaron eran tan diversos, no habla de la Eneida en ninguna de sus obras didácticas, siendo así que celebró la suavidad y gracia del estilo de su amigo en las églogas y geórjicas. Nosotros no podemos esplicar este silencio, sino diciendo que Horacio, muy capaz de conocer los defectos de plan y ejecucion en el poema de Virjilio, no era muy á propósito para sentir y analizar sus bellezas superiores, hijas por la mayor parte de la sensibilidad de su corazon. Horacio era poeta, y gran poeta; pero era cortesano y ademas epicúreo. Puede desafiarse á cualquiera á que cite del vate venusino un solo verso, un solo rasgo en que brille aquella ternura exaltada que rebosa á cada paso del pecho de Virjilio.

Concluye el artículo la parte de la poesía romana, quejándose de que los cantos de los poetas latinos no fueron *eco de las últimas palabras del rijido Caton*. Este aserto es contrario á lo que nos dice la historia. Ahí están Lucano y Juvenal que no nos dejarán mentir: uno y otro llenos de fuego y de enerjía, y el segundo tan indignado por lo ménos como pudiera estarlo la sombra del célebre suicida de Utica. Ni uno ni otro imitaron á los griegos: ambos son originales. ¿Leerémos por eso la Farsalia con mas placer que la Eneida? Si el autor del artículo fuese capaz de darnos este consejo soltaríamos la pluma y no volveríamos á discutir sobre esta materia.

El genio no basta: es necesario ademas el gusto ejercitado y perfeccionado. Esta es una verdad, que se trata de oscurecer en el dia, y es menester repetirla é inculcarla si queremos tener literatura.

Dejando, pues, á un lado la poesía de los hebreos, griegos y romanos, vengamos ya á la castellana que nos importa mas. Hablando de la poesía española del siglo XVI, dice que «es un reflejo de la poesía italiana... Tiene, añade, la regularidad de la poesía romana y la puerilidad sutil de la provenzal.» Despues de estos fallos acusa á los Garcilasos, Herreras, Leones y Argensolas de falta de orijinalidad, del uso que hacen de las fábulas mitolójicas, de la regularidad hasta en el número de versos de algunas composiciones. Lo mas gracioso de todo es que concluya esta larga série de acusaciones, celebrando en los mas insignes poetas de aquel siglo las prendas que los han hecho inmortales, prendas que se avienen muy mal con la falta de orijinalidad; porque es imposible que carezca de ella el que las posea.

En primer lugar es falso que la poesía castellana del siglo XVI sea un reflejo de la italiana. Si se adoptaron sus metros y la disposicion de sus estanzas, eso no es copiar. ¿Quién llamaría *copista* á Murillo, porque hubiese pintado uno de sus cuadros en el lienzo que le hubiese prestado un amigo? Lo que caracteriza á un poeta no son los metros, sino los pensamientos, el tono, el colorido; y todo esto fué original en nuestros poetas del siglo XVI.

¿Por qué, pues, imitaron á los poetas latinos y griegos? Porque si no lo hubieran hecho, no tendríamos ni lenguaje poético, ni poesía castellana. Garcilaso es tan profundamente tierno, tan altamente orijinal en el canto de Nemoroso, porque en el de Salicio imitó con tanta perfeccion á Virjilio. En este aprendió á dominar la ruda aspereza en que habia dejado el lenguaje poético castellano el Ennio español Juan de Mena: en este adquirió la flexibilidad y soltura necesarias para componer la admirable estanza que comienza

«Por tí el silencio de la selva umbrosa»

ó aquella, llena de ternura y melancolía;

«¿Quién me dijera, Elisa, vida mia, etc.»

No hay ninguno de los poetas de nuestro buen siglo, en el cual no haya imitaciones de los antiguos y cantos orijinales: las primeras les sirvieron para pulir y enriquecer el lenguaje; en los segundos desplegaron toda la fuerza de su genio. No los censuremos por las riquezas que robaron de otros Parnasos, para hacer mas copioso el tesoro del nuestro. ¡Cuántas locuciones, cuántos giros poéticos poseemos en nuestra lengua, que no existirian si no se hubiesen hecho esos hurtos gloriosos de que se queja nuestro autor!

Biblioteca Nacional de España

Si examinamos atentamente las composiciones en que se funda la gloria poética de nuestro siglo de oro, se verá que ninguna de ellas debe nada ni á Italia ni á Roma. Las canciones sublimes de Herrera: la célebre de Rodrigo Caro, refundida por Rioja, *á las ruinas de Itálica*: la epístola moral de este: los versos buenos de Góngora: los de Lope, que son inimitables cuando son buenos: los sonetos y canciones de los Argensolas; y las odas orijinales de Leon, nada deben ni á la poesia italiana ni á la latina. Hasta *la profecía del Tajo* es enteramente española, aunque el autor imitase la forma del *Vaticinio de Nereo* de Horacio. ¿Qué importa la forma donde el trabajo es tan superior?

No es cierto, pues, que nuestros poetas del siglo XVI fuesen meros copistas, y mucho ménos que *cuando sentian no necesitaban copiar*.

En cuanto á la puerilidad sutil, que atribuye el artículo á la poesía provenzal, y que segun él mismo, copiaron nuestros poetas, de donde deduce el orijen de tantos conceptos amorosos, solo dirémos que la actual generacion no es capaz de juzgar el mérito ó demérito ni de estos conceptos ni de su oportunidad para describir la pasion del amor. Á nosotros deben parecernos ridículos y frios: ¿debia suceder lo mismo á los españoles de los siglos XV, XVI, XVII, para los cuales el amor no era un afecto fujitivo, un placer momentáneo, sino una especie de culto, y la mas seria ocupacion de la vida? Parécenos que no. Por eso no se contentaban con el delirio y abandono de los poetas griegos y romanos. Tenian un medio mejor de describir el delirio, para ellos *permanente*, de la pasion, que era raciocinar sobre ella. Nunca un loco se muestra mas loco que cuando hace discursos sobre el objeto de su manía. Como ahora se trata el amor á la manera de los antiguos, esto es, como un mero placer físico, no es estraño que nos fastidie la importancia que le daban los poetas del siglo XVI y sus succesores.

Á la verdad sentimos leer en Herrera tantos versos amorosos; tan superiores son los pocos que compuso en otra línea. Pero nunca son *ridículos*, pues á lo ménos siempre hay que aprender en ellos la pureza y correccion del estilo, y el uso de las voces y giros poéticos. Ademas, tiene muchos trozos en los cuales nada puede encontrar que reprender ni aun el autor del artículo que impugnamos. Tal es la elejía á la muerte de Heliodora, ó estos versos que cita Lope como modelos de elegancia y ternura.

«Breve será la venturosa historia
de mi favor, que es breve la alegría
que tiene algun lugar en mi memoria.
Cuando del claro cielo se desvia
del sol ardiente el alto carro apena
y con igual espacio muestra el dia,
Con blanda voz que entre las perlas suena,
teñido el rostro del color de rosa,
de honesto miedo y de amor tierno llena,
Me dijo asi la bella desdeñosa.»

El artículo acusa á nuestros poetas de ser copistas de los romanos. Nosotros preguntarémos ahora: ¿por qué en la descripcion de la pasion amorosa tomaron un giro tan diferente del que siguieron Safo, Anacreonte, Ovidio, Tibulo y Horacio? ¿Dirán que por imitar á los italianos y provenzales? No; sino porque pugnaban los cantos de los poetas antiguos con las ideas y sentimientos de su época. Asi en esta parte importante de la poesía no se apartaron tanto como dice el artículo del mundo y de la sociedad que tenian á la vista.

Es verdad que se quiso introducir entónces en España el teatro greco-latino. El proyecto no tuvo efecto, no porque imitar las formas de aquel teatro fuese mal hecho, sino porque las mismas causas que impedian tratar el amor á la manera de Ovidio, se oponian tambien á que se admitiesen por el público aquellas formas. Asi es que Lope de Vega fundó la verdadera escuela dramática española: esto es, la que era verdaderamente acomodada al gusto nacional.

Ni faltó entre nosotros en el siglo XVI la poesía popular. Tenemos romanceros y

Biblioteca Nacional de España

cancioneros de aquella época, en los cuales no hay seguramente imitaciones de ningun Parnaso estranjero. Tampoco faltaron cantos relijiosos, y algunos de ellos de grande mérito. Hubo tambien quien empuñase la trompa épica, y emprendiese cantar las hazañas contemporáneas; pero para sacar falso á nuestro artículo en todas sus partes, ninguna de nuestras epopeyas es digna de pasar á la posteridad. No se nos diga, pues, que *en poesía hay bastante con el libro de la naturaleza*.

La acusacion de haber hecho uso de la nomenclatura y de las fábulas mitolójicas, que parece la mas fundada contra poetas que profesaban el cristianismo, es sin embargo la mas injusta de todas. La mitolojía no es otra cosa que la descripcion poética del mundo físico y moral: sus consejos son, generalmente hablando, alusiones y alegorías injeniosas, creadas por el talento de los griegos. Forman, pues, el tesoro de la poesía de todas las naciones procedentes de la civilizacion griega y romana. Privarlas de él es quitarles los medios de personificar las pasiones, y de elevar el lenguaje poético sobre el comun y vulgar de los hombres, y por consiguiente es quitarle á la imajinacion sus derechos y obligarla á contentarse con prosa rimada y filosófica. Solo deberémos advertir que la nomenclatura mitolójica no puede tener lugar en las poesías cristianas; y la misma escepcion prueba la regla: porque en este género de composiciones deben ser otros los medios de conmover la imajinacion y de escitar los sentimientos.

Si nosotros hubiéramos de censurar alguna cosa en los padres de la poesía castellana, no seria ni la imitacion de los poetas antiguos, porque los buenos modelos deben ser imitados, y por imitar han comenzado todos los grandes artistas; ni las riquezas de otros Parnasos que importaron en el español; ni el gran número de voces y giros poéticos, de frases desconocidas que hicieron propias de nuestro lenguaje: ni las formas latinas ó italianas que dieron á la poesía, cuando no tenia ningunas ó las tenia sumamente mezquinas. Tampoco les hariamos guerra ni por la nomenclatura mitolójica, ni por su manera de cantar el amor, ni por los asuntos que elijieron para sus composiciones. Todos estos cargos se ha visto ya que son falsos ó exajerados. Lo único que nos disgusta en la literatura del siglo XVI, es la falta absoluta de conocimientos en la ciencia filosófica de las humanidades; la cual, á haber sido conocida, hubiera puesto un grande obstáculo á las innovaciones funestas de Góngora y Quevedo, y al torrente de mal gusto que abismó en el siglo XVII la poesía y la elocucion castellana.

Pero ¿pudieron los poetas y escritores del siglo XVI haber creado y perfeccionado esta ciencia? No: aquella fué la época del genio, anterior siempre á la de la filosofía, y nadie ignora las dificultades invencibles que se oponian entónces á los progresos del espíritu filosófico.

En cuanto á la frase, presentada bajo la forma de axioma, en que concluye el artículo, solo harémos una reflexion. ¿Se formará un pintor sin ver ni estudiar mas cuadros que los que él componga? ¿ó un gran músico sin haber oido otras armonías que el sonido de las fuentes ó el canto de los pájaros? ¿Por qué, pues, se ha de negar en el poeta la necesidad de un estudio indispensable para las otras bellas artes, á saber: el estudio de los modelos? No aconsejamos la imitacion servil, como la que hacen algunos de la moderna escuela francesa de poesía, que por cierto no merece ser imitada. No se imite, pues: pero estúdiese á lo ménos; apréndase en el ejemplo de otros cómo se vencen las dificultades: examínense los escollos en que se han estrellado. El estudio es al mismo tiempo la espuela y el freno del injenio.

DEL POEMA DESCRIPTIVO.

ESTE género fué desconocido en la antigüedad griega y romana. Ni á Aristóteles ni á Horacio ocurrió que el pincel poético pudiese emplearse en formar cuadros sin mas objeto que el de formarlos. Ya es sabido que la poesía, siendo el idioma de la imajinacion

Biblioteca Nacional de España

y de los afectos, debe convertir las ideas en imájenes, y acercarlas cuanto sea posible á los sentidos.

Pero siempre ha de haber un fin determinado para el cual sean útiles las descripciones. El poema descriptivo solo fué cultivado hácia mediados del siglo último; pues aunque se encuentran algunas composiciones de esta especie en nuestros poetas del siglo XVI, como la descripcion de Aranjuez por Argensola, y la del incendio de Granada por Espinel: la primera puede considerarse como un elojio del rey que hizo formar aquel sitio, y la segunda como un trozo de narracion épica.

En la pintura es conocido el género de los paisajes, puramente descriptivo; pero esta divina arte, que habla inmediatamente á los ojos, llena su objeto aunque no haga mas que presentar la naturaleza visible, si la presenta con verdad y escojimiento. Parece que de la poesía se exije algo mas. El lenguaje no puede llegar nunca á la exactitud del pincel; pero puede pintar mas cosas que él: puede describir con mas perfeccion las ideas y los sentimientos: sentimientos é ideas se piden al poeta, al mismo tiempo que imájenes. Aun entre los paisajes se ven con mas placer en igualdad de mérito artístico, aquellos en que las figuras humanas sirven de centro ál cuadro, y como que manifiestan que toda la naturaleza ha sido criada para servir de adorno ó de pábulo al sentimiento y á la intelijencia.

Sin embargo, no se crea por lo que hemos dicho que despreciamos el género descriptivo. Las *estaciones* de Thompson y las de Saint Lambert vivirán tanto como los idiomas en que se han escrito. Solo hemos querido notar el inconveniente de esta clase de poesía. Por bellos que sean los cuadros, causan al fin tedio y disgusto, si son muchos y de objetos muy minuciosos, como sucede tal vez á Thompson, y no se procura que intervenga en ellos el hombre, y que se muestren las armonías misteriosas entre el ser intelectual y sensible, y los demas seres que pueblan el mundo: en una palabra, es menester que el poema descriptivo sea al mismo tiempo *didáctico*.

En efecto, ¿cuál es el fin que puede proponerse el poeta en sus descripciones? ¿Presentar los objetos á la fantasía del lector? ¿Lucir la gala de su elocucion, la armonía de sus versos, la buena eleccion de las circunstancias y de los adornos? Todo esto afecta agradablemente la fantasía; pero el corazen y el entendimiento quedan tranquilos. Aparezca en el cuadro el hombre, ó gozando, ó sufriendo ó meditando: se animará é interesará la descripcion. Llámase poema didáctico el que tiene por objeto presentar en una succesion de cuadros los preceptos de algun arte ó ciencia, ó por lo ménos cierto órden de ideas ligadas entre sí por algun principio filosófico. El poema descriptivo será tanto mas perfecto cuanto con mas exactitud enseñe las relaciones de la naturaleza con el hombre.

Este género admite mucha variedad; porque es increible la fecundidad prodijiosa de la imajinacion humana cuando se emplea en la contemplacion del universo. Las *armonías relijiosas* de Lamartine, la utopia del optimismo de Pope, las profundas y melancólicas reflexiones de Young, muchos de los cánticos celestiales del profeta de Sion, y otra gran multitud de composiciones poéticas puede reducirse á la descripcion como nosotros la concebimos, y la hemos esplicado.

Las reglas peculiares de esta clase de poemas no son muy numerosas. La principal de todas, y que nunca debe olvidarse, es no cebarse tanto en el placer de describir los objetos sensibles, que falte á los cuadros la vida y la animacion. Para evitar este defecto basta á un poeta hábil introducir en sus cuadros al hombre, ó como parte integrante de ellos, ó cuando no sea posible, como observador. Virjilio anima así á una de sus mas hermosas comparaciones.

In segetem veluti cum flamma furentibus austris
Incidit, aut rapido montano flumine torrens
Sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
Praecipitesque trahit silvas: stupet inscius alto
Accipiens sonitum saxi de vertice pastor.

(Así tal vez por el furioso Noto,
arrebatado el fuego cae en las mieses:
ó el arroyo crecido con las aguas

Biblioteca Nacional de España

del monte, tala campos y sembrados,
y arrastra entero el bosque. Del destrozo
sobrecojido, en la elevada peña
oye el pastor el horroroso estruendo.)

La imájen del espectador puesta al fin del cuadro, lo anima y embellece. Otras veces, como en la pintura del furor encadenado, se presentan los séres abstractos bajo caractéres humanos. Nada hay tan interesante para el hombre como el hombre mismo.

En los cuadros suele tal vez pecarse por escesiva minuciosidad. Muratori, en la excelente coleccion que publicó con el título *Della perfecta poesía italiana*, distingue dos especies de imájenes, con los nombres de *generalizadas y particularizadas*.

Da el primer nombre á aquellas descripciones en las cuales se pinta el objeto con un solo rasgo; pero de tal naturaleza, que él solo basta para grabarlo en la fantasía. Cuando Virjilio dice que Polifemo llevaba por baston un pino:

«Trunca manum pinus regit et vestigia firmat,»

ya no es necesario que se detenga á describir las dimensiones de su cuerpo: bastantemente comprendemos su desmesurada estatura. Cuando Horacio dice á Augusto que los Partos cabalgaban impunemente,

«Neu sinas Medos equitare inultos,
Te duce, Cæsar,»

no es menester que haga una larga descripcion de los estragos que causaban en las provincias del imperio cercanas al Eufrates, ni de la ignominia que por eso sufria el nombre romano. Uno y otro se perciben bien con solo la espresion pintoresca *equitare inultos*.

Llama Muratori imájenes particularizadas á aquellas en que se describen menudamente las circunstancias del objeto: de estas se encuentran á cada paso en todos los poetas.

Las primeras son mas felices: anuncian una inspiracion mas profunda, y dejan al lector el placer de formar él mismo todo el cuadro para el cual solo se le habia dado el módulo: cree entónces participar del genio del poeta.

Las segundas, si han de ser buenas, necesitan de mucho talento; porque es menester en primer lugar, no describir todas las circunstancias, ni imitar á Ovidio, que como decia de él Quintiliano, *nunca sabe acabar*, y describiendo por ejemplo, el incendio causado por la impericia de Faeton, no nos perdona ninguna de las constelaciones que chamuscó con el fuego de su carro. En segundo lugar, deben elejirse los rasgos que basten á presentar el objeto bajo el aspecto que acomode mas al carácter de la composicion y al intento del poeta. Esta eleccion no es fácil, y es hija de un gusto ejercitado. Los mejores modelos que conocemos de esta especie de imájenes son Virjilio y Horacio: «Virjilio nunca se desmiente, pero el segundo tal vez describe circunstancias inútiles, ó á lo ménos que nos lo parecen á nosotros, quizá por no conocer las costumbres ó los personajes á que alude. En la Oda en que describe el rapto de Europa, no se entiende bien por qué esta princesa, quejándose de verse enmedio de los mares sobre la espalda del toro robador, desea perecer entre las garras de las fieras antes que se deslustre su hermosura, y quiere alimentar á los tigres cuando todavía es bella:

«..... Speciosa quære
pascere tigres.»

Tampoco se entiende por qué en la Oda á Druso advierte que no ha querido averiguar el orijen de la costumbre que tenian los retos y los vindélicos, vencidos por aquel héroe, de armar sus diestras con segures semejantes á las de las amazonas. Siempre nos ha parecido esta advertencia inútil un rasgo satírico contra algun poeta ó autor necio de su tiempo, que al celebrar la victoria de Druso, se habia estendido mucho

Biblioteca Nacional de España

sobre el orijen de aquellas armas. Pero la Oda, y mucho mas la patriótica y casi ditirámbica, no es terreno á propósito para la sátira.

DE LA EPOPEYA.

¿Es este género tan contrario al espíritu y al gusto del siglo actual como afectan creer algunos? Tal es la cuestion que nos proponemos examinar.

La *Iliada* de Homero apareció en Grecia cuando la civilizacion no habia hecho todavía grandes progresos: cuando los ánimos aun no vencidos de los placeres ficticios de la sociedad eran todavía capaces de sentimientos elevados y grandes, y de percibir las nobles descripciones del ciego de Smirna, y de complacerse en ellas. El espíritu y carácter de los griegos se pervirtió; pero aun quedaron bastantes centellas del fuego primitivo para entusiasmarse con la lectura de aquel divino poeta. Dígalo, si no, Alejandro el Grande, ardiendo en el amor de la gloria á solo el nombre de Aquiles.

Muchos siglos, diversas creencias, revoluciones muy importantes ha esperimentado la sociedad desde el siglo de Homero; pero su obra ha sido constantemente la admiracion y embeleso de los que han sido capaces de entenderla, sin embargo de que ya nadie cree en sus dioses, nadie se interesa por sus héroes, y á nadie importa el hado de Troya ni la venganza árjiva. Para producir este efecto tan universal, tan grande, tan constante, no bastó que Homero hubiese descrito cosas que fuesen agradables á su nacion. Su genio dominó toda la estension de la tierra, toda la sucesion de los siglos. Pintó fielmente la humanidad; hé aquí su mérito; hé aquí el orijen de su gloria inmarcesible.

Virjilio, al contrario, escribió su *Eneida* en el siglo mas corrompido de Roma, cuando ya ni habia creencias ni costumbres. Sin embargo, agradó y mereció tambien la inmortalidad por la pureza de la elocucion: por la pintura de hombres no tan sencillos y feroces como los de Homero, sino mas conformes á los romanos de su tiempo; y en fin, por los cuadros inimitables que presenta de las pasiones humanas. El amor de Dido, los lamentos de Evandro, el episodio de Eurialo y Niso serán leidos con entusiasmo y enternecimiento, mientras los afectos del amor, de la amistad y de la paternidad no sean nombres vanos entre los mortales. La obra del poeta latino es mas rica en los pormenores; pero no forma el admirable conjunto de la *Iliada*.

Estos dos ejemplos demuestran de una manera mas evidente que una buena epopeya podria ser leida con aplauso y placer en una sociedad como la del siglo actual, por mas dejenerada y pervertida que se la quiera suponer. Los ingleses estiman todavía á su Milton, los italianos á su Tasso. Y si los franceses no aprecian la *Henriada* de Voltaire, no es culpa de ellos, sino de la obra misma, en la cual se quedó muy inferior á su talento el célebre autor de la *Jaira*.

Los portugueses no abandonarán fácilmente la causa de Camoens, á pesar de los defectos de su poema; y nosotros mismos nos gloriaríamos de nuestros Lopez, Ercillas, Balbuenas y Ojedas, si sus poemas estuvieran escritos en su totalidad con la valentía y perfeccion que en algunos pasajes.

En una palabra, si no se aplauden los poemas épicos, es porque son malos los que tenemos, y porque no hay nadie que se dedique á escribir uno bueno. Esta es obra sumamente difícil en su ejecucion: nadie la emprende, no porque no gustaria, sino porque todos se aterran de consagrar su vida entera á un trabajo de éxito dudoso y cuya gloria no podria quizá gozar el autor. Hay en el dia demasiada prisa en darse á conocer y en gozar el incienso de la alabanza para arrostrar una empresa que necesariamente ha de durar muchos años.

La falta de creencias que se nota en la sociedad es un inconveniente que se abulta mas de lo que debiera. En primer lugar, es falso que exista esa falta en la parte culta de la sociedad; y aunque, en segundo lugar, la hubiese, como efectivamente la habia en Roma cuando escribió Virjilio, al poeta pertenece halagar la imajinacion con la majia

Biblioteca Nacional de España

de su estilo, y obligarla á aceptar, aunque solo sea momentáneamente, los cuadros que le acomode presentarle. ¿No leemos novelas? ¿No admitimos en ellas, si están bien escritas, todas las fábulas, aunque sean de hechicerias y de májica? ¿Y qué es una novela sino una *epopeya escrita en prosa*, con su protagonista, sus descripciones, su moral y sus sentencias? El *Orlando* de Ariosto es al mismo tiempo novela de costumbres y satírica, y poema épico; y nadie lo ha escluido todavía de la literatura.

No creemos, pues, imposible que exista un genio capaz de describir en un cuadro de competente estension una accion grande, interesante, maravillosa, caractéres bien contrastados, costumbres y usos de una época determinada, y que haga todo esto en buen estilo y correcta versificacion. Lo que creemos muy difícil es, que aunque exista un genio capaz de emprender y de llevar á cabo esta obra, tenga sin embargo la confianza en sus fuerzas, la constancia en el trabajo, y el teson de ánimo necesario para entregar toda su vida en manos de la posteridad. Estamos en un siglo positivo, y el alma mas poética calcula, á pesar de toda su poesía, la ventaja de los aplausos actuales sobre la esperanza de los que puede merecer á los siglos futuros. Somos mas ambiciosos que amantes de la gloria, y decimos con el Diógenes de Calderon:

¿qué me importa
que fama ó no fama tenga,
si un aliento de la vida
hoy calladamente suena
mas que despues todo el ruido
de sus trompas y sus lenguas?

No por eso deja de ser cierto:

1.° Que el laurel literario mas importante para la gloria de una nacion es el de la musa épica; porque en un cuadro estenso y dilatado puede el poeta hacer insigne muestra de sus conocimientos de toda especie, y describir un siglo, una época entera de la historia de su nacion.

2.° Que este laurel falta todavía en el Parnaso español. Tenemos muchos poemas á la verdad; pero plagados de defectos capitales en el plan, en la direccion de la fábula y en el estilo.

3.° Acaso ninguna nacion posea una historia mas *épica* que la española, sus principales sucesos desde los principios de la fundacion del reino de Asturias, están llenos de heroismo. No creerémos en el genio poético del que pueda leer las nobles pájinas en que Mariana describe el levantamiento de Pelayo, la conquista de Toledo, la batalla de las Navas, en que se jugó á un trance la suerte de la cristiandad de España, los cercos de Sevilla y de Granada, la conquista de Nápoles y el descubrimiento del nuevo Mundo, sin sentirse inspirado y dispuesto á embellecer con los adornos de la poesía aquellos grandes y gloriosos sucesos.

DE LAS FORMAS DRAMÁTICAS.

El drama de los griegos, que en sus principios fué un acto relijioso, conservó cuando pasó á ser espectáculo, su carácter primitivo; y este fué, por decirlo de paso, el motivo justo de las invectivas de los santos padres contra esta diversion. Prescindiendo de la inmoralidad constante de la comedia griega y romana: de la desvergüenza y falacidad de los Sátiros y de la inmundicia de los Pantomimos tan enérjicamente descrita por Juvenal, la asistencia á esta clase de espectáculos, que comenzaba siempre por un sacrificio á Baco, como en los tiempos primitivos, era una verdadera profesion de idolatría, incompatible con la creencia y los deberes del cristiano.

El drama comenzó, pues, por himnos y cantos relijiosos, interrumpido despues con rapsodias ó recitaciones sueltas de Homero ó de otros poetas, y últimamente con una

Biblioteca Nacional de España

accion mas ó ménos regular, representada tambien en verso. Esta parte que fué la accesoria llegó á ser la principal; mas no desterró á la otra enteramente, sino la sometió. El coro siguió cantando en el teatro, y aun sus cantos eran relijiosos ó morales; pero subordinados al argumento y á la accion principal del drama.

Como nunca faltaba del teatro, y su gefe, llamado tambien *coro*, era uno de los interlocutores de la pieza, era necesario que la escena fuese fija. El espectáculo teatral de los antiguos en su mayor perfeccion, esto es, en los tiempos de Sófocles y de Eurípides era, pues, una ópera, mezclada de representacion y de canto, en la cual todas las artes, la poesía, la música, la danza, la arquitectura, la pintura y la escultura desplegaban el tesoro de sus riquezas.

De esta situacion de cosas se deducen fácilmente las reglas de la dramática griega. La escena era necesariamente fija; pues el coro no debia faltar de ella. De aqui la unidad de lugar. Es verdad que este inconveniente estaba compensado con la grande estension de terreno que ocupaba el teatro, estension que permitia representar á la vista de los espectadores muchos sitios diversos, aunque cercanos entre sí, como se ve en la primera escena de la *Electra* de Sófocles.

No variando la escena, no faltando nunca de ella algunos actores, era necesario que los sucesos que se representasen fuesen seguidos: de aqui la unidad de tiempo.

Si los sucesos eran inmediatos en tiempo entre sí, era tambien necesario so pena de destruir el interes, que estos sucesos compusiesen una cuestion única: de aqui la unidad de accion.

No bastaba que la accion fuese una: fué necesario que fuese muy sencilla para dejar al coro la parte que le correspondia tener en el espectáculo. Y asi es que cuando los romanos escribieron comedias de accion complicada; pues una de Terencio se componia de dos de Menandro, suprimieron el coro. Pero en la trajedia romana se conservó; y por lo mismo no se renunció en ella á la sencillez de Sófocles y de Eurípides. Esta sencillez es la causa de no introducir en la escena mas de tres interlocutores.

«*Nec quarta loqui persona laboret*,»

como dice Horacio: con tres personas y con el coro estaba suficientemente lleno el teatro.

En fin, el coro llenaba los intermedios. Por eso Horacio no permite á los dramáticos latinos piezas tan largas que pasen de cinco actos, ni tan cortas que no lleguen á este número, sin que conozcamos la razon filosófica de haberse fijado en él el de las pausas de representacion.

Hemos examinado el orijen de las reglas de composicion, dadas para el teatro antiguo. Ninguna de ellas está tomada de la naturaleza de las cosas, sino de las exijencias materiales de la escena y del espectáculo. Sin embargo fuerza es confesar que estas reglas bastaban para la verosimilitud, tal como la concibieron los griegos; pues no los hemos de tener por tan necios que creyesen causar ilusion con su coro siempre en escena y testigo de cuanto se meditaba ó se hacia, ni con sus canciones y movimientos periódicos y regulares. En el teatro no hay ilusion: ningun espectador cree verdadero lo que pasa en la escena: sin embargo, despues que ha hecho concesiones al autor y á los actores, no quiere que la licencia de estos ni de aquel llegue á tal punto, que destruyan el placer y el interes que él siente ya por los sucesos, ya por los personajes representados. El placer de la representacion es semejante al que nos produce una novela leida. Nace de la simpatía que ejercen en nosotros las ideas ó sentimientos ajenos. Cuando asistimos á la representacion de Edipo, no solo no creemos que el actor es el desgraciado rey de Tebas; pero ni aun creemos que haya existido esta víctima del fatalismo. Con todo nos ponemos en su lugar, para lo cual hacemos todas las suposiciones necesarias por imposibles que sean. ¿No temblamos muchas veces con solo imajinar que estamos al márjen de un precipicio?

El interés, pues, que escita el drama, nace de que nos sustituimos al actor, asi como el de una novela tiene el mismo orijen. Cualquier cosa que destruya este impulso simpático, nos disgusta, nos incomoda. La verosimilitud teatral no se dirije, pues, á hacer *creibles* las cosas que se representan, sino á hacerlas *interesantes*. Por esa razon

Biblioteca Nacional de España

se dan al autor dramático muchas concesiones contrarias á la verosimilitud: por ejemplo, que César ó Alejandro hablen en verso castellano ó frances: que una perspectiva que se nos presenta sea el foro de Roma, la plaza de Aténas ó los pensiles de Babilonia: que un actor á quien conocemos de vista ó de trato sea Sócrates ó Neron, etc. etc. En la ópera se aumenta mas el número de concesiones. *Interesadnos y haced lo que querais* es la divisa del espectador.

¿Destruyen este interes las concesiones que se oponen á la verosimilitud material de la escena? No. Cuando no eran conocidas las decoraciones teatrales: cuando una miserable cortina era el único medio de separacion entre el proscenio y el vestuario, los pasajes verdaderamente buenos interesaban á los espectadores. ¿Y no nos arrancan lágrimas las quejas de Andrómaca ó de Lear? ¿No nos estremecemos al verso de Don Mendo en *García del Castañar*,

Aquel es el Rey, García,

solo á la simple lectura, y sin ninguno de los medios de ilusion ó verosimilitud dramática?

Pero lo que verdaderamente destruye el interes es la falta de verosimilitud *moral*; esto es, que los personajes hagan lo que no deben hacer, atendido el carácter que se les ha atribuido, ó no hagan lo que deben hacer bajo la misma hipótesis; ó en fin que el hombre se represente en la escena diverso del que concebimos, del que somos; porque entónces se falsifica el principio de Terencio, en el cual se funda todo el interes teatral.

«Homo sum; humani nihil á me alienum puto.»
«Hombre soy: nada del hombre
puede serme indiferente»

Pero si el personaje que nos presentan no tiene punto alguno de contacto con la humanidad tal como la concebimos, en vano se cansará el actor: no nos interesará, porque nada de hombre *(nihil humani)* verémos en él.

Asentados estos principios, veamos si Sófocles y Eurípides tuvieron bastante con las formas del teatro griego y con las concesiones que les hacia el auditorio de Aténas, para representar fielmente el hombre tal como era conocido en el siglo de Aristides y de Pericles.

El hombre que conocian los griegos era puramente fisiolójico en cuanto á la moral. Como aquella nacion injeniosa habia convertido todas las pasiones en divinidades, mal podria exijir de los hombres que fuesen mejores que sus dioses: mal podria condenar en la humanidad que cediese al poder del destino, ni al fatalismo que la relijion pagana preconizaba. Asi es que en el teatro griego las pasiones caminan siempre *en línea recta*, por decirlo asi, sin que detengan ó tuerzan el paso por el remordimiento ni por la advertencia de ningun freno interior.

Casi no habia en Grecia vida doméstica, que tanto contribuye á imprimir caractéres individuales á las pasiones y á las costumbres. Los ciudadanos vivian en el foro; las ideas y sentimientos, y hasta los sucesos y los afectos eran comunes.

El poeta dramático, que debia describir una sociedad de esta especie, no podia quitarle á las pasiones humanas el carácter de generalidad que tenian. El ambicioso, el amante, el vengativo, el iracundo, el virtuoso, el patriota, el héroe debian necesariamente ser pintados con los colores propios de su vicio ó de su virtud: mas no era posible introducir en el cuadro circunstancias ó diferencias individuales; porque esas diferencias no existian en la realidad, viviendo todos los ciudadanos de una misma manera.

De aqui se infiere que las reglas del teatro griego, por mas estrechas que fuesen, eran suficientes para las exijencias del auditorio y para las necesidades del poeta. No olvidemos que la mayor parte del tiempo del espectáculo se empleaba en los movimientos y cantos del coro; pero aun le quedaba hueco al autor para desplegar suficientemente cuatro ó cinco caractéres, entre los cuales sobresalia uno ó dos; para formar el nudo de una accion sencilla, y para conducirla con un corto número de incidentes al desenlace. Lo mas dificil en toda composicion dramática, que es la descrip-

Biblioteca Nacional de España

cion y unidad de los caractéres, podia hacerse con comodidad en aquel cuadro, por mas reducido que fuese; pues bastaba presentarlos en dos ó tres ocasiones para que fuesen conocidos. Todo lo que habia que pintar era el *hombre esterior*, sin luchas que despedazasen su corazon, sin particularidades ni circunstancias que caracterizasen el individuo; en fin, sin esa infinidad de matices diversos que han introducido en los vicios y virtudes de la sociedad humana el uso de la vida doméstica por una parte, y por otra la creencia de una relijion que influye inmediatamente en las costumbres.

El *Edipo rey*, de Sófocles es justamente tenido por el drama mas complicado del teatro de Aténas; y es admirable la sagacidad con que el autor desenvuelve succesivamente todas las partes del terrible misterio encerrado en la existencia de aquel héroe, víctima del fatalismo. Pero obsérvese que si la intriga de la fábula costó algun desvelo al trájico griego, no puede decirse otro tanto de la invencion de los caractéres. Edipo es rey, y buen rey; pero no olvida el orgullo de su dignidad, ni la irascibilidad de su condicion en sus contestaciones con Tiresias y Creonte; en esta parte es idéntico su carácter al de Agamenon disputando con Pirro en *las Troyanas* de Séneca, y al del rey de Corinto en *la Medea* del mismo, mandando salir de su estado á la esposa abandonada de Jason. Medea y Clitemnestra adoran un mismo dios, que es el de la venganza; solo se diferencian en los medios de conseguirla. Hércules atormentado por el veneno del Centauro Neso, Ayax por el oprobio de su locura, y Filoctétes, llagado y abandonado en Lemnos, se quejan de la misma manera. En fin, Electra, vengativa como su madre, y Orestes, incitado por los mismos dioses al parricidio, tienen igual impetuosidad, no detenida por ningun freno, para lograr su infausto proyecto.

Habia otro motivo mas para que fuese ménos difícil la descripcion de los caractéres, y es; que no era lícito á los poetas alterar en la escena la idea que los griegos tenian formada de sus antiguos héroes y monarcas, idea conservada por la tradicion, alimentada por la creencia gentílica, que reconocia como deidades á muchos de aquellos héroes, y ligada con las pasiones políticas de las repúblicas griegas, que se complacian en no ver mas que crímenes é infortunios en los palacios y en las familias reales. Asi el único trabajo del poeta era conducir la accion, escribir buenos versos y componer diálogos naturales é interesantes.

Vemos, pues, que el teatro de la antigüedad satisfacia completamente las exijencias del auditorio que asistia al espectáculo; pues le presentaba personajes conocidos de su historia bajo el aspecto que mejor satisfacia sus pasiones, y en ellos veia, y veia con placer, al hombre, tal como era entónces, tal como le importaba estudiarlo y conocerlo, esto es, esterior y entregado al ímpetu de sus pasiones y al imperio ciego del destino. Asi no debemos estrañar que Aristóteles, dictando reglas de poesía dramática á su nacion y á su siglo, insertase como cánones del buen gusto, al lado de los principios que tienen su orijen en la naturaleza, las prácticas y costumbres del teatro de Aténas; ni que Horacio reprodujese una parte de ellas en su epístola á los Pisones; pues nadie ignora que la literatura romana fué imitacion ó copia de la griega; y como por otra parte la relijion y la vida civil eran las mismas en ambas naciones, debian serlo tambien los espectáculos dramáticos.

Hemos dicho y probado que la escuela actual del romanticismo dramático tiene por objeto describir *el hombre fisiolójico* de Sófocles y de Eurípides. Si su objeto es el mismo que el del teatro griego, no sabemos que pueda haber razon para abjurar las formas antiguas, sino la falta absoluta de genio en los dramaturgos actuales.

En efecto, estos tienen sobre los poetas griegos una ventaja preciosa, y es haberse desterrado el coro de la trajedia moderna. Pueden, pues, desenvolver con mas amplitud la accion, describir con mas exactitud los caractéres. ¿Qué necesidad tienen de quebrantar las tres unidades? ¿No basta una sola fábula, un solo lugar, un tiempo no interrumpido para desenvolver un carácter de los que ahora se presentan en escena? Para describir un adúltero, una prostituida, un ministro infame, una princesa digna de la horca; para pintar esos monstruos, esas pasiones desenfrenadas, esa inmoralidad sin contrapeso alguno ¿se necesitan tantas licencias? Cuanto mas pronto se llegue al suicidio, catástrofe obligada de todos esos dramas, como en otro tiempo lo era el casamiento, será mejor. ¿Por qué no hacen lo que hacian los Sófocles y Sénecas describiendo lo mismo? ¿Será por ejercer actos positivos de independencia y de desprecio al código de

Biblioteca Nacional de España

Aristóteles? No: ya dieran ellos algo por ser capaces de escribir *la Jaira ó la Alcira*. No observan las reglas, porque carecen de talento dramático. Si lo tuviesen, no se arredrarian de la estrechez de los preceptos: al contrario, los mismos preceptos, la misma dificultad de observarlos les servirian de estímulo y de alas para volar. Ninguno de los dramas de que hablamos, encierra tantos incidentes como una comedia de Calderon; y vemos que este poeta, cuando quiso someterse á las reglas, compuso con la misma facilidad que en sus demas comedias. Díganlo sino, *el maestro de danzar*, y mas aun *los empeños de seis horas*, que aunque colocada en todas las listas entre las apócrifas suyas, es en nuestra opinion auténtica: á lo ménos de Calderon es el estilo y el juego dramático.

Nosotros estamos muy lejos de creer que las tres célebres unidades sean reglas dictadas al drama por la misma naturaleza. No tardarémos en manifestar los fundamentos en que nos apoyamos para creerlas reglas de *mera convencion*. Mas no hay duda que pertenecen á la verosimilitud material; y por tanto son de tanto valor en la dramática, por lo ménos como la propiedad de las decoraciones y de los trajes. Deben observarse hasta donde sea posible, sin minuciosa supersticion. Todo hombre de buen gusto tolerará pacientemente su quebrantamiento, siempre que sea necesario para producir grandes efectos teatrales; pero no permitirá esa licencia al autor que abuse de ella para presentar monstruosidades en moral y en literatura.

DE LA OPERA,

CONSIDERADA COMO DRAMA.

El abate Batteux, en su excelente obra de *las bellas artes reducidas á un mismo principio*, considera el espectáculo de la ópera como el teatro de los triunfos de la imajinacion. En él se reunen, dice, los encantos de la música, de la poesía, de la declamacion, del baile, de la pintura, en fin, de todas las artes imitativas. Pero es forzoso confesar que esta reunion solo se gozó en Italia por algunos años, esto es, mientras se representaron en ella las óperas de Metastasio. Despues se ha introducido la costumbre de sacrificar la poesía á la música: y el drama, es decir, la parte principal del espectáculo no es mas que un *libreto*, escrito por un poeta alquilado y sometido á las exijencias y aun preceptos del compositor.

Esto quiere decir en otros términos, que á la ópera solo se va á oir música, como si se fuera á un concierto, y que es muy lójica la nueva denominacion de *Academia de música* que se ha dado en Paris al teatro de la ópera francesa.

No sucedia así en Aténas, donde bajo el nombre de trajedias se representaban verdaderas óperas, con declamacion notada, aunque mas sencilla que nuestros modernos recitados, y con frecuentes coros líricos en los intermedios. Los pensamientos varoniles de Sófocles no se modificaban á voluntad del compositor musical; ni se exijia de Eurípides que refundiese sus versos para introducir en ellos palabras de cierto y determinado número de sílabas, y con acentos y desinencias fijas. El poeta escribia su obra y el músico la notaba.

No tenemos ideas bien exactas de la música de los antiguos: solo sabemos, de una manera vaga, que era sencilla y espresiva; pero no tan rica y variada como la actual, perfeccionada por tantos y tan grandes maestros. No es estraño, pues, que hallándose capaz de espresar cuanto quiera, se le dé la primacía sobre el pensamiento poético; porque ella tambien lo tiene, como todas las bellas artes, y su efecto es mas profundo, aunque no tan exacto, como el del lenguaje.

Establecida, pues, la competencia entre el poeta y el músico, fué necesario separarlos. Ni Racine quiso escribir versos para la ópera, ni Rossini querrá emplear sus no-

Biblioteca Nacional de España

tas sino en versos hechos á su gusto, y á propósito para desenvolver el pensamiento musical que tenga en la imajinacion.

Esto es conforme á la naturaleza de las cosas. Parece imposible hacer coincidir á entrambos artistas en un mismo órden de ideas: y mucho mas difícil espresarlas bien con dos instrumentos tan diversos y sometidos á reglas tan diferentes, como son el lenguaje y el sonido. El entusiasmo y la inspiracion dictarán al poeta palabras y frases, indóciles á la armonía musical; y al músico, combinaciones de sonidos que no puedan concertarse bien con el desenvolvimiento del periodo poético. Era, pues, muy difícil que se conviniesen. El poeta se retiró al teatro dramático, y el compositor quedó dueño absoluto de la ópera.

Pero los placeres del auditorio se han reducido á la mitad. Son muy raras las ocasiones en que se reunan buenos versos con la música encantadora de Bellini ó Donizzetti. Por lo general la versificacion está bien acentuada, como debe estarlo para aplicarle la música; pero es menester apartar la imajinacion de los versos para no esponerse á perder el entusiasmo que inspira el trabajo del compositor. Si este ha querido brillar solo, lo consigue; pero entiende muy mal sus intereses y los del auditorio; porque nunca se siente mas el hechizo de la música que cuando se aplica á escelentes versos, y unen entrambas artes sus esfuerzos para hacer una sola ó idéntica impresion en nuestros corazones. Entónces el delirio del entusiasmo llega á su colmo.

En efecto, la impresion de la música es, como ya hemos dicho, mas vehemente y profunda. Afectando á un mismo tiempo la imajinacion y el oido, se apodera del alma y del cuerpo: logra enternecer, irritar ó elevar el corazon. Habla al alma; pero lo que le dice es vago y general. Escita la benevolencia, el enojo, las demas pasiones; pero oculta el objeto á que se dirijen; porque su instrumento no alcanza á tanto. Eso es lo que sucede en los conciertos instrumentales. El placer del oido es completo: el de la imajinacion se pierde en la vaguedad de las sensaciones. Es esto tan cierto, que el que asiste á estas academias no puede gozar por no ser intelijente, el placer de las dificultades vencidas, de la orijinalidad de las combinaciones ni del mérito arquitectónico de la composicion: si tiene fantasía viva ó un corazon sensible, imajina en su interior un drama improvisado, á cuyas diversas situaciones pueda acomodarse la succesion de sonidos que está escuchando. Si la música es sencilla ó pastoral se traslada á los prados de Arcadia ó á los collados de Sicilia: si es guerrera á los campos de batalla ó á una plaza en el momento de asaltarla. Procura, en fin, *personificar* su placer para que sea mas completo.

Pues eso es precisamente lo que hace, ó por lo ménos debe hacer la poesía en la ópera, dar alma y existencia fija y determinada á los objetos, especificar las situaciones, quitarle á la música su vaguedad sin quitarle nada de su hechizo, y hacer la impresion tan cierta como es profunda. Unida la buena poesía á la música se apodera el arte no solo del oido, sino tambien de la intelijencia: presenta mas exactas las imájenes á la fantasía; y ofrece al corazon un alimento mas seguro y abundante.

Hemos dicho que es menester para producir este efecto *buena poesía*; pero la que ha de ser cantada tiene caractéres muy diferentes de la que se consagra esclusivamente á la lectura. En esta la riqueza y escojimiento del lenguaje poético, la multitud de adornos y de imájenes oportunas, y el corte artificioso y variado de la versificacion constituyen gran parte de su mérito. En los versos cantados ha de haber mas sobriedad en cuanto á los ornamentos, mas sencillez en la frase, mas fluidez en la armonía. Es menester que los versos se canten por sí mismos.

Acaso lo que ha disgustado á los compositores de música, del auxilio de su hermana, ha sido encontrar con poetas, no solo sin ninguna intelijencia en la música, sino tambien ignorantes de las modificaciones que deben hacerse á la espresion poética en este caso. Los versos deben tener colocados los acentos con igualdad: no se admiten las transposiciones muy atrevidas, ni los arcaismos que no sean muy usados en poesía. Es menester evitar las voces duras y de áspera pronunciacion: las sinalefas violentas, los cortes que interrumpan la armonía, y las contracciones desacostumbradas de vocales. Se ve, pues, que es mas difícil escribir buenos versos para ser puestos en música, que escribir una escelente oda. Dénsele á un compositor para que los note, unos ver-

Biblioteca Nacional de España

sos en el gusto de los de Herrera, y por mas bellos que sean, por mas semejantes á su insigne modelo, será la empresa imposible.

Nadie ha conocido esta especie de versificacion mejor que Metastasio. Es indefinible el hechizo de sus versos. Su frase siempre sencilla, siempre pura, nada deja que desear ni al ánimo ni al oido. Goza de la *facilidad dificultosa* que tanto y tan justamente clojió Argensola. Era tan nimio en la eleccion de las palabras, que segun se dice, tenia formado un diccionario de las voces, que habia de emplear en sus composiciones, y jamas le fué infiel. Y no por eso descuidó los adornos poéticos que su género permitia. Sus poesias estan enriquecidas de imájenes, ya risueñas, ya terribles, ya melancólicas: pinta como nadie el derretimiento de un corazon enamorado, el fervor de los celos, las sospechas de la ambicion y de la tiranía, la serenidad del corazon virtuoso que lucha con el infortunio. Si á esto se agrega que jamas falta á sus óperas el interes dramático de la accion y de las situaciones, no será mucho decir que es entre todos los poetas el único que ha sabido versificar para la música.

Creemos que no es posible la reconciliacion entre las dos artes, sin que cada uno de los dos artistas conozca hasta cierto punto la profesion del otro; porque solo asi se conseguirá que no se opongan mútuamente dificultades y tropiezos. El poeta, conociendo el carácter particular del músico, escribirá dramas que se adapten á él y versos que se acomoden bien á la frase música, y el músico sabrá exijir de su compañero los sacrificios que permita la poesía. Si se preguntase de quién debia ser el pensamiento principal y dominante del drama, responderiamos que del músico. Este dictaria las pasiones que deben dominar en la composicion: un buen poeta no tendria dificultad en crear las situaciones y los versos. Solamente de este modo podria llegar la ópera al mayor grado de perfeccion.

DE LA MORAL DRAMÁTICA.

ARTÍCULO I.

Es una idea harto vulgarizada la de que el teatro es la escuela de las costumbres; que la comedia, jugando y riendo, corrije los defectos morales; que la representacion de los sentimientos humanos purifica los de los espectadores. Pero no es ménos comun entre las personas de moral mas severa, considerar la escena como corruptora de las costumbres, como una diversion cuando ménos peligrosisima, inventada por la ociosidad para tender lazos á la inesperiencia. Y no se crea que esta opinion es esclusiva de los que profesan el ascetismo cristiano: el célebre Juan Jacobo Rousseau la sostuvo con suma habilidad, y aun con cierta apariencia de victoria, contra un hombre tan sabio y elocuente como Dalembert.

Dictámenes tan encontrados y con tan buena fé defendidos por varones insignes en literatura y en filosofia, merecen ser examinados detenidamente. Si es posible, procurarémos esplicar el principio vital de cada uno de los dos sistemas.

¿Qué fué el drama en su orijen; qué es en su esencia? La representacion de acciones y sentimientos humanos: la imitacion de nuestras pasiones, ideas y costumbres. Esto es y nada mas. Ni entre los griegos y romanos, ni en la edad media, ni en ninguna nacion de la Europa moderna se ha creido que se asistiese al teatro para recibir una instruccion moral, sino para complacer la fantasia con aquella imitacion. ¿Está bien hecha? salimos complacidos. ¿No lo está? Sentimos un disgusto semejante al que esperimentamos al oir una música discordante ó al ver un cuadro mal pintado. En una palabra, buscamos en la escena, como en todas las composiciones de las bellas artes, orijinalidad, belleza, gracias de estilo y de espresion.

Ninguno de los antiguos preceptores de poética ha mirado el teatro como censor de

Biblioteca Nacional de España

las costumbres. Horacio no habla de él sino como de una diversion digna de hombres sensatos, y todas las reglas dramáticas que contiene su admirable epístola á los Pisones, las deduce de este principio: *la representacion debe producir placer*. Es verdad que al mismo Horacio debemos el axioma de *mezclar lo útil con lo agradable*. Despues darémos su esplicacion, porque esta mezcla no se opone á lo que hemos dicho acerca de la naturaleza del drama.

Es verdad tambien que Aristóteles atribuyó á la trajedia el efecto moral de *purificar las pasiones del terror y la compasion*, pasaje que ha atormentado mucho á sus comentadores; pero de cualquier manera que lo espliquen siempre será el *efecto*, no el *objeto* de la representacion dramática entre los griegos; pues se sabe que este género de poesía tuvo su orijen en las fiestas de Baco, y que de los diálogos informes y las rapsodias con que empezó, se elevó á la altura que le dieron Sófocles y Eurípides. Y es tan cierto, que aquella *purificacion* no es esencial á la trajedia, que en nuestros dias su efecto moral mas notorio é inmediato no es purgar nuestros afectos, sino inspirarnos un saludable terror á las pasiones exaltadas.

Tambien es cierto que los trájicos griegos procuraron inocular en el pueblo el odio á la monarquía y el dogma del fatalismo. Pero estos sentimientos, político el uno, y el otro relijioso, estaban en el espíritu de los espectadores, y el poeta dramático nunca puede sustraerse al influjo de las ideas dominantes. Por la misma razon se representaban en la edad media los *misterios*, en tiempo de la casa de Austria los *autos sacramentales* y Calderon, Rojas y Alarcon poblaron la escena española de caballeros y damas, y la convirtieron en templo del valor, de la honra y de la hermosura. Á cada nacion, á cada época se presentan en los espectáculos los objetos que mas le agradan.

En fin, no puede negarse que la comedia primitiva de los griegos tomó un carácter mas que democrático, y presentó de una manera ridícula y con una censura amarga y mordaz en el teatro de Aténas sus sábios, sus poetas, sus generales y sus majistrados. Parece, pues, que tuvo una tendencia política. Mas no era así, Aristófanes y sus imitadores, poseedores del talento de la sátira, la emplearon de la manera mas agradable á aquel pueblo soberano; porque si á los reyes se les lisonjea con sus propios elojios, el modo mas seguro de agradar á las democracias es degradar á los hombres que sobresalen.

Las escuelas de moral eran en la antigüedad griega y romana los escritos de los filósofos, el Pórtico, la Academia. La política se aprendia en el manejo de los negocios y en la historia. El teatro estaba esclusivamente dedicado á la diversion. Asi es que cuando la comedia tuvo que renunciar á la sátira personal porque las leyes reprimieron su licencia, apareció el drama de Menandro, escrito, si hemos de juzgar por las imitaciones que de él hizo Terencio, meramente para halagar la imajinacion de los espectadores con las pinturas bien hechas de los amorios y locuras de los jóvenes, de las astucias y supercherías de los esclavos para arrancar á los padres avaros algun dinero que sirviese á los vicios de sus hijos, y de las costumbres innobles de las cortesanas, terceros, parásitos y desvergonzados. Tal vez se mezclaba á la descripcion de los caractéres alguna intriga novelesca, cuyo objeto era solo divertir é interesar á los espectadores. Los romanos, que nada añadieron al teatro griego sino la complicacion de la fábula cómica, jamas consideraban la escena sino como una diversion. Asi es que la dejaban por ir á los espectáculos sangrientos del circo, que los divertian mas.

Entre las naciones modernas es todavia mas visible la separacion entre el teatro y la moral. Esta se enseña en los púlpitos y en los escritos relijiosos y filosóficos, no en la escena. El cristianismo declaró la guerra desde su nacimiento á los espectáculos teatrales; hubo para ello dos razones muy justas:

1.ª Que dichas representaciones comenzaban y concluian con sacrificios á Baco, cuyo altar estaba á un lado del teatro.

2.ª Que la mayor parte de las piezas que se representaban eran inmundas y obscenas, como puede verse en las comedias que nos quedan, y se infiere de lo que Horacio y Juvenal dicen de los sátiros y las pantomimas. El teatro moderno es mucho mas casto; pero ¡cuánto hay todavia que reformar en él para que pueda ser tolerable á los ojos de la virtud!

El teatro, pues, considerado en su esencia y su objeto, no se dirije á enseñar la mo-

Biblioteca Nacional de España

ral ni á rectificar las costumbres, sino á proporcionar á los ánimos un placer semejante, aunque mas vivo, al que producen las demas bellas artes.

Sin embargo, hay alguna verdad en la opinion contraria á la que hemos adoptado. Sin elevar el teatro á la altura de una cátedra de moral, sostenemos no solo que debe respetar la virtud, sino tambien inclinar y disponer los ánimos á ella. No tardarémos en disolver esta aparente contradiccion.

ARTÍCULO II.

Es un yerro muy notable, en cualquier teoría, tomar por principio los corolarios, por mas íntimamente unidos que estén los unos con los otros. En materia de poesía, el principio es la belleza: la virtud es una consecuencia, aunque imprescindible y necesaria. En el teatro la moral es un corolario; el elemento principal la diversion y el placer. En el siglo pasado se le llamó la escuela de las costumbres, quizá para impedir que los hombres concurriesen á la que lo es verdaderamente.

Mas no por eso deja de ser la poesía dramática útil á la virtud. Si su objeto es interesar, es imposible que esto se logre, sin que el resultado del drama sea favorable á los intereses de la moral. La mayor parte de los individuos que concurren al teatro, pertenecen á la sociedad culta. ¿Cómo pueden recibir placer en las representaciones inmorales? Y aunque quisiésemos calumniarlos hasta suponerlos bastante corrompidos para complacerse en la *imitacion* de la maldad, concurren al espectáculo en compañía de sus mujeres y de sus hijos: ¿cómo es posible que gusten de hacerlos testigos de escenas abominables, ni que se imbuyan en máximas contrarias á la virtud? Porque, no nos engañemos: hay mucha perversidad en el mundo; pero serán contados los padres y maridos que no procuren separar á sus hijos y consortes del camino de la corrupcion, aunque tal vez se hallen ellos mismos encenagados en sus lodazales.

Por otra parte, es imposible que haya belleza moral sin virtud, y la belleza es el alma del teatro, así como lo es de los demas géneros de poesía, y en cierto modo, aun mas: porque en el drama se describen esclusivamente acciones y caractéres humanos; y es imposible presentar el hombre á los espectadores, sin producir en ellos efecto moral. Tal es la simpatía que escita en nosotros todo lo que pertenece á nuestra naturaleza. Ahora bien, este efecto moral puede ser bueno, esto es, movernos á la práctica de las virtudes dulces ó sublimes; ó malo, inclinándonos á las debilidades vergonzosas, á las atrocidades violentas. Fácil es de conocer el camino que en esta parte señalan al autor dramático las leyes y preceptos de su arte. La virtud, pues, principal objeto de la moral, es necesaria tambien en literatura, señaladamente en la dramática.

Como ningun medio de favorecer las rectas inclinaciones y de reprimir las malas, debe parecer despreciable, ni ser despreciado, creemos que debe incitarse á los poetas dramáticos á escribir con tal cuidado sus composiciones, que resulte del placer mismo la utilidad moral. Para esto no necesitan mas que observar bien las reglas de su arte. Así deben entenderse las reglas de Horacio sobre la reunion de lo provechoso con lo agradable. Este insigne lejislador del buen gusto conocia muy bien que no bastan las fábulas novelescas, ni el buen estilo ó la versificacion esmerada para interesar vivamente á los espectadores: apesar de estas dotes, si no hay resultados morales en los dramas (*expertia fugis*), disgustarán á los hombres sensatos que gustan de estudiar el hombre en las representaciones teatrales.

Un personaje de una trajedia de Eurípides pronunció en la representacion algunos versos de su papel impíos y blasfemos. El pueblo de Aténas se indignó contra el poeta, que se disculpó suplicando que se esperase al fin del drama y se vería castigada debidamente la inmoralidad sacrílega del interlocutor. Este hecho prueba la necesidad de la moral para causar placer en el teatro.

San Agustin refiere que representándose en Roma el *Atormentador de sí mismo* comedia de Terencio, al pronunciar uno de los actores el célebre verso " homo sum, humani nihil á me alienum puto" (*soy hombre y me interesa todo lo que pertenece á la humanidad*) se levantaron á aplaudirle todos los espectadores, por mas que fuesen diferentes

Biblioteca Nacional de España

en patria y en creencias. ¿Se quieren producir grandes efectos teatrales? Háblese al corazon de los hombres: despiértense los sentimientos de la naturaleza, siempre morales, siempre justos, siempre infalibles.

Obsérvese que nuestro insigne Moratin, en las pocas, pero preciosas composiciones que nos ha dejado, ha procurado siempre terminarlas con una situacion moral, que excita el enternecimiento propio de los afectos benévolos. Ya es una madre que renuncia entre los brazos de sus hijos á la ridícula vanidad por la cual iban á ser infelices: ya un censor literario que socorre la indijencia de quien para cumplir sus obligaciones domésticas no tenia otro recurso que escribir mamarrachadas: ya un tio que cede gimiendo á su sobrino jóven y amador la hermosura que habia conseguido volverle á la edad de las ilusiones. ¡Cuán amables son estas situaciones á las almas sensibles y virtuosas! Tenga en hora buena Moliere la primacía de la fuerza cómica; pero los resultados morales del Terencio español son muy útiles y mas agradables que Jorge Dandia queriéndose tirar al rio, ó el Misántropo, confirmándose con sobrada razon en su aborrecimiento al género humano.

Es tan esencial al drama la espresion de los buenos sentimientos morales, que Plauto en el prólogo de su comedia *los Cautivos*, en la cual campean la bondad y la ternura de dos amigos, dice: «*Pocas comedias se ven, en las cuales se hagan mejores los que son buenos.*» En efecto, pocas hubo de esta calaña en el teatro de Roma; y si se ha de decir todo, el mismo Plauto no escribió otra cosa que se le parezca.

De cuanto hemos dicho hasta aqui, resultan estas dos verdades: 1.ª que el objeto del teatro es agradar é interesar con la imitacion de las acciones y costumbres humanas: 2.ª que este agrado y este interes no pueden ser completos, si no se escitan en la representacion sentimientos virtuosos, ya benévolos, ya sublimes.

El teatro no es escuela de moral; pero contribuye (ó á lo ménos debe contribuir) á inspirarnos amor á la virtud. Así solo, y solo así, se pueden combinar las dos opiniones opuestas.

No es inútil, como podria parecer á algunos esta discusion; porque supongamos que un autor dramático preocupado de que *en el teatro debe enseñarse la moral*, se propusiese escribir dramas con este objeto esclusivo. Es imposible que produjese nada bueno. Sentencias, máximas, filosofía, relijion, si se quiere, llenarian todas sus escenas; y no habria ni situaciones, ni fábula, ni aun verosimilitud. Escribiria un poema *severo* como aquellos, que segun dice Horacio, eran mirados con desprecio por la juventud romana. Esta no es una hipótesis finjida á placer. Tres insignes dramáticos han incurrido en semejante error, y han merecido ser notados por él: Voltaire, pugnando por introducir en la escena la filosofía del XVIII; Schiller su escepticismo filosófico y relijioso, y Alfieri su aborrecimiento á la monarquía y á los monarcas. Siempre se cometen defectos, por grande que sea el talento del escritor, cuando se desconoce el objeto primario y esencial de la composicion.

ARTÍCULO III.

CONVENCIDOS ya de que la moral es un elemento necesario, aunque no el objeto esencial de la poesía dramática, es tiempo de examinar de qué manera deberá introducirse en las diferentes clases de dramas para que produzca el mayor efecto posible.

Dos son los medios de que se puede hacer uso para inspirar el amor á la virtud, las máximas y los sentimientos. El primero se dirije á convencer el entendimiento, y es mas propio de los escritos filosóficos y ascéticos: el segundo que domina principalmente en la oratoria sagrada y en la poesía, es mas seguro, porque inclina inmediatamente la voluntad.

No es esto decir que no se admiten las máximas y sentencias morales en el drama; pero debe cuidarse mucho de que el interlocutor no abandone su carácter peculiar, por revestirse del cargo de censor ó predicador. Esto se evitará si en lugar de espresar el pensamiento moral de una manera genérica y propia de la filosofía, se individualiza y contrae al mismo que hable ó á otro personaje. Sírvanos de ejemplo la

Biblioteca Nacional de España

sentencia ya citada de Terencio: *Soy hombre y me interesa todo lo que pertenece á la humanidad.* El filósofo hubiera dicho generalmente: *al hombre debe interesar todo lo que pertenece á otro hombre*; pero el personaje dramático debió hacer mas individual la idea, y así consiguió, ademas de hacerla mas accesible á la imajinacion, convertirla en un sentimiento virtuoso.

Pero los efectos morales del teatro, que resultan de los caractéres y de las situaciones, son los mas comunes y decisivos.

Es menester mucho cuidado en la introduccion de los caractéres. Es una regla que no se debe traspasar, evitar los caractéres bajos. La vileza, la traicion, la perfidia, los sentimientos innobles no son dramáticos. El pueblo mismo, guiado por el instinto moral de la naturaleza, los recibe con un murmullo de indignacion. Nada hay bello en la alevosía: nada ridículo. No escita risa lo que se aborrece: no escita interes de ninguna especie lo que se desprecia. Todos los efectos dramáticos que pueden producirse por estos medios odiosos, hubieran resultado de otra combinacion mejor meditada y mas análoga á los sentimientos comunes de la humanidad. ¿De qué sirve el detestable Yago en *el Otelo* de Shakespeare? ¿Necesitó de las infernales sujestiones de un malvado de la misma especie el engañado Orosman para atravesar el seno de su amante?

Á la verdad pueden y aun deben presentarse en la escena vicios, crímenes y aun atrocidades; pero no los que nacen de pasiones viles y patibularias, sino de las que son nobles, por lo ménos en su oríjen, aunque se hagan culpables en su exaltacion. Pinte el poeta trájico con caractéres de fuego las consecuencias infaustas del amor, de la ambicion, del orgullo, de la venganza; afectos todos que suponen cierta elevacion de alma; pues aun la venganza, reprobada con razon por la buena moral, tiene su principio en el instinto natural de la justicia. Castigue el poeta cómico con el azote de Talia la avaricia, el pedantismo, la coquetería en cualquiera de los dos sexos, al murmurador, al mentiroso, al vano petimetre, al locuaz insufrible, al fanfarron cobarde. Estos cuadros, aunque tan diversos, pueden bien descritos mejorar la moral pública: los de las grandes pasiones, aterrando al espectador con la descripcion enérjica de sus tristes efectos: los de los vicios ridículos, mostrando su deformidad á los que no quieren ser el ludibrio de sus semejantes. Pero ¿qué utilidad moral puede producir un caracter diabólico ó un alma vil? ¿Qué interes puede escitar? ¿Se ha inventado el teatro para los demonios ó los cortabolsas?

De aquí se infiere con cuán poca razon se han querido introducir en el teatro esos caractéres de perversidad exajerada que hacen el mal solo porque es mal; esos hombres sometidos ciegamente á una pasion que los arrastra sin sentir remordimientos y sin que su razon reclame; esas almas ajitadas siempre entre el crímen y el suicidio. Los espectadores han asistido con admiracion de la novedad, pero sin interes, á esos cuadros infernales, por fortuna muy poco variados. El adulterio, el incesto, el suicidio, el envenenamiento y la horca se agotan pronto; y el género mas atroz es el ménos fecundo. ¿Qué simpatía puede haber entre los espectadores habituales de los teatros y semejantes monstruosidades?

Réstanos que tocar otra cuestion sumamente delicada, y es la de la pasion amorosa en el teatro. La galantería de la edad media tomó posesion de la escena cuando renacieron las letras, y aun todavía no ha sido posible arrojarla de ella. ¿Sería conveniente su espulsion?

Algunos dicen que sí, fundados en que es la que mas se inspira cuando se describe. Esta razon nos haría mucha fuerza, si supiésemos que basta no asistir al teatro para no sentirla, ó á lo ménos que viven mas olvidados de ella los que no la ven representar.

Sin embargo, el principio es cierto; pero debe servir al escritor dramático para alejar de la escena todas las afecciones físicas del amor, y describir solo sus sensaciones morales. Nosotros dirémos atrevidamente que en la trajedia no es perniciosa su imitacion si va acompañada de los terribles infortunios que produce el amor cuando es exaltado. En la comedia, propiamente dicha, no es mas que un episodio, y puede y aun debe describirse templado y sometido á la razon y á las conveniencias sociales.

Mas no será así como lo describieron Lope, Calderon y Moreto: por lo tanto, sus dramas no eran verdaderas comedias. Servian para describir las costumbres de su si-

Biblioteca Nacional de España

glo y de su nacion, y en ellas entraban el honor y el amor como elementos esenciales. Se ha censurado mucho á Calderon por haber descrito las arterías de los amantes para verse y hablarse. Nosotros hemos leido á Calderon y hemos observado las costumbres actuales, y quisiéramos en el interes de la moral que los sentimientos que animan á los jóvenes de ambos sexos, se pareciesen á los que describió aquel insigne poeta.

El drama ha de reflejar necesariamente las costumbres de la sociedad; y como ni hay, ni ha habido, ni habrá ningun pueblo en el cual no tenga el amor asegurado su dominio, tampoco podrá ningun poeta dramático escusarse de describirlo. Todo lo que puede exijirse es que se describa con decencia, acompañado de las virtudes que lo embellecen cuando es lejítimo y guiado por la razon, y sometido á la desgracia cuando es exaltado y delirante.

DE LAS FORMAS DEL TEATRO INGLES Y DEL ESPAÑOL.

EXAMINARÉMOS á un mismo tiempo la forma de estos dos teatros, porque nacieron en la misma época. Shakespeare imponia el sello de su genio á la escena británica, al mismo tiempo que Lope de Vega encantaba al pueblo español con sus producciones dramáticas, que en el fondo eran novelas puestas en accion. Pero antes darémos una idea general del estado de la literatura dramática en Europa á fines del siglo XVI.

Los principios de la literatura griega y romana dominaron, como era de esperar, en las academias y universidades en la época del renacimiento de las letras; pero el teatro, el mas popular y por consiguiente el mas indócil al raciocinio ó al sistema, de todos los ramos de la literatura, fué el que tardó mas en recibir la ley *clásica*. Ya tenía en cada nacion cierto carácter, acomodado al espíritu de los espectadores y consiguiente á su orijen en la Europa bárbara. Desde los siglos medios comenzaron las representaciones relijiosas con el nombre de *misterios*, y las farsas bufonescas, ejecutadas por los juglares. Los sitios en que se representaba, eran mas reducidos que los soberbios proscenios de Aténas y Roma. Un tablado y una cortina fueron al principio todo el aparato de la escena. Suplia esta pobreza la imajinacion del vulgo, que acudia ansiosamente á los espectáculos. Cuando las artes del diseño se perfeccionaron, comenzaron y se multiplicaron las decoraciones, con las cuales se hizo que un mismo lugar representase á la vista diferentes puntos.

En Italia compusieron los hombres instruidos trajedias observando las formas aristotélicas. Pero estas composiciones eran no mas que para los intelijentes: el pueblo concurria con preferencia á las composiciones en que se mezclaba la representacion y la música, á que tan aficionada ha sido en todos tiempos aquella nacion. En Francia echaron raices mas hondas las formas clásicas, adoptadas por la córte, cuyo gusto ha dominado siempre á toda la sociedad de Paris.

En Inglaterra fueron conocidas estas formas, como lo prueban algunos pasajes de Shakespeare: mas no sabemos que antes de este poeta se hubiese presentado al público ningun drama modulado por ellas. El hecho es que Shakespeare, creando el drama ingles, prescindió altamente de dichas formas como si no las hubiese conocido.

Este hombre extraordinario conoció las exijencias de su nacion y de su siglo, y consagró todo su genio á satisfacerlas. La guerra de las rosas que habia ensangrentado el suelo de su patria en el siglo XV, y las disputas relijiosas que amenazaban otra nueva revolucion, acostumbraron los ánimos de los ingleses á las tempestades políticas y á las pasiones y pensamientos enérjicos. Shakespeare, colocado entre Tomas Moro y Cromwell, fué digno intérprete de las virtudes de un corazon recto, de los delitos de la ambicion, de las lides interiores del alma, despedazada á un mismo

Biblioteca Nacional de España

tiempo por las pasiones, por los remordimientos, por la versatilidad de la fortuna. Nadie ha pintado como él la incertidumbre de un pecho noble y honrado, como el de Hamlet, fluctuando entre el deseo de una venganza justa y el temor de una accion atroz y criminal: la lucha de un alma que aun no ha perdido su inocencia, como la de Macbeth, contra la ambicion y el amor reunidos: las interiores congojas de un padre como Lear, obligado á aborrecer los seres mas caros á su corazon: en fin, la máscara con que un malvado como Ricardo III se vé precisado á cubrir el desórden interior de su conciencia, ajitada por la necesidad de añadir á un abismo de crimenes otros nuevos abismos.

Es evidente que por grande que fuese su genio, nada de esto hubiera podido describir, á haber adoptado en sus dramas las formas del teatro griego. ¿Cómo sometido á ellas, hubiera puesto á sus personajes en tantas y tan distintas situaciones, dando en cada una un nuevo retoque á sus caractéres que los hacen cada vez mas conocidos del espectador? Porque no solo pinta Shakespeare una pasion, pinta un hombre, en el cual la pasion dominante tiene un sello individual, que solo pertenece á aquel hombre, y no es comun á los demas, aunque se hallen poseidos del mismo afecto. Otelo es celoso; pero sus celos son de Otelo, y ningun hombre los siente como él; asi como ningun hombre se le parece en la tranquilidad irónica y terrible con que reconoce que ha dado muerte á un inocente.

Nada de esto puede hacerse con las formas clásicas. Ducis, dotado de talento dramático y de instruccion, lo emprendió; mas nada pudo conseguir sino echar á perder el Otelo, el Macbeth y el Hamlet de Shakespeare. En su trajedia del *moro de Venecia* nadie entiende por qué motivo Otelo sepulta el puñal en el seno de su esposa. Talma y Maiquez, á fuerza de talento, llenaron hasta cierto punto en la representacion los huecos de la trajedia francesa, que sacrificó á la verosimilitud material del teatro; y á las unidades de lugar y tiempo, la verosimilitud moral, que es la primera de todas. Es imposible describir los gigantes de Shakespeare sino en cuadros ámplios como los que este poeta elijió.

Nosotros no le creemos exento de defectos; pero ahora no tratamos de criticar sus obras; sino de demostrar que habiéndose propuesto describir al hombre que lucha consigo mismo, con los demas y con la fortuna, y no al hombre del destino ó de una pasion como los trájicos griegos, se vió obligado á renunciar á las formas estrechas del teatro de Aténas, y á adoptar otras mas ámplias. Su auditorio se las concedió; ¿por qué? porque no queria sacrificar un espectáculo que le agradaba á las unidades de convencion, cuando Shakespeare no faltaba á la principal, á la sola que exije la naturaleza del drama, que es la unidad de interés.

Shakespeare es, entre los poetas dramáticos, el primero que ha descrito al hombre como le concibe la civilizacion cristiana y monárquica, en lucha con sus pasiones, desplegando todas sus congojas, todos sus placeres interiores, aplicando su intelijencia á estudiarse y conocerse á sí mismo: ha sido el primero que ha representado no al hombre de una pasion, sino el de la conciencia entera. Las circunstancias individuales en que lo ha pintado, son tomadas del genio de su nacion: profundidad de juicio, enerjia frenética de pasiones, enerjía noble de la razon, la mas completa apariencia de tranquilidad en medio de las mas terribles tempestades del alma, y firmeza incontrastable en las resoluciones ya para el mal, ya para el bien.

Adoptó formas desconocidas de los antiguos. Acaso tal vez las estendió mas de lo necesario, y cuando lo hizo cometió un defecto. Pero no hay duda que le era necesaria mas amplitud de cuadro para pintar objetos mas grandes.

Shakespeare nada tiene de comun con la nueva secta de dramaturgos que hemos anatematizado en nuestros artículos anteriores, sino acaso las formas dramáticas. El resultado moral de sus composiciones es siempre bueno: porque siempre resulta *amable la virtud y aborrecible el vicio y el delito*. No vemos en él calumniados ni envilecidos los reyes ni los sacerdotes, sino pintados con los negros colores que les corresponden, los tiranos y los malvados.

Si á las formas, mas ámplias que las del teatro griego, que necesitaba Shakespeare para conservar la verosimilitud moral en sus descripciones, se quiere dar un nombre, desconocido al bardo británico, y al padre del teatro español Lope de Vega, no

Biblioteca Nacional de España

tenemos ninguna dificultad en que se les llame *formas románticas*, tomada esta palabra no en el sentido ridículo que se le da en el dia, sino en el único soportable que puede tener, y que ya hemos esplicado, esto es, entendiendo por *romántico* lo perteneciente á la literatura cristiana y monárquica, propia de nuestra civilizacion actual.

Casi al mismo tiempo que Shakespeare daba al teatro de su nacion las formas que á pesar de Addison y de otros partidarios de las unidades griegas, ha conservado hasta ahora, resolvia Lope de Vega en España una cuestion que habia durado todo el siglo XVI.

La cuna de nuestro teatro fué, como en los demas pueblos de Europa, la relijion y la alegoría. Misterios y ficciones alegóricas fueron las primeras representaciones. Juan de la Encina, dando el nombre de églogas á sus dramas, introdujo los pastores en el teatro; y uno de ellos hacia el papel de *Bobo*, que despues, con el nombre de gracioso, fué en la escena española un personaje tan esencial como el del coro en el drama de Aténas. Tal era nuestra poesía dramática á principios del siglo XVI.

Torres Naharro introdujo poco despues fábulas y personajes novelescos, asi como Juan de la Encina habia introducido pastores. Lope de Rueda, con mas tino teatral, mas fuerza cómica, mejor descripcion de los caractéres, y sobre todo, mas correcta elocucion, siguió el mismo rumbo que adoptaron su amigo Timoneda, Virues y otros varios, entre ellos, el inmortal Cervantes, que ciertamente no ha debido su celebridad á sus producciones dramáticas. En este género de obras no se hacia caso de las reglas aristotélicas: sin embargo, el público las veia representar con sumo placer, y satisfacia en ellas la necesidad de lances novelescos y de sucesos maravillosos, que le ajitaba en aquella época de engrandecimiento para la nacion.

Mas no por eso dejaba entónces de cultivarse el drama clásico. Los hombres instruidos leian y estudiaban con mucho ahinco la literatura griega y romana. Unos se dedicaron á traducir los mejores dramas de Roma y Aténas: otros se propusieron imitarlos hasta en sus formas; y citarémos entre estos últimos al P. Bermudez, no porque sus *Nises* sean dos trajedias buenas, sino porque son las ménos malas que produjo aquel siglo. El pueblo no gustaba de estos espectáculos: los largos razonamientos le adormecian: los coros no eran conformes á sus costumbres: queria movimiento, accion, sucesos; mientras mas imprevistos y portentosos, mejor.

Tal era el estado del teatro español, cuando apareció Lope de Vega, dotado de un gran talento poético, y que habia adquirido un inmenso caudal de erudicion. Como hombre instruido, conocia las reglas dadas por los antiguos para la composicion de un drama; pero como autor, se veia obligado á complacer al público. Encerró, pues, *los preceptos con seis llaves*, como él mismo dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y adoptó para las suyas las formas mas ámplias que sus antecesores habian ya puesto en uso. Estas formas le eran tan necesarias á él como á Shakespeare.

La sociedad, para la cual escribia Lope, era muy diferente de la que asistia á los dramas del poeta británico. A fines del siglo XVI, en que ambos florecieron, existian en Inglaterra las memorias de una guerra civil larga y sangrienta, una revolucion relijiosa que estaba consumándose, y los gérmenes de otra revolucion civil: cuando España, habiendo llegado al apojeo de su poder con la adquisicion del Portugal, tranquila en su interior, y respetada en el mundo político como la primer potencia, nada temia, y aun puede decirse que nada deseaba, aunque realmente le faltaban muchas cosas y le sobraban no pocas. Eran, pues, diferentes el espíritu, las ideas, los sentimientos de ambas sociedades, y por consiguiente sus exijencias en el teatro; porque el espectador quiere siempre ver representados en el drama los pensamientos que dominan en su imajinacion: por eso se ha dicho, y con mucha razon, que la literatura, principalmente la dramática, que es la mas popular, debe ser el reflejo de la sociedad; y ningun poeta dramático de algun genio se ha olvidado de llenar esta condicion, necesaria para el buen éxito de sus composiciones.

Ya hemos visto que Shakespeare dió á su auditorio el pábulo que necesitaba, poniendo en accion los afectos mas terribles del corazon humano y las tempestades del alma. Lope de Vega hizo todo lo contrario, y describió el amor, el valor, el honor, la ternura y la constancia mujeril en una infinidad de combinaciones diversas. Shakespeare pintó la historia de su pais con un pincel teñido en sangre: Lope formó el cuadro de situaciones novelescas, dándole el ambiente puro y suave de su clima. Las figuras del poeta

Biblioteca Nacional de España

ingles escitan el terror; las de Lope, señaladamente las mujeres, inspiran agrado y amor. Cada uno escribió para su patria; y su patria dió á cada uno el laurel que merecia.

Pero aunque los caractéres pintados en el drama ingles y en el español sean tan diferentes, las formas son las mismas; porque tan imposible era á Lope describir en el estrecho círculo de las formas clásicas sus amantes novelescos, sus mujeres capaces de sacrificios, sus hombres valientes é idólatras del honor, como á Shakespeare sus ambiciosos, sus conspiradores, sus ingratos y sus malvados. Lope, aunque en menor escala, pintó tambien las luchas de las pasiones con el deber, las circunstancias individuales de sus personajes: tambien tuvo que ponerlos en varias y diferentes situaciones para darlos mejor á conocer; en fin, representó el hombre interior. Hubo, pues, de adoptar tambien las formas *románticas*.

La comedia española del siglo XVII pertenece, pues, al género romántico, como el drama de Shakespeare. Si hay alguna diferencia es que la primera, á pesar de su estremada licencia, es mas regular y correcta que el segundo en el movimiento progresivo de la accion, en la combinacion de las escenas y en la elocucion, generalmente buena en Lope, é insufrible en Shakespeare cuando no es perfecta; porque en este hombre extraordinario no hay medio; ó llega al ápice de la elocuencia poética, ó cae en defectos y bajezas intolerables.

El drama de Lope era incomparablemente superior al de todos sus antecesores por las situaciones, por los caractéres, por el estilo, por la versificacion, por los efectos teatrales. No es estraño, pues, que quedasen olvidados, y que se reconociese á este poeta como el padre y monarca de la escena. El mismo Lope, escribiendo su arte de hacer comedias para una academia de hombres instruidos, parece como avergonzado de su mismo triunfo. Creia de buena fé en las reglas de la antigüedad; porque no se hacian entónces los estudios de humanidades con la suficiente filosofía para distinguir entre las reglas de pura convencion, y las que no es lícito traspasar, porque las ha dictado la misma naturaleza. Asi que en dicho Arte se llama á sí mismo *bárbaro*, y llama *bárbaro, ignorante y necio* al vulgo que le aplaudia: ¿por qué? Solamente porque habia tenido el talento de interesar á su nacion sin las reglas, con las cuales se interesaba 19 siglos antes á los habitantes de una ciudad de Grecia llamada Aténas.

Verdaderamente seria digna de risa la inocencia de Lope de Vega, si él mismo no la hubiese correjido. Es verdad que nunca creyó haber hecho bien en abandonar *los preceptos*, como él los llamaba; pero tambien lo es que no dejó de conocer el grande impulso que habia dado al teatro. En su composicion á *Claudio*, que llamó *Egloga* no se sabe por qué, confiesa su gran pecado de haber faltado á las reglas:

«Del vulgo vil solicité la risa
Siempre ocupado en fábulas de amores:
Asi grandes pintores
Manchan la tabla aprisa:
Que quien el buen juicio deja aparte,
Paga el estudio como entiende el arte.»

Mas no por eso deja de alabar la pureza y armonía de su lenguaje, los caractéres del guerrero, del anciano, del amante, del pastor, del villano, la alteza y elegancia del estilo, y en fin la forma que dió al teatro, y que imitaban los mismos que decian mal de él. Nótese que esta composicion es muy posterior al Arte de hacer comedias; pues á Claudio dice llevar ya hechas 1,500 comedias, cuando en el citado Arte confiesa solamente 483.

Las formas que adoptó Lope fueron imitadas por sus succesores hasta mediados del siglo XVIII, en que feneció por inanicion el teatro español; pero entre estos succesores se cuenta á Tirso, á Calderon, á Moreto, á Rojas y á Luis de Alarcon, que llevaron la comedia nacional al grado de perfeccion de que era capaz.

El teatro español adquirió tanta celebridad en el siglo XVII, que las comedias de Lope, Calderon, Rojas y Moreto se representaban traducidas, aunque bajo las formas clásicas, en la córte de Paris. Dirémos mas: los grandes genios que ilustraron la escena francesa no se desenvolvieron sino despues de haber recibido las inspiraciones de nues-

Biblioteca Nacional de España

tra musa dramática. *El Cid*, que fué la primer trajedia buena del gran Corneille, es una imitacion, y en los mejores pasajes, una traduccion de las *Mocedades* del mismo héroe, comedia española de Guillen de Castro. *Le Menteur*, primera comedia buena del teatro frances, compuesta por el mismo Corneille, es *La verdad sospechosa* de nuestro Ruiz de Alarcon. Así la chispa eléctrica, que despertó el genio frances, aletargado en el lecho que le habian mullido las formas clásicas de Aristóteles, salió de la escena española.

En efecto, esta habia llegado en el siglo XVII á un grado altísimo de perfeccion. El mismo Lope, fundador de nuestro teatro, habia mejorado mucho la trabazon de las escenas y de los incidentes, como se echa de ver en su *Noche toledana* y en la *Dama discreta*, que mereció de parte de Moliere los honores de la imitacion en la escelente comedia que intituló *L' ecole des maris*, y que tenemos superiormente traducida por nuestro Moratin.

Pero despues de Lope, dejando á un lado á Montalban que todo lo exajeró, á Mira de Mescua, notable solo por su elocucion, y á Tirso de Molina, superior en la poesía de lenguaje y célebre por haber pintado la vanidad mujeril aun mejor que Lope describió la ternura, empuñó Calderon el cetro de la escena, y la refundió enteramente, no en sus formas, pues conservó las mismas de Lope, sino en la conducta y movimiento de la fábula. Nadie ha sabido mejor que él deducir de un incidente dado todas sus consecuencias naturales, y llevarlas hasta el desenlace, sin desmentir la verosimilitud moral: ninguno ha sabido imprimir mayor interes á las situaciones ni conservarlo durante toda la accion, apesar de la multiplicidad de los lances: nadie ha caracterizado mejor en diálogos siempre animados, en lenguaje siempre caballeroso, aunque algunas veces incorrecto, las ideas que queria imprimir en los ánimos de los espectadores: en fin, escede á todos en la descripcion del mundo, que se propuso presentar al auditorio español: el mundo del amor, del honor, de la valentía, ídolos de los castellanos en aquel siglo y en el anterior.

Pueden contarse entre sus discípulos mas sobresalientes Alarcon, Moreto, y Rojas: el primero notable por su elocucion, mas correcta que la de su maestro, y por haberse acercado mas que ninguno otro de nuestros dramáticos al género de Terencio: Moreto, dotado de una gran fuerza cómica y rival de Plauto: Rojas, el autor de *Garcia del Castañar*, y apesar de su estilo, frecuentemente gongorino, el mejor de nuestros poetas trájicos despues de Calderon.

Decimos *despues de Calderon*, porque este insigne poeta, tan noble, tan caballeroso en la comedia urbana, no tuvo quien se le igualase en las situaciones trájicas. Dígalo sino la terrible escena entre Fócas y Astolfo en la comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, que imitó con tanta maestría el fundador del teatro frances: dígalo el esposo de Mariene en *El mayor monstruo los celos*, condenado á muerte por el amante de su mujer: dígalo Don Lope de Almeyála, sepultando en el fuego y en el agua la venganza que tomó de su adúltera esposa y del fementido mancebo. Dígalo en fin Semíramis, pereciendo herida en una batalla, y esclamando:

¿Qué quieres, Menon, de mí,
de sangre el rostro cubierto?
¿qué quieres, Nino, el semblante
tan pálido y macilento?
¿qué quieres, Ninias, que vienes
á aflijirme triste y preso?
Yo no te saqué los ojos:
yo no te dí aquel veneno:
yo, si el reino te quité,
ya te restituyo el reino.
Dejadme, no me aflijais:
Vengados estais; pues muero,
pedazos del corazon
arrancándome del pecho.

Biblioteca Nacional de España

Semíramis, rodeada al morir de cuantos habian sido víctimas de sus crímenes, nos obliga á acordarnos del Ricardo III de Shakespeare en la noche que antecedió á la batalla de Bosworth, y si fuera posible creer de Calderon que hubiese imitado á nadie ó por lo ménos leido ó conocido al poeta británico, se podria decir que le habia robado esta escena. La verdad es que el genio se la sujirió, como el suyo á Shakespeare, y la literatura está llena de estas coincidencias, que solo prueban la igualdad de la inspiracion en dos poetas de igual temple.

Debe observarse que nuestros autores cómicos se acercaron mucho en la comedia urbana á las formas clásicas; pero sin que se reconozca en ellos ni violencia ni afectacion, y esto sin renunciar tampoco á la multiplicidad de los incidentes; que era tan agradable al auditorio español. Al verdadero genio no le asusta ninguna traba. Ya hemos citado algunas comedias de Calderon sometidas á las unidades. Ahora citarémos *El desden con el desden* de Moreto, que en nuestro juicio es la mejor composicion que existe en el género urbano y que tan infelizmente imitó Moliere en su *Princesa de Elide*. En ella no se reconoce quebrantamiento de ninguna de las tres unidades. ¿Y no las vemos observadas rigorosamente en el *Si de las niñas* de Moratin, pieza llena de movimiento, de situaciones y de interes dramático? Que vengan luego á decirnos que *las reglas* ahogan el genio.

Pero en los dramas heróicos ó trájicos rara vez se sometieron á estas reglas, y la razon la hemos dado muchas veces. El carácter de Sejismundo en la *Vida es sueño* de Calderon, el de *Garcia del Castañar* de Rojas, y otros semejantes no pueden desplegarse como se debe ni darse á conocer como quiere verlos la sociedad de la Europa moderna, si no se da mas amplitud al poeta. En la trajedia francesa se puede pintar una pasion; pero cuando se quiere describir una figura como en la *Fedra* de Racine, es menester renunciar á la fábula y reducirla toda á un solo retrato.

El carácter del teatro español es la riqueza y la orijinalidad. ¿Quiere Hoz y Mota describir un avaro? no busca su tipo, como Moliere, en el teatro latino ó griego, sino funde un nuevo modelo en su Don Márcos Gil de Almodóvar,

« que *inventó aguar el agua.* »

El teatro español descaeció como los demas ramos de nuestra literatura, como el poder, como la nacion, á fines del siglo XVII. En el XVIII tuvimos las caricaturas de Zamora y de Cañizares, y nada mas. No volvieron á parecer dignos imitadores de Lope ni de Calderon. El torrente dramático se perdió, como el Rin entre arenas. Luzan con su *poética* nos inspiró el gusto de las formas clásicas, importado de Francia, que produjo algunos dramas buenos entre muchos malísimos, hasta que ha invadido nuestra escena el *Romanticismo actual*. Este chubasco pasará pronto: asi á lo ménos debe esperarse so pena de ver sumerjirse en una misma tumba la moral y el buen gusto.

Concluirémos este artículo observando que el romanticismo de Shakespeare y de Calderon nada tiene de comun con el de Dumas y de Victor Hugo.

DEL TEATRO ESPAÑOL.

SE ha dicho que el teatro de Lope, de Calderon, de Rojas y Moreto no representó la sociedad española del siglo XVII, sino un mundo ideal que aquellos genios crearon, y que á fuerza de talento hicieron agradable á sus lectores. Debe observarse que esta censura está consignada en un periódico del romanticismo moderno, escuela que censura tambien en Moratin haber descrito con harta fidelidad las costumbres de la época en que vivió. Parece, pues, que es imposible agradar á sus prosélitos; pues ni les gusta la verdad ni la exajeracion. Y sin embargo nada es mas ideal, nada mas exajerado que los monstruos de iniquidad que presentan en sus dramas, en los cuales el hom-

Biblioteca Nacional de España

bre ni se describe como es, ni como ha sido, ni como debiera ser, sino como quisieran que fuera los sectarios del fisiolojismo.

Pero en nuestra opinion la censura que hacen de nuestro antiguo teatro se funda sobre una falsa suposicion. Cualquiera que lea y estudie la historia española desde Isabel la Católica hasta el fin de la dinastia austriaca, y examine el espíritu de la nacion en este período, conocerá que los sentimientos tiernos de Lope y los caballerosos de Calderon constituian el carácter general de la sociedad culta. Nuestro mismo idioma está manifestando cuáles eran las costumbres de aquel tiempo; pues en él eran desconocidas de los escritores dramáticos y novelistas voces equivalentes á los epítetos *galante*, *coquette*, *prude*, que los franceses aplicaban entónces con suma prodigalidad á las mujeres: señal cierta de que las costumbres representadas por aquellos vocablos no existian. Nuestra lengua daba el nombre de *livianas* á las galantes y coquetas, tan perfectamente definidas por nuestro Hurtado de Mendoza, cuando dijo de una de ellas que era *amiga de ganar voluntades y de conservallas*. Las que los franceses llaman *prudes*, se han llamado siempre en castellano *hipócritas*, *mojigatas*, *hazañeras*. Donde no existen palabras para denotar ciertas gradaciones de ideas, es porque no se ha conocido la necesidad de espresarlas, esto es, porque no las hay en la sociedad. Por desgracia es ya española la palabra *coqueta*: el idioma ha ganado una voz, y la moral ha perdido una virtud, que es la sinceridad y la constancia en el amor.

No es esto decir que nuestros antepasados fueron todos modelos de ternura y de honor. Pero cada siglo tiene su espíritu particular. No faltaron en el siglo XVII mujeres prostituidas, interesadas y engañosas; mas procuraban tener esos vicios muy ocultos, y así no se hallaba inficionada de ellos la parte culta de la sociedad. Nadie podrá negar que la moda era tratar el amor como un negocio el mas serio de todos y de gran consecuencia: velar el amante la conducta de la que habia de ser su esposa y poseer el depósito de su honor: buscar ocasiones de verse y hablarse, que no proporcionaba fácilmente la severidad de los padres: tener celos por la mas leve ocasion: vengarlos ó reñirlos hasta lograr el competente desengaño; en fin, no faltar en un ápice á las leyes del pundonor, ó renunciar á la estimacion de los hombres de bien. No es nuestro ánimo comparar este órden de cosas con el actual, ni dar la preferencia á ninguno de los dos. Nos basta probar que realmente existia, y por consiguiente que nuestros poetas cómicos del siglo XVII pintaron al hombre tal como se le conocia entónces.

Lope describió las mujeres tiernas y constantes: y ¿cómo podrian dejar de ser así las de su siglo, cuando en el nuestro, á pesar de la gran revolucion que ha habido en las costumbres, son todavía proverbio en las naciones estranjeras la pasion, la sinceridad y la constancia de las españolas? Calderon las pintó altivas, porque vivia en la rejion de la clase mas elevada de la sociedad. Pintó á los hombres valientes, urbanos y celosos; y ¿no lo eran nuestros caballeros de aquel período?

Cualquiera que lea con atencion nuestro teatro antiguo, observará con facilidad que así Lope y Calderon como Alarcon, Moreto y Rojas describieron la masa entera de la sociedad, poniendo los sentimientos nobles y generosos en boca de sus damas y caballeros, y las pasiones bajas y soeces, la cobardía, la falta de atencion al bello sexo, la gula, la embriaguez, la codicia, la rapiña, la mentira y la liviandad, en los caractéres de los criados y criadas, designados en la escena con el título de graciosos. Esta distincion estaba tambien en la sociedad de aquel siglo.

¿Quién se atreverá á negar las venganzas terribles que el honor sujeria al marido engañado, cuando hemos visto prolongarse hasta nuestros dias estos funestos ejemplares en todas las clases de la sociedad española? ¿Y podrá ponerse en duda la lealtad de nuestros antepasados á sus reyes, acatados como imájenes de Dios en la tierra? Si esto es así, *Garcia del Castañar* no pertenece á un mundo ideal creado por Rojas. Sufre la injuria de Don Mendo, porque cree que es el Rey: apenas sabe que no lo es, le atraviesa el corazon. Lo mismo hubiera hecho en iguales circunstancias cualquier caballero de la córte de Felipe IV.

Calderon describió en cinco dramas diferentes los furores de un marido celoso y sus horribles venganzas. ¿Hubiera presentado tantas veces en la escena una misma accion, si no hubiera estado seguro de la aprobacion pública? ¿Y habria obtenido esta aprobacion, á no ser conformes aquellas venganzas y aquellos furores con el espíritu y las

Biblioteca Nacional de España

ideas generales de su siglo? ¿Se hubiera ademas sufrido la monotonía de sus caractéres en las comedias que llamaban de capa y espada, y aun en algunas de las heróicas, si estos caractéres no perteneciesen á la sociedad? Porque lo repetirémos mil veces: á nadie le gusta el hombre que se representa en el teatro, si sus ideas y sentimientos no son conformes á los que estamos acostumbrados á ver en la sociedad. Por esa razon no pueden representarse en el dia las comedias de Calderon, señaladamente las urbanas; porque no es posible entenderlas. Han variado, no solo los usos y maneras, sino hasta los pensamientos y las gradaciones de la pasion. Otros podrán decidir si esta revolucion moral ha sido ventajosa ó funesta.

No negarémos que entre las comedias del citado siglo hay algunas que pertenecen á un género particular, diverso del de las demas, y que pueden llamarse *ideales*, porque su objeto no se dirije tanto á describir un hecho histórico, ó las costumbres del tiempo, como á convertir una máxima moral ó política en una accion humana. En esta clase de dramas todo es finjido, nombres, sucesos, incidentes. A ella pertenece, y quizá es la primera en su línea, *la Vida es Sueño* de Calderon, donde todos los personajes son verdaderas alegorías. Sejismundo representa al género humano, al hombre en general, entregado á la impetuosidad de sus pasiones, hasta que le corrije el escarmiento, y conoce cuán fugaces son los bienes de la vida: Basilio, el orgullo de la ciencia, que quiere preveer y someter los sucesos futuros: Clotaldo, la prudencia práctica, que enseña á moderar las pasiones y sacar documentos útiles hasta de nuestros mismos desaciertos.

A la misma clase pertenece la comedia del mismo autor: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, en la cual luchan el orgullo del poder, que quiere averiguar lo escondido, y la firmeza de la virtud, que segura de sí misma, desprecia los peligros. Voltaire hace burla de este drama, que sujirió á Corneille una de sus mas bellas trajedias: lo cierto es que será muy difícil hallar en todo el teatro frances una escena comparable con la de Focas y Astolfo al fin de la primer jornada.

Pero este género no crea un mundo ideal; no hace mas que poner en escena las máximas, y para eso no es menester salir del mundo existente, á no ser que se diga que la moral no pertenece á él.

Concluirémos diciendo, que aunque Calderon hubiese exajerado los sentimientos generales de su siglo: aunque sus caballeros sean mejores amantes, mas idólatras del honor y mas esforzados de lo que se usaba en tiempo de Felipe IV, no por eso sería digno de censura. Al poeta le basta tener fundamento para sus composiciones en la naturaleza: si la embellece y perfecciona no hace mas que usar de su derecho.

DEL TEATRO CLÁSICO FRANCES.

ARTÍCULO I.

LOPE de Vega dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*, que Italia y Francia le llamarian *ignorante* porque no observaba en sus dramas las reglas clásicas. Esto prueba que á fines del siglo XVI ó principios del XVII eran conocidos y observados los preceptos de Aristóteles en la escena francesa; y como hasta el *Cid* de Corneille, no apareció en ella un solo drama tolerable, podemos inferir con razon que los franceses tuvieron reglas antes de tener teatro.

Este fenómeno no es difícil de esplicar. La cuna de este teatro fué la corte de Francia: fué Paris, modelo en todos tiempos y en todas materias de las demas provincias del reino; y al mismo tiempo centro de lo que se sabia en las artes, en las ciencias y en la literatura. Por consiguiente la escena no fué en sus principios una diversion popular, sino de la corte y de la gente instruida de la capital, familiarizada ya en aquella época con los dramas griegos y latinos y con las obras de Aristóteles y de Horacio. No es de estrañar pues, que la capital, adoptando las formas del drama ateniense, las designara al genio como una condicion esencial. Lo contrario sucedió en

Biblioteca Nacional de España

España, donde la corte no tuvo teatro nacional hasta los tiempos de Felipe IV: porque el emperador Cárlos V solo gustaba de las óperas italianas: Felipe II siguió su ejemplo, y ademas creia indecoroso para la majestad real, que un cómico la obtuviese aun en representacion; y Felipe III, entregado esclusivamente á la devocion, desterró de palacio las diversiones escénicas. Asi que nuestro teatro tuvo su orijen, no en la corte, sino en *corrales*, como se han llamado casi hasta nuestros dias, por compañías ambulantes, por injenios que carecian en la mayor parte de conocimientos de erudicion y por espectadores sin instruccion ninguna, y que no creian que una comedia pudiese tener otro objeto ni otras miras que la de divertirlos. No es estraña, pues, la completa libertad de la escena española, ni la grande sujecion de la francesa.

Hemos leido algunas composiciones del primitivo teatro frances: hemos examinado con suma atencion las primeras comedias y trajedias de Corneille anteriores *al Cid* y al *Embustero*, y todas nos han parecido detestables, escepto acaso el *Venceslao* de Rotron, que tiene algunos trozos buenos, imitados quizá del *Cain de Cataluña* de nuestro Rojas. El mismo cardenal de Richelieu, ministro y tirano de Luis XIII, escribió una trajedia muy arreglada, que sus aduladores ensalzaron hasta las nubes, y que no por eso es mejor que las demas de aquel tiempo. Es muy digno de observar que los primeros dramas del gran Corneille son los peores de la época. Sin embargo, nada faltaba en estas composiciones. Observábanse rigorosamente las unidades: la fábula caminaba, ó por mejor decir, se arrastraba de acto en acto y de escena en escena, sin que se le pudiese poner mas tacha que la de fastidiar y adormecer á los espectadores, como sucede en el dia á los que se propongan leerlas.

En fin, el génio fecundó aquel terreno árido. Ya hemos visto que la centella eléctrica salió del teatro español. En su imitacion aprendió Corneille el secreto de su capacidad dramática. Dedicáronse los franceses á traducir los dramas castellanos, pero refundiéndolos bajo las formas clásicas de su escena. Aparecieron succesivamente en la brillante corte de Luis XIV *los Horacios*, *Cinna*, *la muerte de Pompeyo*, *Polieucte*, *Rodoguna*, y las demas sublimes producciones de aquel gran poeta, casi al mismo tiempo que Moliere hacia suceder á las farsas insípidas de Scarron sus *Mugeres sábias*, *su Misántropo* y su *Tartufo*. Estos dos génios insignes tuvieron succesores: Racine, Crebillon, Voltaire en la trajedia, Regnard y Destouches en la comedia llenaron gloriosamente el intérvalo que media entre los dias brillantes de Corneille y la época de la revolucion.

El teatro frances fué en este intérvalo un modelo que se procuró imitar en todas partes, y que se imitó con mas ó ménos felicidad. Goldoni y Metastasio introdujeron sus formas en Italia, en cuanto se lo permitian al primero los caractéres obligados de Pantalon, Lelio y Arlequin, y al segundo las exijencias del canto en las operas: Maffei retrató en su *Merope* toda la sencillez y el candor de la escena griega; y Alfieri, casi en nuestros dias, sometió á las formas del teatro parisiense sus vehementes diatribas contra el trono que él amaba, y sus declamaciones en favor de la democracia que aborrecia.

Addison hizo lo mismo en su *Caton*, pero sin éxito. El pueblo ingles, ó por patriotismo, ó por odio á los franceses, no quiso renunciar al drama de su Shakespeare. Alemania tampoco renunció á sus formas románticas. Sin embargo las clásicas penetraron hasta Petersburgo.

En España empezaron estas á ser conocidas á mediados del siglo XVIII, y produjeron algunos dramas de mediano mérito, entre muchos muy malos, hasta que escribió Moratin, émulo de Moliere, superior como poeta y como hablista, dotado de mucha fuerza cómica; pero inferior en ella y en la filosofía del corazon humano al autor del *Tartufo*. Su primer ensayo fué *el Viejo y la Niña*, que agradó por el estilo y el lenguaje, á pesar de la falta de accion: defecto que el autor procuró correjir en el corto número de composiciones que siguieron á su primer comedia. No hablamos de nuestra trajedia clásica; porque viven todavia los autores de las que hay buenas, y no queremos que se atribuya á amistad lo que solo sería justicia. *La Raquel* de Huerta, que tanta celebridad tuvo en su tiempo, y que llegó con la misma hasta fines del siglo pasado, apesar de sus versos sonoros, es una rapsodia horrible, y que solo la ignorancia ha podido aplaudir.

Biblioteca Nacional de España

Contribuyó en gran manera á acreditar en toda Europa las formas clásicas del teatro de Corneille, Moliere y Racine, *el Arte poética* de Boileau, obra escrita en versos, y en buenos versos, por un autor que fué el azote de los pedantes en el siglo de Luis XIV, un gran poder en la república de las letras, y un ejemplo vivo de cuán cercana está al poder la injusticia. Este crítico, al mismo tiempo que hace grande elojio del *Cid* de Corneille, guarda un alto silencio (que por cierto no guardó aquel gran poeta), acerca de la fuente de donde habia sacado las mejores escenas de su trajedia; y cuando habla del teatro español, es solo para calumniarlo y envilecerlo. Llama *grosero* el teatro para el cual escribian á la sazon Calderon, Moreto y Rojas: y solo recuerda el abuso de encerrar *muchos años en la escena de un dia*: abuso, que no es tan comun en nuestros dramáticos del siglo XVII, principalmente en la comedia urbana.

Pero no es esta la cuestion del dia. Bastante hemos hablado acerca de las formas dramáticas y de su historia en los pueblos de la Europa moderna. Ya es tiempo de averiguar si el teatro clásico frances, el mas célebre indudablemente de cuantos han existido desde la restauracion de las letras, adoptó las formas que le caracterizan por preocupacion ó complacencia á las opiniones dominantes entre los literatos y en la corte de Luis XIII y Luis XIV, ó bien en virtud de conocimiento de causa y de exámen prévio acerca de los sentimientos y exijencias de la sociedad, para la cual se formó. Tratarémos esta cuestion en el siguiente artículo.

ARTÍCULO II.

¿BAJO cuál punto de vista se consideraba el hombre en el siglo de Luis XIV y en la nacion francesa, que llegó entónces á un alto grado de civilizacion cristiana y monárquica? ¿Se le miraba únicamente como un juguete de las pasiones, como una víctima de los sentidos? No. Jamas se ha escrito ni se ha hablado mas acerca de los deberes, de los sentimientos comunes de la humanidad, de los varios y multiplicados movimientos del corazon y de la intelijencia humana, modificados por el espíritu social. Aquel fué el siglo del amor, del honor, de la valentía, de la lealtad, de la gloria, de la relijion. El libro de la Bruyere, que nos lo ha descifrado, no se limita á pintar los efectos fisiolójicos, producto esclusivo de la organizacion. Pone en accion todas las facultades de la intelijencia, todas las propensiones morales del hombre. Compárense sus *caractéres* con los de Teofrasco, y se conocerá la diferencia entre la antigua civilizacion de Aténas y la moderna de Paris.

Los grandes poetas dramáticos del reinado de Luis XIV hicieron conocer en el teatro la misma diferencia. Sus figuras representan, no el hombre de Grecia y Roma, sino tal como le habian formado el cristianismo y la monarquía. La Fedra de Racine, la Clitemnestra de Voltaire, el Orestes de Crebillon, sienten remordimientos, lid continua é interior entre lo que sus pasiones les sujerían y lo que la virtud les aconsejaba. Se pintó en el teatro de Paris, lo mismo que en el de Lóndres y en el de España, no el hombre arrastrado invenciblemente por sus afectos ó por el destino; sino el hombre moral, que resiste al mal, que conoce y desea el bien, y que lucha contra la maldad y contra la fortuna. Las formas no eran *románticas*; pero sí los cáractéres, en cuanto podian serlo con las formas clásicas.

Decimos *en cuanto podian serlo*, porque en nuestra opinion, es imposible, observando las unidades aristotélicas, desenvolver convenientemente un carácter individual y colocarlo en todos los aspectos posibles para que el espectador lo conozca bien. Puede bajo las reglas clásicas, desplegarse una pasion dominante; pero nada mas. Puede pintarse la venganza, los celos, la ambicion, el amor; pero no las modificaciones particulares que estas pasiones reciben en un personaje dado. El amante de *Jayra* es celoso; pero como lo sería cualquier hombre: Otelo siente los celos y los venga de una manera propia y esclusiva del *moro de Venecia*.

Así es que cuando los grandes dramáticos franceses han querido pintar una figura individual, como Corneille en el *Cid*, y Racine en la *Fedra*, no han hecho *trajedias*, sino

Biblioteca Nacional de España

retratos; porque no admitia mas el marco en el que se veian obligados á encerrar sus composiciones. El arca que necesitaban para describir el personaje, se le quitaba á la accion; y en vez de obrar, no se hacia mas que hablar en la escena.

Esta reflexion esplica el fenómeno, que ya hemos notado, de no haber aparecido el genio dramático en el teatro frances hasta que Corneille empezó á imitar los dramas españoles. Este poeta, asi como Rotrou y los demas contemporáneos suyos, conocian muy bien la literatura griega y latina: pero si se creyeron obligados á someterse á sus formas, no imitaron ni podian imitar sus caractéres; porque el hombre, descripto en los dramas antiguos, no es el que deseaba y necesitaba ver la sociedad moderna. Mas no pudieron dar con el verdadero modo de retratarlo, hasta que vieron y estudiaron su modelo en el teatro de una nacion, que no estrechada por preceptos puramente convencionales, daba á la descripcion de sus personajes la conveniente amplitud para que fuesen bien conocidos. El *Rodrigo* de Guillen de Castro, hijo del génio y no del arte, enseñó á Corneille, enredado en las formas del arte, á dibujar las grandes figuras de Horacio, Emilia y Augusto.

Parécenos, pues, que Boileau, y en general, todos los que se empeñaron en conservar como dogmas fundamentales de la dramática las formas del teatro griego, hicieron un verdadero daño á la literatura; porque dieron motivo á una contradiccion manifiesta entre el interes y la construccion de la escena moderna. La accion no podia ser tan sencilla, ni los caractéres tan fisiolójicos como en el drama de Aténas: era necesario pintar mas y obrar mas; y no se permitió á los autores terreno suficiente para ello. ¿Qué resultó? Una multitud de inconvenientes, que notamos aun en los mejores poetas del teatro frances.

Nadie ignora cuán nulos é insufribles son los confidentes de la trajedia francesa. Así el lector como el espectador saben que no se introducen en ella como verdaderas figuras, sino como simples medios drámaticos de hacer la esposicion de la fábula, y de traerla por medio de narraciones al punto en que empieza la accion. Así es que el primer acto se emplea casi siempre en informes. Aun hay mas: cada nuevo personaje que se presenta en la escena tiene que manifestar la impresion que los sucesos anteriores han causado en él. ¿Y por qué toda esta pérdida de tiempo y de movimiento? Solo por la necesidad de encerrar en el drama no mas que la accion de un dia. Nuestros cómicos, que tenian mas amplitud, ponian el prólogo en accion, y pasaban inmediatamente al nudo de la pieza. Es verdad que Alfieri desterró los confidentes de sus trajedias, y no permitió la entrada á esos personajes parásitos y ridículos; pero tambien lo es, que por no quebrantar la unidad de tiempo, se vió obligado á cortar el tamaño material del drama y á simplificar la accion, reduciéndola casi á lo que era en el teatro griego.

En la trajedia francesa no es lícito mudar el lugar de la escena; y así vemos á cada paso celebrarse en un mismo sitio un consejo de ministros y una junta de conjurados; se trama una traicion donde poco antes habian espresado dos amantes su recíproco afecto, y los furores de un celoso se exhalan en el mismo gabinete donde reside el poder que le suplanta. ¿Y por qué todas estas consecuencias? por conservar la unidad de lugar. Muchos trájicos franceses han tomado la libertad de trasmutar la escena, con tal que no sea á lugares muy lejanos. No nos parece racional esta condicion; porque si el teatro representa en el primer acto *la plaza de San Antonio* por ejemplo, tan contrario es á la verosimilitud material que se represente en el segundo *la Puerta de Tierra* como el harem de Constantinopla. Siempre se verificará que dos lugares muy diversos se han representado en un mismo sitio.

Hay muchas trajedias, como el *Heraclio* de Corneille, el *Atreo* de Crebillon y *la Alcira* de Voltaire, cuya accion es complicada, y necesita para desplegarse debidamente de un gran número de incidentes subalternos. Pues la regla manda que todos se aglomeren en un solo dia. ¿No es esto mas inverosimil que estender la unidad de tiempo?

Nosotros no podemos creer que haya ninguna unidad esencial al drama sino la de *interes*. Mientras este no descaezca, viva el autor seguro de su obra y de los espectadores. Siempre nos hemos reido de los críticos que han reprehendido como un defecto la duplicidad de accion en *los Horacios* de Corneille. ¿Qué importa á los espectadores que triunfe Alba ó Roma? Lo que tiene ajitados los ánimos, es la suerte del feroz patriota Horacio, de la amante Camila, del amable y valiente Curiacio; y hubiera sido muy mal poeta

Biblioteca Nacional de España

dramático el que hubiera terminado la pieza sin haber satisfecho el interes que habia excitado á favor de estos grandes y nobles personajes.

¿*Desechais, pues, las unidades aristotélicas*? Se nos preguntará. Nuestra respuesta es: No. Las apreciamos, no solo como medios de verosimilitud material, sino tambien como obstáculos, que irritando al genio aumentan su energía. Jamas alabarémos al que las quebrante sin necesidad; pero sí al que se tome la amplitud que le baste para desplegar convenientemente los caractéres y la accion; porque creemos que la trajedia moderna necesita muchas veces de esta amplitud.

Nuestra opinion en esta parte es desinteresada: jamas hemos compuesto, ni aun emprendido, obras para el teatro.

RESPUESTA Á UN AFICIONADO.

En el número de nuestro periódico del 26 de Junio se insertaron algunas observaciones sobre el canto I de la *Resurreccion de un hombre*, en artículo remitido. Es de nuestra obligacion hacernos cargo de ellas.

Su autor comienza censurando algunos que juzga defectos, sobre los cuales nada dijimos nosotros en el juicio que formamos de dicho canto, y estraña que los hayamos omitido. Nosotros no creemos que en la censura de una obra se imponga al crítico la obligacion de notar todos los defectos; porque en ese caso la justicia exijiria notar tambien todas las bellezas, lo que produciria una obra mucho mas voluminosa. Basta que se adviertan algunos defectos notables ó algunas bellezas de primer órden: lo que importa mas es designar lo que sobresale en la obra; y esto ya lo indicamos. Nuestro aficionado conviene con nuestra opinion; pues dice que la versificacion del canto es armoniosa y el estilo poético. Él mismo hace lo que hicimos nosotros; pues deja de señalar *los pensamientos oscuros, los galicismos y las faltas de gramática*, de que, segun él, hay algunos ejemplos en el poema.

Vengamos ya á los defectos de estilo que ha notado. El primero es en el quinto verso de una octava en que se describe el eclipse de las estrellas. El verso es:

«Y cuando pierdan sus reflejos ellas.»

Nuestro crítico cree que el pronombre *ellas* es inútil, y que solo está puesto por el consonante.

Nos parece que si fuese el verso

«Y cuando pierdan ellas sus reflejos,»

nadie censuraria el uso del pronombre; porque no se echaria de ver la necesidad que el autor tenia de él.

Decimos que no se le censuraria; porque siempre es lícito el uso de los pronombres personales y demostrativos, cuando estan interpuestas otras ideas, como en el caso presente la del 4.° verso

«al son horrible del clarin sonoro.»

Tenemos muchos ejemplos de esto en Virjilio, el mas elegante de los poetas, en el cual los pronombres *ipse*, *ille*, el mismo, él, estan usados frecuentemente para llamar la atencion, á veces sobre un hombre muy cercano, como en este pasaje:

.....« venienti Ebuso plagamque ferenti
occupat os flammis: *illi* ingens barba reluxit.... »
«A Ebuso que llegaba amenazante,

Biblioteca Nacional de España

hiere con el tizon el rostro, y arde
su luenga barba.»

Pero en el caso presente el pronombre *ellas*, tiene otra importancia, á saber; la de separar mas enérjicamente la idea de lasestrellas que pierden su luz, de la del universo, víctima tambien de la muerte.

«Y cuando pierdan sus reflejos ellas,
bañado el universo en sangre y lloro
por la muerte tambien será arrastrado.»

El pronombre da á entender que la frase siguiente espresará otra catástrofe: que no serán solo las estrellas las que sientan el imperio de la muerte.

Sin embargo, no por eso dejamos de conocer que los asonantes *pierdan* y *ellas* y las *s* aglomeradas al fin del verso, contribuyen á que parezca inarmónico y duro: mucho mejor estaria

«*y cuando su esplendor apaguen ellas.*»

La segunda observacion es relativa al tercer verso de la tercer octava que copiamos, en la cual, se dice, falta una sílaba. Este verso es como sigue:

«*y al astro de la luz verá asombrado,*»

y así está en el poema. La falta de la sílaba *la* que se nota en nuestro periódico, procedió de un yerro de imprenta, semejante al que nota y corrije oportunamente nuestro aficionado, sustituyendo *sonrio* á *rocio* en el verso,

«*y mintiendo placer falso sonrio,*»

que es como se lee en el orijinal.

Se censura la espresion *helado lecho* como una cacofonía; pero no vemos en qué se funda esta crítica; porque estas dos palabras no tienen mas consonante comun que la *l*, y las sílabas en que entra están separadas: no hay en las vocales asonancia ni consonancia: ambas voces son de buen sonido y formacion. No tiene, pues, su union ninguno de los defectos que son contrarios á la armonía.

Mas estensa discusion merece el exámen del símil que hace el poeta entre la emocion que produce la ira en el cabello del héroe, y el movimiento de el Etna cuando retiembla por la violencia del volcan. Nuestro crítico cree impropia esta comparacion, y le pareceria mejor la de una hoja pendiente de la rama, ó la de una flor en su tallo. Nosotros no opinamos así.

En todo símil debe procurarse que la semejanza recaiga en aquella circunstancia del objeto, que llama mas la atencion del poeta, y que por tanto quiere describir mas particularmente. En la comparacion de que hablamos, esta circunstancia es el efecto esterior que produjo la ira en el soberbio jóven; echar mano á la daga, *retemblar tijeramente su cabellera*, indican el enojo que le causaron los denuestos del alquimista: enojo violento, aunque prontamente reprimido por la consideracion á la vejez del que le injuriaba. Este movimiento está, pues, bien comparado al temblor del Etna, lijero y casi imperceptible en su inmensa mole; pero producido por una causa muy violenta. Una hoja ó una flor se parecen mas al cabello que un monte: pero no *tiemblan* sino cuando el viento es *suave*. Si es muy fuerte, caen; y así no serian símiles propios en esta ocasion, en que el intento del poeta es pintar en un jóven magnánimo el efecto, poco notable al esterior, de una pasion vehemente.

Ademas los símiles deben ser correspondientes en dignidad al objeto asimilado. Una hoja ó una flor no tienen en el caso presente la misma dignidad que un monte ajitado

Biblioteca Nacional de España

por el fuego que corroe sus entrañas. Por esa razon nos pareció oportuna y bella la comparacion:

«Y el blondo pelo de su sien pendiente
lijero retembló, cual tiembla *insano*
el Etna giganteo, conmovido
del fuego en sus entrañas comprimido.»

Los epítetos *giganteo*, y *comprimido* son excelentes y contribuyen al símil. *Giganteo* representa la magnanimidad del jóven: *comprimido* su cuidado en reprimir la ira. ¡Asi pudieramos quitar el epíteto *insano*, impropio, y que ó no significa nada, ó destruye el efecto de la comparacion! Los montes no son *insanos*, y ni tampoco lo fué el jóven; pues contuvo su enojo.

El título de *cuento* no puede convenir á una composicion, que sea como se fuere, tiene ó aparenta tener un objeto moral. La historia del mendigo embriagado que despertó en un palacio, tenido y acatado como príncipe, para volver despues de otra borrachera á su anterior infelicidad, es un cuento: la *Vida es sueño* de Calderon, es un poema. Ojalá nuestro poeta saque de la patraña del marques de Villena tanto partido como el poeta de Felipe IV supo sacar de la novela de Bocacio!

Como tenemos mas placer en aplaudir que en criticar, quisiéramos impugnar á nuestro aficionado en lo que dice del prólogo; pero por desgracia tiene sobradísima razon. Esto prueba que los hombres de mas injenio se quedan muy inferiores cuando arrostran una empresa poco meditada. Tal fué en nuestro entender la de querer esplicar la filosofía del romanticismo que no la tiene; porque es una moda pasajera y nada mas.

LEYENDAS ESPAÑOLAS
POR D. JOSÉ JOAQUIN DE MORA.
LÓNDRES.—1840.

ARTÍCULO I.

ESTA clase de composiciones han sido desconocidas hasta ahora enr nuestra literatura poética; pues no puede darse este nombre al pequeño número de romances heróicos, mas pequeño todavia si solo se han de contar los buenos y cortos por necesidad, que hay en el Parnaso castellano. La leyenda es un poema de alguna magnitud, aunque no tan largo como la epopeya; y está consagrado á celebrar algunos hechos verdaderos ó fabulosos de la historia nacional. Tanto puede ser objeto de una leyenda alguna de las hazañas verdaderas del Cid, como de las que ha atribuido una falsa tradicion á Bernardo del Carpio, personaje de cuya existencia hay grandes motivos de dudar.

Parece, pues, que el fin de esta clase de poemas es halagar la imajinacion del lector con la pintura de otros usos y costumbres, de otra clase de sociedad, de otro espíritu y de otras ideas, que las del siglo en que vivimos. Nadie duda que si á este trabajo bien desempeñado se añade el interes de la accion, y sobre todo una elocucion verdaderamente poética y versos variados, llenos y armoniosos, se habrá conseguido el fin; y que los escritos, en los cuales sobresalgan estas prendas, constituirán un género, digno de pasar á la posteridad y de aumentar nuestro tesoro poético.

Bien se vé que para esto no es necesaria la verdad efectiva de los hechos: basta que consten por la tradicion, porque todas las fábulas, inventadas en la infancia de las naciones, pintan su espíritu, sus ideas y su carácter. Tan propias eran de los romanos las ficciones del dios *Término*, que no quiso moverse, y de la nabaja que partió el pedernal, como de los españoles la de la Judia de Toledo, y del banquete espléndido de los Ri-

Biblioteca Nacional de España

cos-hombres de Castilla, cuando el rey Enrique el enfermo se veia obligado á empeñar su gaban só pena de acostarse sin cenar.

Es deber del historiador desterrar semejantes consejas de los anales. El poeta no está obligado á ello; y tiene libertad de describirlas siempre que con ellas consiga divertir á los lectores, é instruirlos en el espíritu y en la moral de los siglos en que se suponen ó se inventaron.

Las leyendas del Sr. Mora satisfacen á las condiciones que hemos asignado á esta clase de composiciones. El lenguaje, por lo general, es puro y correcto: la versificacion flúida y sonora; aunque tal vez peca por la multiplicidad de versos pareados, que no hacen buen efecto demasiado repetidos, á no ser en el género festivo: los adornos acomodados sin afectacion y distribuidos con sobriedad: el tono pasa con frecuencia, á imitacion del Ariosto, de lo grave á lo tierno ó á lo jocoso.

Muchas de las leyendas son interesantes, no solo por la accion, sino tambien por el modo de contarlas. Á veces el poeta se presenta al lector, entra en digresiones y se toma todas las licencias posibles; tanto mas agradable, cuanto mejor pintan el abandono del genio á sus propios caprichos. Esto en cuanto á la elocucion, en la cual no ha desmentido este poeta la idea que se habia formado de él en vista de sus composiones líricas que han visto ya la luz pública. Reservamos para otro artículo hablar del fondo mismo y de los pensamientos é intenciones fundamentales de las mencionadas leyendas.

En este nos contentarémos con enriquecer nuestras columnas con algunas muestras del estilo. La siguiente comparacion se refiere á una jóven atormentada por una pasion amorosa y secreta.

«Empero cual arbusto,
que lozano y robusto
vigor, salud, perfume, altivo brota;
y lentamente la alta rama inclina
desfallecida y rota,
y lentamente el fuerte tronco mina
secreta destruccion, y amarillea
la pompa del follaje, y no lo orea
benigna el aura, y el dañino abrojo
lo cubre, y sin el lustre fresco y verde,
los leves jugos de la vida pierde:»

Casi todas las espresiones son gráficas: *lozano*, *robusto*, *brotar vigor*, *dañino abrojo*, *leve jugo* pintan á la fantasía el objeto. Solo nos ha desagradado la palabra *destruccion*, que en este lugar nada describe. Quisiéramos que en su lugar se sustituyese alguna de las voces con que se designan las enfermedades de las plantas.

Otra comparacion sobre el mismo objeto.

«Como en el limbo oloroso
de tierna flor el gusano
labra el nido silencioso,
y el jugo puro y liviano
consume voraz y ansioso;
hasta que el color lozano
se borra, y el tallo erguido
queda flojo y abatido:»

El siguiente diálogo entre una bienhechora que no exije en premio de su favor la revelacion de un secreto, y el favorecido, que le ofrece revelarlo despues, es vivo, animado y pinta bien, aunque en estilo festivo, la situacion de los interlocutores.

«*No puede*, dice, *revelar quien soy.*
Y ella responde: *yo no lo pregunto.*

Biblioteca Nacional de España

Mañana, él sigue, *lo sabrás, no hoy.*
—No fijo mi atencion en este asunto.
—Dame un vaso de agua.—Por él voy.
—Quiero una cama.—La tendrás al punto.
—Á Dios, y toma ese bolson de cuero.
—Quédate á Dios y guarda tu dinero.»

Hé aquí un ejemplo de la manera con que el poeta se introduce en la escena, y acierta á pintar su carácter amante de la virtud.

«Podria ser lacónico, y acaso,
lo desea el lector; pero confieso
que voy en esta historia paso á paso,
aunque rara vez caigo en este exceso.
Nunca las bellas flores del Parnaso
exhalan tanto aroma y *embeleso*
como cuando se ciñen á una frente,
en excelsas virtudes refuljente.
De pocos años á esta parte he visto
tanta perversidad, que cuando encuentro
inocencia, virtud, bondad, existo
por algunos instantes en mi centro.
Al placer que ahora gozo no resisto:
su deliciosa inspiracion adentro
del alma se insinúa y la recrea,
como el aura benigna que me orea.»

Así describe una jóven desgraciada:

«Huérfana, sin amigos, sin apoyo,
sola en el universo. Cual arroyo,
que lejano del prado y sementera,
lleva inútil su linfa placentera
por soledades ásperas y umbrías,
tales se pierden sus hermosos dias
en silencioso olvido y abandono.»

Un héroe castellano llama así á la batalla á un moro que le ha ofendido.

»Muerte traigo, ó mi furia
se extinguirá en la muerte,
Sangre pide mi injuria:
Derrámela el mas fuerte.
.....
sal, forzador injusto,
sal, cobarde maldito,
si no lo impide el susto
que acompaña al delito.»

ARTÍCULO II.

En estas composiciones hemos notado cierta intencion á zaherir á los reyes, á los sacerdotes y á los nobles. No era ese por cierto el espíritu de la edad media, á que se refieren las leyendas; y ni aun lo es de las actuales sociedades, escarmentadas por los tristes efectos de la revolucion de Francia y convencidas de la necesidad de las instituciones monárquicas para las naciones de extenso territorio, y de las relijiosas para todas.

Biblioteca Nacional de España

Esta disposicion al sarcasmo no es general; pues en las leyendas de *D. Pedro Niño*, de *D. Lope* y en alguna otra, están perfectamente descritas la valentía, la nobleza de sentimientos y la generosidad que caracterizaron á los caballeros y Ricos-hombres de Castilla. Estas son verdaderas leyendas de la edad media, y en ellas se conoce el espíritu de la época.

Pero en la de *las dos cenas* son inútiles, y aun contradictorias, todas las observaciones filosóficas sobre el gran poder de la nobleza castellana, porque nunca lo tuvo, ni el réjimen feudal se arraigó en Castilla como en otros paises. El hecho es una fábula introducida en nuestra historia; pero aunque fuese cierto, probaria el gran poder de nuestros monarcas sobre los grandes. Ningun rey de Francia ó de Inglaterra, y mucho ménos un emperador de Alemania, se hubiera atrevido á fines del siglo XIV á obligar á sus barones, amenazándolos con el verdugo, á que le entregasen sus tierras y sus dominios.

Alonso el Batallador, rey de Aragon, el onceno del mismo nombre de Castilla, Fernando V y Felipe II se tratan en estas leyendas mas mal de lo que merecieron; y aun tal vez se censura su deseo de reconquistar la península y de crear la poderosa nacion española, á la cual se ha debido la conservacion del catolicismo en Europa y la civilizacion del Nuevo mundo. Tal vez parece que se contrapone la rusticidad feroz de los castellanos y aragoneses, que reconquistaban el suelo de su patria con las artes, la industria y la civilizacion de los musulmanes. Es menester detenernos un poco en el exámen de esta diferencia.

Nadie puede dudar, considerando las dos relijiones que peleaban, la del profeta de Arabia y la de Jesucristo, cuál es la mas favorable á la civilizacion de los pueblos; porque es claro que la favorecen muy poco el dogma del fatalismo y el principio de la monarquía despótica, y al contrario le son muy convenientes las máximas de la caridad y de la discusion. Estos elementos, trasladados á las masas, han de producir infaliblemente sus efectos mas tarde ó mas temprano. Compárense sino, la Europa cristiana actual con el Africa y el Oriente musulmanes.

Pero las potencias del mundo moral, así como las del físico, se modifican segun la naturaleza y posicion de las masas sobre que obran. Las rápidas conquistas de los árabes, y la opulencia que era consiguiente, debilitaron el principio de accion de sus creencias, que los dirijia esclusivamente á la pelea y á la subyugacion de las naciones, y se dedicaron en virtud de esta dejeneracion de su espíritu relijioso, á las artes y á las ciencias; cuando los cristianos de España, obligados á reconquistar palmo á palmo su territorio, y á defender y conservar lo adquirido, apenas podian tener otra profesion que la de las armas. Así se esplica, porque en tiempo de Alonso el Batallador y de Alonso VII de Castilla eran mas civilizados los moros que los cristianos. Pero cuando las victorias de este último rey y de su nieto Alonso VIII el de las Navas hubieron dado al pueblo castellano mas quietud y seguridad, el principio de la intelijencia se desenvolvió tan rápidamente entre nosotros, que seria una necedad decir que en tiempo de Alonso el X se sabia mas en Granada ó Marruecos, que en Sevilla ó Toledo.

Esto en cuanto á la civilizacion material; pues en cuanto á la moral y política basta leer la *historia de los árabes de España*, escrita por Conde, para conocer que las revoluciones de los muzlimes en nuestra península fueron mas frecuentes, mas atroces, mas fecundas en horrendos crímenes que las de los castellanos y aragoneses, aunque por entónces mas bárbaros; y esto debia ser así. El cristianismo produce naturalmente la monarquía templada: el mahometismo la despótica; y las revoluciones son mas violentas en esta que en aquella.

En cuanto á Alonso el XI, no serémos nosotros los que hagamos la apolojía, ni aun la disculpa de su desenfrenada liviandad, que produjo á Castilla todos los males de que tan justamente se queja el Sr. de Mora; y aun pudiera añadirse á la acusacion de su adulterio la nota de crueldad con respecto á muchos de los Ricos hombres y dignatarios de la corona; pero ¿qué juicio exacto formaríamos de los hombres, si solo los considerásemos bajo un aspecto? Dígase en hora buena que Alonso XI fué esposo infiel, y que su justicia, casi siempre ejercida arbitrariamente, rayaba en la crueldad; mas no se calle que fué hábil capitan é infatigable guerrero: que su espada libertó á España de una de las mas terribles invasiones de los moros de Africa, al mismo tiempo que la marina, creada por él, aniquiló la de los enemigos: que sostuvo con mano firme las

Biblioteca Nacional de España

riendas del estado, y restituyó á Castilla la tranquilidad, perdida por la turbulencia de los grandes desde el reinado de Sancho el IV, que favoreció sus pretensiones para que le auxiliasen contra su padre Alonso X: en fin, que reunia grandes dotes políticas y valor personal á los vicios y defectos ya mencionados. El hecho es, que dejó á Castilla mas poderosa y mejor administrada que lo habia sido antes de él. No justifica ni escusa lo malo quien refiere con verdad lo que tuvo de bueno.

En cuanto á su hijo D. Pedro el Cruel la cuestion es muy diferente. Cuando se fija la atencion en el caracter, altamente dramático de este príncipe, en su corazon capaz de amor y de amistad, en la vehemencia é impetuosidad de sus deseos, en su intrepidez heróica y en la firmeza de su voluntad, la imajinacion, subyugada por tan grandes cualidades, desea poder desmentir solemnemente á los historiadores que tanto le han maltratado; mucho mas cuando los de su tiempo, escribiendo bajo la influencia del fratricida que le sucedió, era preciso que se mostrasen enemigos suyos. Pero esta ilusion cesa apenas se desciende de las altas rejiones de la fantasía al terreno verdadero de la historia. Esta puede haber exajerado: mas no es posible desconocer que las pasiones desenfrenadas de D. Pedro le acarrearon todos los enemigos que tuvo, y de cuyo odio justo pereció víctima: que fué un monstruo de lascivia, de crueldad y de perfidia; y en fin, que cometió toda especie de maldades sin estar compensadas por ninguna accion virtuosa, por ninguna providencia útil á los pueblos, ni aun por algunos de aquellos golpes de estado, que siendo esencialmente inmorales, pueden sin embargo atribuirse á pasiones generosas, como la ambicion, el amor de la gloria ó del interes del estado. La parte mas brillante de su crónica, que es la guerra contra Aragon, en la cual peleó con valor y habilidad, produjo á Castilla calamidades incalculables. La emprendió solo por espíritu de venganza, y la dejó por temor de que sus soldados le abandonasen. Don Pedro fué el oprobio de la dinastía de Borgoña, la mas fecunda en grandes monarcas de cuantas ha tenido España. Nosotros creemos que los elojios que algunos escritores le han tributado, entre ellos nuestros poetas dramáticos, no han procedido de espíritu de servilismo, sino de que realmente aquel rey es un personaje verdaderamente teatral y terrible. Basta para convencerse de ello el contraste, á la verdad muy notable, entre las excelsas dotes que habia recibido de la naturaleza, y el uso funesto que hizo de ellas.

Fernando el Católico fué un grande rey, y á él debió nuestra monarquía su grandeza y elevacion. Tuvo tambien defectos, y no es el único que se le puede echar en cara su perpetua suspicacia, la cual con respecto al gran Gonzalo de Córdoba no era sin embargo mas que un pretesto para encubrir la envidia que su gloria le causaba. Esta envidia era insensata en el que habia dado tantas pruebas de valor y de pericia militar en los diez años que duró la guerra de Granada.

Nada dirémos de Felipe II. [Los historiadores franceses y protestantes han dado en decir que fué muy malo, y parece que aunque no sea mas que por moda es menester creerlos, aunque sean falsas ó no estén probadas las maldades que se le atribuyen. Es verdad que aumentó en gran manera el poderío de la Inquisicion, la cual opuso un muro de bronce á los progresos de la intelijencia. Pero este efecto no fué previsto por él, que conocia y amaba las ciencias y las letras, ni por sus consejeros. El fin inmediato que se propusieron, cuando ensalzaron el poder inquisitorial, fué cerrar la península á las nuevas doctrinas relijiosas y políticas, y á las guerras civiles que á causa de ellas producia la intolerancia del siglo, y que abrasaron el resto de la Europa.

En cuanto á los sacerdotes, están llenas las historias castellanas y aragonesas de los excelentes efectos sociales y políticos que produjo su influencia en la edad media. La institucion de las órdenes militares, sobre todo la de la órden de la Merced, podrian dar argumento á leyendas muy interesantes.

[Nosotros observamos que cuando el célebre novelista Walter Scot describe costumbres de aquellos siglos, se guarda muy bien de juzgarlas por las ideas de la actual civilizacion, y mucho ménos por los sistemas filosóficos ó políticos de nuestros dias. Esta conducta es, en nuestro entender, muy laudable, y merece ser imitada por los que escriben novelas históricas, ya en prosa, ya en verso.]

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO III.

HEMOS espuesto algunas observaciones históricas, que nos ha sujerido la lectura de estas composiciones. Pero aun cuando nuestras ideas no coincidan con las del autor en esta parte, no por eso se altera nuestra opinion acerca del mérito literario del libro. Ya es sabido que la obligacion del poeta es agradar con sus descripciones, y que sus máximas políticas ó sus ideas sobre los sucesos de la historia ni quitan ni añaden mérito poético. Los cuadros hechos para halagar la fantasía no son argumentos para convencer la razon. Pasemos á las ideas literarias del autor, que merecen exámen particular.

En un prólogo muy bien escrito, que antecede á las leyendas, esplica por qué ha escrito en versos rimados; habla del orijen del asonante, propiedad esclusiva de la poesía castellana, y prueba que nació de haberse contentado los oidos del vulgo con su consonancia imperfecta. Dice, y á nuestro entender con mucha razon, que la dificultad misma de la rima obliga al genio á buscar nuevos recursos en el idioma para espresar sus conceptos, y que en este trabajo halla entre todos los modos de decir una cosa, el mas conveniente y el mas poético.

Pero nunca convendrémos con él en que el romance asonantado de ocho sílabas sea una especie de versificacion sencilla y trivial, acusacion que estiende en una de las leyendas á los versos libres. A la verdad nada hay mas fácil que hacer versos de ocho sílabas asonantados, ó endecasílabos libres; pero nada hay mas difícil que hacerlos buenos y dignos de ser leidos. La misma abundancia de frases y voces que esta especie de versificacion proporciona, añade trabajo al genio; porque en los versos aconsonantados tiene que buscar la espresion: en estos tiene que elejir entre las que le ocurren. Todos los que se hallan ejercitados en el endecasílabo suelto ó en el romance confesarán que tenemos razon. Los hombres de gusto en poesía no toleran ni en uno ni en otro el menor defecto de armonía ó de propiedad. Se le exije al poeta mucho en proporcion de la mucha libertad que se ha tomado. Por las mismas razones que espone tambien el Sr. Mora no se perdona nada que huela á trivialidad, ripio ó mal sonido.

El romance, pues, composicion llena de gracia, facilidad y gallardía; el endecasílabo libre, grave y austero por su misma esencia, se han hecho muy difíciles, si se ha de halagar con ellos á los oidos ejercitados. No despreciemos ninguna de las riquezas de nuestro Parnaso: no cerremos á los poetas ninguno de los senderos que conducen á la inmortalidad.

Estrañamos que al esplicar en el prólogo las razones que ha tenido para no escribir en romance octosílabo sus leyendas, haya insistido sobre la facilidad de este métro (que en realidad no es cierta) y haya omitido otras dos que son perentorias. La primera se funda en el tamaño mismo del verso, poco variado en sus córtes; pues no admite mas que un hemistiquio, y por lo tanto poco á propósito para espresar movimientos y pasiones de diversa clase. La segunda es tomada de la estension misma de las leyendas; porque la repeticion del asonante, aunque no tan fastidiosa como la del consonante, cansaria en una composicion larga. Pudiéramos añadir á estas dos razones otra mas fuerte que todas, y es; que no se exije del poeta que escriba en este ó aquel métro, sino que escriba bien.

Somos de la misma opinion en cuanto á la célebre disputa de clásicos y románticos. Los que desprecien á Racine y á Corneille, y los que desprecien á Shakespeare y á Calderon, son igualmente necios; porque sus juicios estan igualmente dictados por el espíritu de partido. El genio no reconoce mas escuela que la inspiracion, ni hay mas que dos géneros en literatura, *el bueno* y *el malo*. Las artes tienen reglas á la verdad; pero estas reglas sirven al genio de freno, no de espuela. Los preceptos sirven para correjir, no para crear.

En una digresion de la leyenda intitulada *Don Opas*, hay una especie de censura de los poetas españoles que han escrito á fines del siglo pasado y en lo que va de este. Como esta censura pertenece mas bien al dominio de la crítica literaria que al de la poesía, merece un exámen particular.

Se censuran los *arcaismos*, usados por todos los poetas de todas las naciones (incluso el Sr. Mora, que hace uso de *empero*, *si quier*, *felice*, y otros que forma á semejanza de

Biblioteca Nacional de España

este último). Las voces anticuadas dan gravedad y novedad á la frase poética, y ademas cierto sabor de antigüedad, que recuerda tiempos poéticos para nosotros. *Asaz, sus* fueron usados por los buenos poetas castellanos del siglo XVI. ¿Por qué no lo han de ser por los del siglo XIX?

Se censura la manera de escribir de estos, para lo cual forma la siguiente octava, compuesta de sus versos, que nosotros escribirémos de bastardilla.

«*Tronó la alzada cumbre de Pirene.*
Tronar el verbo activo y muy en cumbre.
El galo tembló un nombre; porque tiene
de temblar nombres pésima costumbre.
Chillante rueda arrulla al juez.—Perene
Cruje el Atlas su vasta pesadumbre.
Fragoroso rumor gira tremendo
¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?»

En la nota á esta octava (que es la 18) llama *disparatadas* á estas locuciones, y añade que pertenecen á los *mas acreditados restauradores de la poesia castellana*. Uno y otro es falso.

Si á Virjilio fué lícito decir *Intonuere poli* (tronaron los polos) y *intonuit lævum* (la parte izquierda tronó), ¿por qué se ha de prohibir á un poeta castellano (cuya lengua es hija y muy castiza de la latina) que adopte esta locucion, y que diga *tronó la cumbre?* Tronar no es aquí activo.

Chillante rueda arrulla al juez. Es imposible que *Fabio*, ni otros mas hábiles que Fabio entiendan esto, si no se lee el pasaje que es el siguiente:

«Soñando el juez, por la chillante rueda
de una elocuencia bárbara arrullado,
duerme en el tribunal.»

Estos versos son traduccion de un pasaje de Delille, en el cual hay tres rasgos satíricos: el primero, contra el sueño de los jueces en el tribunal, tan fuerte que no los despierta el chillido de una rueda: el segundo, contra el tono de falsete de que parece que usaban los abogados en Francia, y que no desterró enteramente la comedia de Racine, intitulada *Los pleiteantes*; y el tercero, contra las espresiones bárbaras del foro. Parece, pues, que la censura no podrá ya recaer sino sobre el verbal *chillante*. Pero el Sr. Mora usa, si no este, otros de su misma especie, como *llameante*; y aunque no los usase, no por eso perderian los poetas el derecho de formarlos, empleado con la sobriedad que aconseja Horacio.

No tenemos presente las composiciones en que se hallan las dos frases: *el galo tembló un nombre, cruje el Atlas su vasta pesadumbre*; porque si están truncadas como la anterior, no es fácil juzgarlas. En cuanto al verso *fragoroso rumor gira tremendo*, no puede censurarlo quien ha hecho este otro

«Fulgores resplandecientes»,

que está en la pájina 32 de las Leyendas. En efecto el epiteto *resplandeciente* nada añade á la idea del sustantivo. *Fragoroso* añade á la de *rumor* la de ser fuerte el sonido y como de cosas que se rompen ó caen unas sobre otras.

Es de observar que á ninguno de los pasajes censurados le puede convenir el célebre verso de Lope de Vega contra los cultos; porque en todos ellos está claro el pensamiento, aun cuando quisieramos conceder que las locuciones son viciosas.

El verdadero restaurador de la poesía castellana en el siglo XVIII fué Melendez Valdes; y los demas á quienes parece que alude el Sr. Mora, si se han aprovechado del sendero que les abrió el inmortal Batilo, ni se han tenido á sí mismos, ni han sido tenidos por sus compatriotas, como restauradores de nuestro Parnaso.

Censura tambien el uso de los consonantes en *ido ida*, y otros fáciles. Pero él mis-

Biblioteca Nacional de España

mo los emplea; y ademas cuando los versos son buenos, ¿quién repara en los finales como no ofendan el oido con su demasiada repeticion?

En fin, lleva su mal humor hasta el exceso de reprender que se llamen *epígramas* á las seguidillas. Pues ¿cómo se han de llamar *epopeyas?* ¿Qué mas derecho tienen la cuarteta, la quintilla, los pareados, ni aun la décima, que aquella combinacion? En ella solo cabe un pensamiento, y si se espresa con facilidad (que allí es muy *dificultosa*) é injenio, forma lo que siempre se ha llamado un epígrama. No despreciemos los métros porque los maneja el vulgo. Tambien los copleros hacen décimas y cuartetas, y nosotros los hemos visto elevarse á la dignidad de la octava.

POESÍAS DE D. JOSÉ DE ESPRONCEDA.

Madrid, 1840.

MUCHO tiempo hace que no se presentan al público en las colecciones de poesias ideas mas osadas, elocucion mas esmerada, armonía mas robusta, ni intenciones mas poéticas. A pesar de las muchas razones que personalmente nos asisten para no dar elojios á estas poesías, cuyo autor y cuyo editor han querido que las miremos en cierto modo como nuestras, ha sido preciso ceder á la impresion que nos causa su lectura; impresion que no dudamos será la misma en todos los lectores instruidos, aun en aquellos que no juzguen dignos del pincel poético algunos de los argumentos.

Al dar cuenta, pues, de esta publicacion, extraordinaria bajo todos aspectos, debemos limitarnos á justificar con citas la sensacion que nos ha causado ver sometidos los pensamientos, por mas atrevidos que sean, al yugo de la lengua y de la versificacion castellana, cosa sumamente rara en el dia.

La primer obra es la coleccion de fragmentos del poema épico *el Pelayo*, que el autor se propone concluir y dar á luz. Estos fragmentos desmienten de la manera mas solemne á los que creen, ó afectan creer que la epopeya es un género incapaz de interesar la sociedad actual. Háganse versos como los siguientes para demostrar la cólera del cielo contra Rodrigo:

«Envuelto en noche tenebrosa el mundo,
las densas nubes ajitando, ondean
con sus alas los genios del profundo
que con cárdeno surco centellean:
y al ronco trueno, al eco tremebundo
de los opuestos vientos que pelean,
se oye la voz de la celeste saña:
¡Ay Rodrigo infeliz! ¡ay triste España!»

O como los de esta magnífica comparacion:

«Tal otro tiempo en la soberbia cena,
donde mofaba de Jehová el impío,
ya la medida al sufrimiento llena,
rebosó de ira caudaloso rio;
y el rey asirio con amarga pena
vió en el muro de mármol con sombrío
fuego animarse escrito sobrehumano,
trazado allí por invisible mano.»

O en fin (por no repetir citas de igual mérito, en que abundan estos fragmentos) como

Biblioteca Nacional de España

la siguiente octava en que no se sabe cual es mayor, la dificultad de espresar poéticamente el pensamiento, ó la riqueza y exactitud de diccion con que está descrito.

«Allí cercado del amable coro,
que el de las Houris célicas no iguala,
quemada en pipa de ámbar y de oro
planta aromosa el gusto le regala:
y mientra en hombro de su amada el moro
la sien reclina, de su labio exhala
humo suave, que en fragante nube
con leves ondas á perderse sube.»

Cuando se hacen, repetimos, versos como estos, no se debe desesperar de imprimir interes á una accion grande, y que se presta admirablemente á todos los adornos de la novela y de la epopeya.

Siguen dos composiciones amatorias, de las cuales la primera nos parece muy superior á la segunda, que es de carácter satírico, y que por tanto requiere un genio de diferente clase que el del señor Espronceda. El romance á la noche, por el contrario, es uno de los mas bellos que hay en nuestra lengua. Enerjía y fluidez en la versificacion, y el sabor melancólico de la frase y hasta del asonante, le coloca en nuestro entender, entre las obras perfectas.

Siguen algunas canciones, cuyos títulos son: *el Pescador*, *la Cautiva*, *el Pirata*, que tiene toda la libertad y enerjía que anuncia su título, *el Cosaco*, *el Mendigo*, singular por el giro y los pensamientos, aunque bastante incorrecta. En estas composiciones hay algunas sobre los asuntos de las de Osian y en el mismo estilo, y un *himno al Sol*, lleno de fuego y de poesía. Solo citarémos la última estanza, en que el vate inspirado entrevé la ruina del monarca del dia.

«¿Quién sabe si tal vez pobre destello
eres tú de otro sol que otro universo
mayor que el nuestro un dia
con doble resplandor esclarecia?
Goza tu juventud y tu hermosura,
¡oh sol! que cuando el pavoroso dia
llegue que el orbe estalle, y se desprenda
de la potente mano
del Padre soberano,
y allá á la eternidad tambien descienda
deshecho en mil pedazos, destrozado
y en piélagos de fuego
envuelto para siempre y sepultado
de cien tormentas al horrible estruendo,
en tinieblas sin fin tu llama pura
entónces morirá: noche sombría
cubrirá eterna la celeste cumbre;
ni aun quedará reliquia de tu lumbre.»

Las composiciones intituladas el *Reo de muerte y el Verdugo* nos parecen muy débiles en la elocucion, y en los pensamientos. Las ideas patibularias no pueden ser ennoblecidas sino por un sentimiento moral, grande y dominante, y aquí no lo hay. Todo el talento del autor no persuadirá á nadie que es *su igual* el hombre cuyo oficio es matar por dinero. El sentimiento de horror que inspira, es general y fundado; ¿por qué no se miran con este sentimiento los soldados que fusilan á su camarada delincuente? porque lo hacen por obligacion forzosa, y no por profesion elejida voluntariamente. La poesía que es el idioma del sentimiento, se prestó siempre de mala gana á los pensamientos que lo desvirtuan.

Pero de nuevo se ciñe el genio sus alas y vuela atrevido y triunfante cuando se res-

Biblioteca Nacional de España

titnye á su verdadero pais, cuando se siente animado por el valor y el patriotismo. Las composiciones de esta clase que comprende la presente coleccion pueden ponerse al lado de las mejores que hay en castellano. No ceden en mérito las que el autor ha consagrado á lamentar la pérdida de las ilusiones juveniles, señaladamente la de la *orjía*, en que está muy bien retratada la degradacion moral del hombre que ha trocado la nobleza del sentimiento por la inmundicia de la crápula y del sensualismo.

Concluye el libro con un cuento en que hay dos retratos inimitables: el de Elvira, y el de Montemar. Hé aquí el del hombre desalmado:

«Segundo don Juan Tenorio,
alma fiera é insolente,
irrelijioso y valiente,
altanero y reñidor:
Siempre el insulto en los ojos,
en los labios la ironía,
nada teme y todo fia
de su espada y su valor.
Corazon gastado, mofa
de la mujer que corteja
y hoy despreciándola deja,
la que ayer se le rindió.
Ni el porvenir temió nunca,
ni recuerda en lo pasado
la mujer que ha abandonado
ni el dinero que perdió.
Ni vió el fantasma entre sueños
del que mató en desafio,
ni turbó jamas su brio
recelosa prevision.
Siempre en lances y en amores,
siempre en báquicas orjías,
mezcla en palabras impías
un chiste á una maldicion.

Síguese el de su antagonista y víctima.

«Bella y mas pura que el azul del cielo,
con dulces ojos lánguidos y hermosos
donde acaso el amor brilló entre el velo
del pudor, que los cubre candorosos;
tímida estrella, que refleja al suelo
rayos de luz brillantes y dudosos,
ánjel puro de amor que amor inspira,
fué la inocente y desdichada Elvira.
Elvira, amor del estudiante un dia,
tierna y feliz y de su amante ufana,
cuando al placer su corazon se abria
como al rayo del sol rosa temprana.
Del finjido amador que la mentia
la miel falaz que de sus labios mana
bebe en su ardiente sed, el pecho ajeno
de que oculto en la miel hierve el veneno.
.....
Que al alma virjen, que halagó un encanto
con nacarado sueño en su pureza,
todo lo juzga verdadero y santo,
presta á todo virtud, presta belleza.

Biblioteca Nacional de España

Del cielo azul al tachonado manto,
del sol ardiente á la inmortal riqueza,
al aire, al campo, á las fragantes flores,
ella añade esplendor, vida y colores, etc.»

No hemos visto, despues de la Eva del Milton, una descripcion mas bien hecha del primer amor en un corazon inocente.

Hemos copiado muchos versos de este libro; mas si hubiésemos de copiar todos los que hay tan buenos como los ya citados, ó quizas mejores, dejariamos muy pocos para el que lo lea.

POESÍAS DE DON JOSÉ ZORRILLA,

TOMOS 4.º Y 5.º—MADRID 1839.

Es imposible leer este poeta sin sentirse arrebatado á un mismo tiempo de admiracion y de dolor. Pensamientos nobles, atrevidos; sentimientos sublimes ó tiernos; versificacion armoniosa igualmente que fácil escitan naturalmente la admiracion; pero esta no puede llegar nunca hasta el entusiasmo, porque cuando en alas de la idea quiere volar nuestra fantasía hasta el Empíreo, una espresion incorrecta, una voz impropia, un sonido duro, ó bien un galicismo ó un neolojismo insufrible nos advierte que estamos pegados al fango de la tierra, como ahora se dice. En calidad de españoles nos causa sumo sentimiento ver deslustrado el esplendor de uno de los mas eminentes genios de nuestra época, por no querer someterse á una de las condiciones necesarias del poeta que es la buena elocucion. Nos parece un Apéles ó un Ticiano descuidando el colorido ó las leyes del claro oscuro.

¿Cuál puede ser el orijen de esta neglijencia? Es imposible que en la actual anarquía de las ideas literarias no haya alguna que fascinando la mente del autor, le obligue á seguir un sistema tan funesto, como seria el de pintar con una caña rajada en lugar de pincel. ¿Ha querido imitar la manera de Lope, *manchar la tabla aprisa*, y dejar al lado de rasgos sublimes ó admirables por su ternura borrones indignos del genio? ¿O bien ha creido que las sombras incorrectas darian mayor realce á las figuras bien acabadas? ¿Ha pensado quizá que el cuidado de la gramática y el estudio de la lengua eran trabas de que el poeta debe desembarazarse: ó bien que desfigurar el idioma puede ser un medio de enriquecerlo?

No podemos atribuir este defecto á la escuela del romanticismo actual, tanto porque sus caudillos en Francia no se han libertado nunca del yugo de la gramática, mas pesada mil veces en la lengua francesa que en la castellana, como porque existen entre nosotros muchos poetas pertenecientes á la misma escuela, y que no obstante la libertad que se toman en sus raptos de imajinacion, no se atreven sin embargo á traspasar los límites que el lenguaje poético ya formado, ha impuesto á las licencias del genio. Pues á ignorancia no puede achacarse; porque muchos pasajes prueban que el Sr. Zorrilla conoce como el que mas los recursos del estilo y del lenguaje de nuestra poesía. No queda, pues, otro arbitrio que el de atribuir las frecuentes incorrecciones que afean sus mejores versos á alguno de los falsos sistemas que arriba indicamos ó á otra idea, que no conocemos, tan falsa como ellas.

En cualquier parte donde se abra se encuentran vestijios de incorreccion y de talento. En la composicion de las *hojas secas* se encuentran estos versos hermosísimos.

Mas oye. Es el otoño: rebramando
el ábrego los árboles sacude:
de roncos cuervos el siniestro bando
á los peñascos cóncavos *acude*.

Biblioteca Nacional de España

Brilla sin fuerza el sol en occidente;
y allá en la falda de *espinoso* risco
guia el pastor con paso indiferente
las humildes ovejas al aprisco.
Seco el follaje de la selva umbría
de sus verdes doseles se *despoja*;
y al empuje de ráfaga *bravía*
el bosque se desnuda hoja por hoja.»

Acudir no es la voz propia, sino *guarecerse*, que hubiera sido fácil al autor sustituir diciendo antes que el *ábrego los troncos estremece*. Risco *espinoso*, esto es, lleno de puntas numerosas y agudas como *espinas*. La traslacion es oscura y algo forzada. *El follaje no se despoja de los doseles*: al contrario, *los verdes doseles pierden su follaje*. *Bravío* no es *bravo* ni *fuerte*, sino *silvestre*, *montaraz*, sin cultivo: las ráfagas del viento no son *bravías*, sino *violentas*.

Ni se crea que siempre hay que notar estas incorrecciones. Tal vez se observa al lado de una admirable facilidad un lenguaje dotado de precision y de pureza. Tal es el del romance en que describe la pelea de los dos rivales en la composicion intitulada *Recuerdos de Valladolid* (tom. IV.) Al contrario, el trozo que sigue á este romance es un modelo de oscuridad, de incorreccion y de neolojismo.

Unas veces comete transposiciones violentas tomadas del latin ó del italiano como esta.

«Murmura allá abajo el rio
la orilla al acariciar.»

Otras admite galicismos, como *desposar á una dama* en vez de *desposarse con*. Otras usa de espresiones las mas familiares en medio de un trozo poético, como

«Se tiene, calla, suspira,
viene y va, y *constante así*.»

Otras usa de construcciones enteramente desconocidas á nuestros verbos, como

«*Déjese* sin fuerza, hidalgo,
y hácia la cárcel se *apronte*.»

En fin, seriamos fastidiosos si hubiésemos de notar todos los ejemplos de perversa elocucion castellana.

En estos dos tomos hay dos comedias, escritas con la intencion de imitar las de capa y espada de nuestro teatro del siglo XVII. Sus argumentos son excelentes. En la del tomo IV, cuyo título es *Mas vale llegar á tiempo que rondar un año*, un duque y su hijo primojénito son rivales en la pretension de una jóven, sin saber el uno del amor del otro. El hijo hiere al padre sin conocerlo á las puertas de la dama, y se ausenta á Zaragoza. Vuelve en el momento que su padre iba á casarse, con el objeto del amor de entrambos; pero apénas sabe que su hijo es su rival, no solo le cede la que habia elejido para esposa, sino sepulta en el mas profundo silencio la noticia de haber sido el que hirió. La combinacion de la del tomo V, cuyo título es *Ganar perdiendo*, consiste en los socorros que un amante da escondidamente á su dama, que á pesar de ser rica, se ve arruinada por las locuras de un hermano disoluto, crapuloso, jugador y pendenciero. Apesar de ser entrambos pensamientos muy propios para la escena, estos dramas presentan poco interes, porque á escepcion de algunos rasgos felices, estan mal conducidos y péor dialogados. Los defectos de elocucion forzada, de escenas episódicas, de confusion en los incidentes, y de desproporcion entre los medios y los fines, son harto notables en una y otra.

Concluirémos, pues, esta censura, que desearíamos convertir en elojio, con un consejo dirijido á todos los que cultivan el hermoso arte de la poesía. Sin la majia de la elocucion y de la armonía se deslucen y degradan los pensamientos mas poéticos; por-

Biblioteca Nacional de España

que el lenguaje es el instrumento de las bellas letras, como el colorido lo es de la pintura. Las ideas son el alma de la poesia; pero el estilo es su cuerpo, y sin formas corpóreas no es posible grabarse los pensamientos en la fantasia. Grandes injenios, de los cuales nuestra nacion espera su gloria literaria en la época presente, enriqueced enhorabuena el idioma, pero respetadlo: entregaos al vuelo de la fantasia, pero no descuideis la elocucion: escribid con toda la osadía de la inspiracion, pero correjid con toda la severidad de la lójica.

LA VIDA ES SUEÑO, DE CALDERON;

Y LA VIE EST UN SONGE, DE BOYSSY.

LA VIDA ES SUEÑO, que es indisputablemente la mejor de las comedias ideales de Calderon, no tuvo sin embargo el honor de la traduccion ni de la imitacion en los primeros tiempos del teatro clásico frances. Tomas Corneille, que tradujo *El Alcaide de sí mismo*, *El Astrólogo finjido y Los empeños de un acaso* de nuestro poeta, *El convidado de Piedra* de Tirso de Molina, y *Lo que puede la aprension* de Moreto, no se atrevió sin embargo á arrostrar la grande idea del carácter de Segismundo: y este príncipe misterioso, en el cual está simbolizada la vida humana, no apareció en la escena de Paris, hasta que en 1732 la presentó Boissy con grande aplauso del público.

Boissy habia comenzado su carrera escribiendo versos satíricos contra los hombres mas sábios de su tiempo; pero el peligro y la infamia de esta profesion le obligó á correjirse, y á dedicarse al teatro. En él ocupó un lugar distinguido despues de los grandes maestros, por su comedia *Las esterioridades engañosas*, una de las mejores que tienen los franceses en el género urbano. Escribió otras de mérito inferior, pero llenas de sal y de facilidad. Otras en fin, en que introdujo personajes alegóricos, prueban que habia leido mucho á Calderon; pero nada lo demuestra como su comedia *La vie est un songe*, en la cual los principales personajes tienen hasta los nombres de la comedia española.

La francesa llamó la atencion de los literatos y aun de los filósofos, y Rousseau dijo que *el héroe de esta pieza era el verdadero misántropo*. Este juicio prueba que el ciudadano de Ginebra no comprendió el objeto moral de aquel carácter. El autor de la noticia biográfica de Boissy puesta al frente de la última edicion de sus obras escojidas en la biblioteca de los clásicos franceses, dice que «la idea de la comedia es extraordinaria y que su ejecucion no carece de nobleza ni de enerjía.» Pero calla quien fué su primer propietario; segun todas las apariencias, porque no lo sabia. Boissy pudo callarlo, porque ya en su tiempo casi nadie estudiaba en Paris el idioma español, ni menos leia nuestras comedias, desde que Boileau llamó *grosero* á nuestro teatro. Asi juzga la mayor parte de los hombres, por una frase. Pero semejantes hurtos no nos admiran, cuando somos testigos de los que ahora se hacen en España, de autores franceses bien conocidos en toda la república literaria. Y sin embargo los traductores se llaman *orijinales*: tambien es verdad que no dejan de ser *orijinales* estas traducciones; pues dejan el testo tan en frances como se estaba.

No nos acordamos si es en Boracio ó en las *Mil y una noche* donde hemos leido el cuento de un príncipe que por entretenimiento hizo que embriagasen á un mendigo, que cuando despertase se le hiciese creer que era monarca durante un dia; y que vuelto á embriagar se le restituyese á su primer miseria. En esta conseja trivial descubrió el genio de Calderon bastante campo para representar las dos situaciones mas importantes de la vida humana: á saber, la ilusion y el escarmiento. En la primera Segismundo no es mas que el hombre fisiolójico. Tiene poder, y quiere emplearlo en la venganza: insulta á su padre: se enamora succesivamente de dos mujeres que vé, resiste al consejo, arroja al mar

Biblioteca Nacional de España

desde un balcon uno de los consejeros y quiere dar muerte al otro: no hay razon, no hay honor, no hay respeto que le atajen: solo la adulacion, solo lo que lisonjea sus pasiones le es bueno y agradable.

Segismundo vuelve á dormir, y vuelve á despertar en su prision con la cadena al pie y el carcelero al lado. Aqui empieza una nueva existencia, la existencia del hombre moral, ilustrado por el escarmiento y la razon. Desconfia de los bienes de la vida que le buscan de nuevo: gózalos, pero con timidez: reprime sus pasiones, que quieren sublevarse otra vez, y hace buen uso de la felicidad, porque sabe que ha de perderla, y que ha de despertar en otra rejion, con respecto á la cual la vida actual no es mas que *un sueño*.

Tal es el magnífico plan que desenvolvió Calderon con todo el genio de un gran poeta y con toda la profundidad de un gran filósofo. ¿Qué son despues de esto, algunos defectos de espresion, hijos del mal gusto de su siglo, y muy fáciles de correjir, como efectivamente lo ha hecho el imitador frances? ¿Quién se para en ellos, cuando se vé descrita con tanta perfeccion la historia del hombre?

Boissy, mas correcto en cuanto al estilo, destruye casi el pensamiento del cómico español. Segismundo, al despertar la primera vez, no es el hombre de las pasiones sensuales. Vé á la princesa Sofronia y se enamora de ella; pero este amor es un sentimiento puro y virtuoso, que le mueve hasta á perdonar la sinrazon de su padre en haberle tenido tanto tiempo preso y aherrojado; y solo vuelve á sus furores cuando sabe que el Rey ha prometido á otro la mano de su sobrina.

¡Cuanto mas profunda es la idea de Calderon! En él, apenas manifiesta el príncipe otro amor que el sensual: vé á su prima, y quiere tomarla la mano: vé despues á Rosaura, y quiere forzarla. En una palabra, todas sus pasiones son brutales, é hijas de la ilusion de los sentidos, sin freno alguno, ni aun el que unos afectos suelen imponer á otros. *La vida es sueño* de Calderon en sus dos primeros actos, es un drama romántico de nuestros dias. ¡Qué lástima que Segismundo, cuando despierta en la prision, no se suicide! En ese caso nada le faltaria para ser el modelo del romanticismo actual. Pero Calderon no queria someter el hombre al ímpetu ciego de las pasiones: creia en la razon y en la moral: y ese es su defecto á los ojos de los modernos dramaturgos.

Boissy falseó pues, el pensamiento de Calderon, inspirando á su héroe ideas grandes y generosas, sujeridas por el amor, y atribuyendo á los celos sus nuevos furores. Así queda desvirtuada en su fábula la grande leccion del escarmiento, que en la comedia española es completa, terrible y eficaz. Suprime tambien gran parte de las reflexiones de Segismundo en uno y otro estado. El drama frances es una copia débil de un excelente cuadro, hecha por un profesor dotado de mas finura que genio. Observemos que lo mismo sucedió á Moliere imitando *el Desden con el desden* de Moreto. A la verdad Moliere tenia mucho genio: pero no de la especie que era necesario para escribir la comedia del Plauto español.

Boissy dejó subsistir en su drama un gracioso llamado *Arlequin*, personaje preciso en el teatro italiano donde se representó, porque el de la comedia francesa, esclavo entónces de las formas de Boileau, no lo hubiera admitido. Tambien en la comedia de Calderon, hay un gracioso, á quien el pueblo quiere libertar, teniéndole por Segismundo: y aclarado el yerro, responde á los que le acusaban de haberse finjido el príncipe,

vosotros fuisteis los que
me *sejismundasteis*.

Este verbo grotesco, inventado por Calderon, le pareció á Boissy un diminutivo castellano, y su Arlequin, convencido del error, dice que es el príncipe Segismundinet, y hermano menor de Segismundo.

Concluirémos este artículo diciendo que Calderon manejó esta misma fábula en uno de sus autos sacramentales, intitulado tambien *la Vida es sueño*. En él, el carácter de Segismundo es el del hombre en general: prueba evidente de que su plan en la comedia era el de describir la naturaleza humana, entregada primero á sí misma, y amaestrada despues por el desengaño.»

Biblioteca Nacional de España

TIRSO DE MOLINA.

ARTÍCULO I.

ESTE injenioso poeta, tan ameno como fecundo, floreció en el primer tercio del siglo XVII; y considerado como autor cómico, sirve de tránsito desde el drama de Lope de Vega, todavía desordenado en cuanto á la direccion de la fábula y de los incidentes, á la comedia mas bien conducida y mas artificiosa de Calderon. En efecto, es difícil encontrar en el padre y fundador del teatro español una sola pieza cuya accion esté bien seguida. El dijo que habia hecho *seis*; y los aficionados al arte drámatico se dan de calabazas para averiguar cuales son. A la verdad, Lope agotó las combinaciones teatrales, y en esta parte casi no dejó á sus succesores mas que el mérito de imitar; pero rara vez cuidó de que sus incidentes fuesen hijos naturales de la fábula; solo se afanaba por producir efecto; y no conoció el principio dramático de que los medios deben estar en proporcion con los fines.

Tirso de Molina, aunque en muchas de sus comedias, señaladamente en las históricas, guia la fábula tan mal, y á veces peor que Lope de Vega, tiene sin embargo no pocas, en que se reconoce mas artificio y correccion. *Celos con celos se curan*, *Pruebas de amor y amistad*, *Por el sótano y el torno*, *Amar por señas*, *La celosa de sí misma*, *Los balcones de Madrid*, *El celoso prudente* y algunas otras, tienen ya un verdadero plan dramático, y una accion bien concebida y distribuida, sino con la perfeccion á que llegó despues Calderon, á lo ménos con la suficiente verosimilitud moral para que se fije la atencion con placer en la descripcion festiva y maligna de los caractéres, y en las gracias de la elocucion, que son las dotes que mas se distinguen en este poeta.

En efecto, colocado Tirso entre los dos grandes colosos de nuestra escena, apenas habría memoria de él, si no se hubiese distinguido por su diccion, indefinible y esclusivamente *suya*, y por la descripcion del amor bajo un aspecto, hasta cierto punto ideal. Ningun poeta ha tenido tanto empeño en describir los lazos amorosos que el sexo débil suele tender al fuerte para cojerle en sus redes y esclavizarle; pero ese empeño le hace frecuentemente traspasar los límites del pudor y de la decencia, convertir los sentimientos morales de la ternura en un mero comercio de vanidad y disolucion, quitarle al amor su venda, y esponerle desnudo, pero sin vergüenza, al ludribio del vulgo malicioso y poco delicado.

¿Qué especie de sociedad habia frecuentado Tirso de Molina? porque la de su tiempo no era ciertamente la que él describió. A la verdad no creemos que fuesen purísimas las costumbres de la córte en los reinados de Felipe III y de Felipe IV; pero á lo ménos, habia pudor y altivez en el bello sexo; y no era el uso general que los matrimonios se consumasen antes de su celebracion, como sucede en muchos de los dramas de este poeta. Si los amantes no eran mas fieles, constantes y decididos que ahora, por lo ménos la fidelidad era mirada como una virtud y no como una preocupacion; y la constancia como un mérito, y no como una ridiculez.

Prueba incontestable de que nuestro autor exajeró los retratos que le plugo hacer de la liviandad mujeril, y de que no describió el espíritu de la sociedad culta de su tiempo, es ver que apenas se presentó Calderon en la escena con sus damas, tan amantes como las de Lope, pero mas altivas y pundonorosas, avasalló al teatro y al auditorio, y condenó al olvido, apesar de su elegancia, las malignas comedias de Tirso; señal cierta de que la sátira de este no estaba en armonía con las necesidades morales de la época. Moreto, el mas cómico; Rojas, el mejor trájico de nuestros escritores dramáticos, se vieron obligados á adoptar el lenguaje caballeroso de su maestro, y á abandonar las injeniosas detracciones del discípulo de Lope, cuyas comedias no volvieron á representarse al público hasta nuestros dias, en que las costumbres (lo decimos con pesar) se asemejan

Biblioteca Nacional de España

algo mas á las que él describió. Sea cual fuere el mérito de Tirso de Molina en cuanto á elocucion, no hace honor á nuestra moralidad ni á nuestro gusto el que se hayan visto representadas con aplauso el *Vergonzoso en Palacio y Marta la Piadosa.*

Pero si hemos censurado, con justa severidad, pero que á algunos parecerá demasiada, lo que nos ha parecido inmoral en las comedias de este autor, exije la misma justicia que no le defraudemos de la alabanza á que es acreedor como hablista y como poeta. Su estilo es tan fácil como el de Lope; pero mucho mas correcto. El uso de las voces gráficas, las espresiones felices con que enriqueció la frase poética, la novedad de introducir sin violencia los sustantivos como epítetos, dan á su estilo concision y nervio, de que carece la diccion siempre fluida, pero pocas veces correcta, de Lope de Vega.

Pues considerado como poeta cómico y satírico, con dificultad se hallará un escritor mas fecundo en chistes y donaires, ni que describa mejor las ridiculeces que se propone revelar. Aun cuando es poco limpio; aun cuando los pensamientos que presenta sean bastante libres, su lenguaje sin embargo es casto y urbano; y ni se roza con las espresiones sobejanas é inmundas de Horacio, Marcial ó Juvenal, ni con las imájenes delicadas y voluptuosas, y por esa razon mas nocivas, de Ovidio.

Debemos tambien observar que Tirso sabia describir tan bien como Lope el verdadero amor fiel, constante, entrañado independiente de la vanidad, del interes y de la desenvoltura. Dígalo sino el hermoso carácter de Estela en la comedia de *Pruebas de amor y amistad*, carácter noble é ideal, que resiste á las solicitaciones de un príncipe, y lo que es mas, á las injusticias de un amante celoso, que sabe sufrir con dignidad y hacer sacrificios que no esperaba ver premiados: en fin, que es el bello ideal de la ternura mujeril. Pero aun en esta comedia se conoce el genio maligno del autor. Por una mujer que nos pinta excelente, amable y heróica, nos regala dos necias, interesadas y despreciables.

Naturam espellas furca, tamen usque recurret.

Al leer las comedias de Tirso hemos hecho una observacion que no nos parece inútil para los progresos del arte. Entre todas ellas ningunas sostienen mejor la lectura y la representacion, que aquellas en que el poeta es ménos satírico y mas justo con el bello sexo. Tales son la que acabamos de citar, y otras que enumeramos al principio de este artículo. Tan cierto es que nada es mas favorable al artista que proponerse en su composicion un objeto verdaderamente moral.

De sus comedias históricas solo hay una que merezca elojio, y es *La prudencia en la mujer*, en la cual teje la historia de la primer rejencia de la célebre María de Molina. La versificacion es robusta y digna del asunto. Pinta á la verdad muy odiosos los caractéres de los infantes Don Enrique y Don Juan: pero no los calumnia, como se usa en el dia; pues nuestros historiadores nos los han descrito aun mas aborrecibles. Las comedias sobre asuntos relijiosos que nos han quedado de este autor son generalmente informes, aunque el estilo y la versificacion sean siempre dignos de alabanza.

No escribió dramas ni en el género pastoril ni en el caballeresco, tan cultivado por nuestros poetas cómicos de aquel siglo. Su natural inclinacion le arrastraba á la sátira, en la cual hubiera sido muy superior á Góngora y á Quevedo, porque sabia pintar mejor que ellos esta clase de cuadros; y no á la poesía sencilla ni á la heróica. Moreto le escedió en lo cómico de las situaciones y en la conducta de la fábula; mas no en los chistes de la elocucion, mas urbanos y orijinales en Tirso, y que en su succesor se deslizan tal vez á truhanadas y chocarrerías. No es esto decir que los donaires de Tirso sean siempre de buena ley; pero se nota con frecuencia en ellos mas profundidad.

Por estas razones se ha colocado á Tirso de Molina entre los seis principales poetas del teatro español del siglo XVII, que son Lope, Tirso, Calderon, Moreto, Rojas y Ruiz de Alarcon. Hemos procurado juzgarle desapasionadamente, y señalar con justicia imparcial sus defectos y sus bellezas. Solo nos falta justificar con ejemplos la idea que hemos dado de él.

Biblioteca Nacional de España

ARTCULO II.

PRESENTARÉMOS ejemplos de las diferentes dotes que hemos atribuido al estilo de Tirso; y siendo la principal en un poeta el talento de pintar, empezarémos por dos descripciones suyas. La primera es de un mal cirujano, sangrador, barbero y sacamuelas, todo en una pieza:

«Suele andar en un machuelo
que en vez de caminar vuela:
sin parar saca una muela:
mas almas tiene en el cielo
que un Herodes ni un Neron:
conócenle en cada casa:
por donde quiera que pasa
le llaman la Estrema uncion.»

(Por el sótano y el torno.)

El segundo es de un hipocriton avaro, pero amigo de regalarse, hecho por su criado:

«y hombre en fin que nos mandaba
á pan y agua ayunar
los Viérnes por ahorrar
la pitanza que nos dabá:
y él comiéndose un capon,
alzadas sus mangas anchas
.....
.....
quedándose con los dos
alones cabeceando,
decia al cielo mirando:
¡ay ama! ¡qué bueno es Dios!
Dejéle en fin por no ver
santo que tan gordo y lleno,
nunca á Dios llamaba bueno
hasta despues de comer.»

(D. Gil de las calzas verdes)

Podriamos citar infinitos pasajes en que abundan las espresiones gráficas. Al señor de Vizcaya le dice un rival:

«Vos, caballero pobre, cuyo estado
cuatro silvestres son, toscos y mudos,
montes de hierro para el vil arado,
hidalgos por Adan, como él desnudos,
adonde en vez de Baco sazonado,
manzanos llenos de groseros nudos
dan mosto insulso, siendo silla rica
en vez de trono, el árbol de Gárnica,
¿intentais de la reina ser consorte?»

(La prudencia en la mujer.)

En espresiones de la misma especie abundan los siguientes cuartetos:

«Del castizo caballo descuidado
el hambriento apetito satisface
la verde yerba que en el campo nace,

Biblioteca Nacional de España

al freno tosco del arzon colgado.
Mas luego que el jaez de oro esmaltado
le pone el dueño, mil corbetas hace,
argenta riendas, céspedes deshace,
con el pretal sonoro alborozado.

(*El vergonzoso en palacio.*)

El enano Manzanares, malicias viejas, buscona gente, un Adan mantenedor, el alma rubí y otras espresiones semejantes, en que los sustantivos hacen veces de epítetos, son comunes en nuestro poeta, y al mismo tiempo que caracterizan su estilo y no permiten confundirlo con el de ningun otro poeta castellano, le dan notable concision y suma gracia por la oportunidad con que los usa.

Pondríamos tambien ejemplos de sus diálogos; pero son demasiado largos, y por otra parte basta remitir nuestros lectores á los de cualquiera de sus comedias, señaladamente *Por el sótano y el torno*, *El vergonzoso en palacio* y *Pruebas de amor y amistad*. En algunos de los pasajes ya citados se podrá haber notado la misma facilidad que en Lope, pero mas correccion en el lenguaje, mas enerjía en el pensamiento, y una gran dósis de fuerza cómica. Solo añadirémos en prueba de esto lo que pone en boca de la mujer de un médico exortándole á su marido á que no estudie.

«Dejad aquesos Galenos
si os han de hacer tanto daño,
¿qué importa al cabo del año
veinte muertos mas ó ménos?»

(*Don Gil de las calzas verdes.*)

Nadie ignora que nuestro poeta disfrazó con el nombre del maestro Tirso de Molina el suyo verdadero. Llamábase Gabriel Tellez, y fué relijioso de la Merced, maestro, presentado, y comendador en su órden. Parece que sus comedias fueron fruto de sus años juveniles. Montalban dice en el *Para todos* que estaba el padre Tellez pronto á dar á la prensa un tomo de *Novelas ejemplares*, que no hemos visto. Bajo su verdadero nombre no conocemos nada publicado sino las dos composiciones que hizo á la Justa poética, celebrada con motivo de la canonizacion de S. Isidro, inserta en el tomo XII de las obras de Lope de Vega, edicion de Sancha; y por cierto que para ser el asunto sagrado no dejó de vislumbrarse en la primera de ellas el genio satírico del autor. El asunto que le habian dado eran los celos de S. Isidro en cuatro octavas, y la primera acaba por estos dos versos:

«¡qué bravos deben ser para quien ama
celos que se apacientan en Jarama!»

Escepto esta alusion, que por lo ménos es ridícula, no hay nada digno de nota en aquellas dos poesias, sino la diccion propia de Tirso y que siempre se distingue de las de los demas poetas de su siglo. El gusto estaba entónces tan pervertido, como lo muestra el mismo título de Justa poética, que se dió á la coleccion de composiciones hechas en elojio del nuevo santo. Los jueces señalaban los asuntos en esta clase de certámenes, y aun hasta el número y la forma de las estanzas. De este modo no solo era imposible elevarse á la dignidad del objeto; pero ni aun escribir nada que mereciese ser leido. Todos son conceptillos y bagatelas sonoras. *Nugæ canoræ.*

ARTÍCULO III.

CONSIDERADO Tirso de Molina como escritor dramático, esto es, como artífice de fábulas que han de representarse en el teatro, debemos examinar si contribuyó poco ó mucho á mejorar el estado en que le dejó Lope de Vega. Ya hemos dicho que este injenio, dotado de inconcebible fecundidad, casi agotó las situaciones escénicas que po-

Biblioteca Nacional de España

dian presentarse en aquella época sobre el teatro español; pero rara vez obedeció á la ley de la verosimilitud, y con tal que produjese efecto, poco le importaban los medios de que se valia.

No puede negarse que Tirso en la mayor parte de sus fábulas siguió la marcha irregular de su maestro, y aun la exajeró, como puede verse en *Don Gil de las calzas verdes*, *el Pretendiente al revés*, *la República al revés*, *Del mal el ménos*, y otras muchas; pero tambien debe confesarse que tiene algunas, meditadas con cuidado y construidas con sumo arte. Estas son pocas á la verdad: mas bastan para hacernos conocer que ya el público no se pagaba de escenas sueltas y sin conexion; y que exijia de los autores no solo que le representasen cosas agradables, sino que hubiese órden y verosimilitud en los lances é incidentes. Habia pasado la época de Juan de la Cueva y de Virues, y se acercaba la de Calderon y Moreto.

El drama de Tirso en que mostró mas talento escénico, fué *Pruebas de amor y amistad*, y es entre todas las suyas la que presenta mas interes moral. D. Guillen de Moncada, sospechoso de su amante Estela y de su amigo D. Grao, era al mismo tiempo amigo y privado de su soberano, y se veia perseguido de las damas de la córte que aspiraban á su mano, y de los cortesanos que le atormentaban con muestras de amistad. Deseoso de conocer hasta qué punto podia fiarse de ellas y de ellos, y mas aun de desmentir ó confirmar las sospechas que tenia de los objetos mas amados de su corazon, pide á su príncipe que finja derribarle de su gracia, ponerle preso y perseguirle en juicio por causa de traicion. El príncipe condesciende en ello, y de esta prueba, tan terrible como segura, resultaron ilesos solamente Estela, D. Grao y Giloto, un criado de campo de D. Guillen. Las damas de palacio y los cortesanos le abandonaron, y aun le ultrajaron, apenas le vieron en el infortunio; pero su verdadero amigo incurrió en la indignacion fingida del príncipe por defender al perseguido con demasiado calor, y su amante ofreció al erario sus estados en satisfaccion de las cantidades en que se suponia alcanzado al privado caido, y desecha la mano de esposo que para probarla le presenta el mismo príncipe.

Tal es la accion de esta pieza, no ménos moral que interesante. Los caractéres principales son altamente teatrales y modelos de nobleza y de sentimientos generosos; señaladamente el de Estela, prueba que Tirso era capaz de pintar el amor tierno y virtuoso tan bien como Lope; pues con dificultad se hallará entre las mujeres que este describió, una que pueda igualarse en el heroismo de la pasion á la marquesa de Mirabal. Pero su malignidad satírica no le permitió hacer muchos retratos semejantes al que tan perfecto le habia salido.

Sirva de ejemplo la comedia *Celos con celos se curan*, que es una de las fábulas de Tirso mejor conducidas. César, duque de Milan, ama á Sirena; pero esta mujer vana y dominante, no pudiendo sufrir que su amado tuviese un amigo en Cárlos su privado, despues de haber solicitado inútilmente su separacion, finje estar inclinada á Marco Antonio, cortesano necio, para enardecer con estos celos la pasion del duque y obligarlo asi á que cumpla su voluntad. César, en vez de someterse, la hiere por los mismos filos, fingiéndose enamorado de otra. Los lances á que dá lugar esta combinacion dramática, son variados y están muy bien descritos hasta el desenlace, en que el primero, el verdadero amor recobra sus derechos.

Los caractéres de César y de Cárlos son nobles y teatrales; pero el de Sirena es odioso, y apenas puede el espectador interesarse por una mujer que no solo quiere dirijir á su arbitrio todos los sentimientos de su amado, y hacerle que renuncie á un amigo fiel, sino que para conseguirlo se envilece hasta el punto de mostrar inclinacion á un hombre despreciable, y despues á otro caballero de la córte. Asi en una escena de la segunda jornada en que Sirena se queja á César de que hubiese puesto los ojos en otra, tiene este mucha razon en decirle, comparando los celos en el amor á la sal en la comida,

«Con la punta del cuchillo
toma sal el cortesano;
porque con toda la mano
no es templallo, es desabrillo.»

Biblioteca Nacional de España

Y diciéndole Sirena:

«Solia yo ser
dueño vuestro.

Responde:

Pasó ya
ese tiempo.

Sirena. Pena os da
perderme.

César. Todo se olvida.

Sirena. ¿Y si me costais la vida?

César. Marco Antonio os llorará.»

Este sarcasmo es excelente y pinta muy bien la índole de las venganzas amorosas.

Aunque el enlace de esta accion está motivado y las escenas bien combinadas, creemos sin embargo que Tirso cometió un grave yerro en haber supuesto que César y su nueva amante llegaron hasta el punto de creer verdadero el amor que solo habia comenzado por despique y finjimiento. Semejantes amoríos, hijos del capricho y de la inconstancia, son de baja ley y no se admiten en el drama del género noble y caballeroso. ¡Cuánto mejor lo hace Calderon en su comedia *Para vencer á amor querer vencerle*, y Moreto en *El desden con el desden!* En los protagonistas de una y otra hay á la verdad finjimiento, ardid que permite el teatro; pero el verdadero amor triunfa siempre. Una pasion que se destruye con facilidad para dar lugar á otra, no es objeto digno de ocupar la atencion del auditorio. Probablemente Tirso no conocia el amor, considerado como una pasion moral, y por eso lo falseó con tanta frecuencia.

¿Por qué nos representa en muchas de sus comedias á las hermanas celosas unas de otras, y tratándose con tan poca generosidad como pudieran dos enemigas? Encontramos esta lucha doméstica y poco decente en *Marta la Piadosa*, en *Amar por señas*, en *No hay peor sordo que el que no quiere oir* y en otras. Parece que la rivalidad de la hermosura y del amor no debería tener lugar entre personas ligadas con un vínculo tan sagrado; y por tanto aunque sea posible y probable, no debería describirse en el teatro; porque no puede interesar una mujer que solicita labrar su felicidad á costa de la de su hermana.

Pero lo mas insufrible en Tirso son los finales de muchas de sus piezas. En *El vergonzoso en Palacio*, en *El castigo del Pensé que*, en *Marta la Piadosa*, en *Del mal el ménos*, y creemos que en algunas mas se consuman los matrimonios entre bastidores. Esto no es tan atroz como *La Torre de Nesle*, en que las princesas echan encubados al rio los amantes con quienes habian pasado la noche; pero no por eso deja de ser inmundo y contrario á las costumbres.

Nadie nos podrá acusar de haber juzgado á Tirso con demasiada rijidez ni con demasiada admiracion y entusiasmo. Es un hablista apreciable: es un poeta satírico en que hay mucho que estudiar: es un autor cómico que hizo dar algunos pasos al arte; pero los amores que describe carecen casi siempre del prestijio moral y decencia: pinta una sociedad ideal que no era la de su siglo; y son muy pocas las comedias suyas en que merezca elojios por la regularidad de la accion.

Al concluir nuestros estudios acerca de Tirso de Molina, no deberémos omitir que él fué el autor de *El convidado de piedra*; asunto que imitaron Tomas Corneille y Moliere, y que siempre es representado con interes en los teatros de Francia.

Biblioteca Nacional de España

GALERÍA DRAMÁTICA.

TEATRO ESCOJIDO DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA.

Tomo I.—Madrid, 1839.

ARTÍCULO I.

Nos apresuramos á dar cuenta al público de esta importante edicion, hasta ahora emprendida en vano, ya por falta de recursos materiales, ya por la sobra de neglijencia en la ejecucion. Esperamos que la actual empresa no desfallecerá por una ni por otra causa. La belleza tipográfica del primer tomo que tenemos á la vista, y en el que se reune el cuidado de la economía en el precio con el esmero y correccion en papel y letra, manifiesta que no se omitirá nada para que la edicion sea perfecta al mismo tiempo que fácil de adquirir: y el escelente prólogo que le antecede, y el nombre del Sr. Hartzembusch, autor de los *Amantes de Teruel*, ofrecen garantias de que se correjirán con intelijencia y cuidado las comedias de nuestro teatro del siglo XVII que hayan de figurar en esta galería; pues aunque por ahora solo se trata de publicar las obras escojidas de Tirso, es indudable que si la empresa prospera como es de esperar, su editor no dejará defraudadas las esperanzas de continuar la edicion de nuestros mejores dramáticos.

La primera dificultad que ofrece esta empresa es la de la correccion; porque las ediciones antiguas de nuestras comedias, que es necesario consultar, están plagadas de yerros, unos de imprenta, y otros producidos por la inepcia de los editores furtivos, de los cuales se quejaba ya Calderon en los últimos versos de la comedia *El mayor mónstruo los celos*, donde asegura el editor, que la publicaba

«como la escribió su autor,
no como la imprimió el hurto,
de quien es estudio echar
á perder otros estudios.»

Muchos de estos yerros procedieron de la precipitacion con que escribieron los autores mismos y daban sus comedias, ya al teatro, ya á la imprenta. Estos son los mas dificiles de correjir, porque generalmente hablando, consisten en faltas de versos, dislocacion de rimas y asonantes, y principalmente errores de construccion. A ninguna clase de poetas puede aplicarse mejor que á los cómicos españoles la espresion de Horacio:

«.....si non offenderet unum—
quemque poetarum limæ labor et mora...»
«.....no pudieron de la lima
el trabajo sufrir ni la tardanza.»

Parece, pues, que ha caido una maldicion sobre las ediciones de nuestras antiguas comedias. Esperamos que el Sr. Hartzembusch sabrá conjurarla; y que al ocurrirle yerros de construccion ó de rima, los correjirá, si es posible, ó si no, los anotará, como ya lo ha hecho en algunos pasajes de este primer tomo.

No debemos pasar adelante sin tributar, con el autor del *Prólogo*, el debido homenaje de gratitud á nuestro distinguido literato D. Agustin Duran, que amante siempre de la gloria de su patria, franquea generosamente su preciosa y casi completa coleccion

Biblioteca Nacional de España

de comedias antiguas al editor, para que pueda comparando ediciones, elejir la mejor version en los pasajes dificiles.

Esta obra se publica por suscricion. Las librerías en que se suscribe en las ciudades de Andalucía, son: Hortal y compañía, Cádiz: Sanz, Granada: Caro Cartaya, Sevilla: Carrera, Málaga: Berard, Córdoba. El precio de suscricion para cada tomo es de 14 rs. vn. en Madrid, y 16 en las próvincias. Este primer tomo contiene tres comedias de Tirso, y 344 pájinas. Las comedias son: *la Villana de la Sagra*, *Marta la piadosa* y *Amor y celos hacen discretos*: todas raras y dificiles de encontrar sueltas; pero mucho mas las dos últimas, de las cuales no hemos visto ejemplares.

Con este motivo suplicariamos al editor, que en obsequio de los que forman colecciones de las comedias de nuestro antiguo teatro, procure incluir en cada uno de los tomos siguientes una por lo ménos de las mas raras del poeta, con tal que haya merecido su eleccion. Quisiéramos tambien que se notase entre las de cada tomo la misma variedad que tienen las tres del primero; pues aunque todas versan sobre el amor y los celos, *la Villana de la Sagra* abunda en pinturas campestres y agradables. *Marta la piadosa* se acerca al género terenciano ó de costumbres, y *Amor y celos hacen discretos*, es urbana y palaciega. Esta variedad acomoda al lector; porque si por ejemplo se pusieran juntas esta última y la de *Amar por señas*, pareceria una misma accion con los mismos caractéres, aunque los nombres fuesen diferentes.

Sigue despues del prólogo una noticia biográfica del Maestro Tirso de Molina, escrita por D. Agustin Duran, y que antecedia á la *Talía española*, comenzada á imprimir por este literato, y desgraciadamente no continuada. No sabemos si el Sr. Hartzembusch habrá tenido presentes los apuntes que leyó en el Ateneo español en 1856 sobre este insigne poeta el Sr. Mesonero Romanos, y en los cuales, si no nos engaña la memoria, hay noticias mas circunstanciadas del P. Fray Gabriel Tellez, que era el verdadero nombre, profesion de nuestro autor cómico. Pero lo mas esencial, que es el juicio de sus obras, de su espíritu y de su mérito poético, se halla muy bien tratado en el escrito del Sr. Duran. Allí se verá cuanto despues hemos dicho nosotros en varios artículos de este periódico, acerca de los defectos de las fábulas de Tirso, la urbana malignidad de su sátira, la orijinal estructura de su frase, la riqueza y variedad de su estilo poético, y la clase de pasiones y costumbres que se dedicó á pintar. El Sr. Duran atribuye, quizá no sin razon, á la sociedad que Tirso conocia la liga de capricho, vanidad, inconstancia, ú otras pasiones mas bajas, con las cuales va mezclado siempre en sus comedias el afecto del amor; mas que no eran estas las costumbres por lo ménos ostensibles de la sociedad culta en su época, lo prueba el gran aplauso con que fueron recibidas las comedias de Lope antes de las suyas, y las de Calderon despues. Estos dos poetas pintaron el amor como un culto y no como un entretenimiento.

En lo que no convenimos con el Sr. Duran, ni convendrémos con nadie, es en lo que dice contra los *preceptistas*, esto es, contra los que escriben acerca de la ciencia y el arte de la poesía. No puede haber arte sin *preceptos*, ni ciencia sin *principios*. Tampoco creemos que las reglas para producir la belleza sean arbitrarias, ni que los humanistas hayan estudiado la poesía *á posteriori*; antes bien han ascendido á su verdadero principio, que es el *sentimiento* poético, y lo han convertido en idea. Impondrémos, si se quiere, el nombre de *preceptistas* (que siempre se toma *en malam partem*), á los que escribiendo sin filosofía, y por consiguiente, sin verdadero gusto, dictan como leyes poéticas las que no lo son: á esta especie pertenecen la mayor parte de las reglas que dicta Lope *en su arte nuevo de hacer comedias*; pero darémos la denominacion de verdadero maestro al que nos haga observar los medios de conmover el corazon y la fantasía, y nos indique los escollos en que puede naufragar el genio. El mismo Sr. Duran nos ofrece un excelente ejemplo de crítica juiciosa y filosófica, cuando censura con la debida severidad el mal método de Tirso en dirijir la fábula y las inverosimilitudes de toda especie que con tanta frecuencia comete. Las reglas no dan genio; pero el genio puede despeñarse sin las reglas. Asi como el sentimiento moral necesita de la razon, que lo dirija en la práctica de la virtud, asi el sentimiento poético necesita de la crítica para no producir delirios de enfermo, sino cuadros hermosos y regulares. Ya esto lo habia dicho Horacio, á quien no se puede tachar de preceptista en el sentido que hemos dado nosotros á esta palabra, y á quien es menester recurrir siempre que se trate de las leyes del buen gusto:

Biblioteca Nacional de España

de nada sirve el estudio sin un injenio copioso y rico, ni el injenio sin la instruccion.

Los humanistas no creen en la *ilusion* teatral; pero exijen la verosimilitud material hasta cierto punto, y la moral rigorosamente. Un drama sin verosimilitud de ninguna especie puede tener otras dotes muy apreciables. ¿Qué deberá hacer en este caso el crítico ilustrado? Notar al mismo tiempo que los defectos de la fábula y de la manera de enlazar los incidentes, las bellezas de lenguaje, de estilo, de caractéres ó de costumbres que haya en el drama. Asi como es una prueba de espíritu de partido notar los defectos sin las bellezas, asi lo es tambien notar y aplaudir solamente lo bueno sin advertir lo malo y deforme. Uno y otro ha evitado el Sr. Duran en su juicio sobre el mérito de Tirso; y ha obrado con mucha cordura; porque generalmente se imitan en un gran escritor los defectos con mas frecuencia que las bellezas. Asi en crítica como en moral, la media verdad es peor que la mentira.

Y ya que hablamos de Tirso, nos atrevemos á suplicar tanto al editor de la Galería dramática como al Sr. Duran, que tan generosamente se ha interesado en el buen éxito de esta empresa, que pues tienen á la mano mas medios que nosotros, averigüen imparcialmente y con detenimiento si la comedia intitulada *En Madrid y en una casa* es ó no de aquel autor cómico. El ejemplar que poseemos de esta pieza, y que parece arrancado de un tomo antiguo de comedias, la atribuye á D. Francisco de Rojas. Una nota manuscrita, puesta, segun parece, antes de ser arrancada de su sitio, dice: *es la misma con corta diferencia que la que se halla en este tomo, con el título de Lo que hace un manto en Madrid, de Calderon.* El anotador continua: *yo creo que es de Rojas.* A mí no me lo parece; porque Rojas no podia escribir dos pájinas sin algunos rasgos gongorinos; y esta comedia no los tiene. Su estilo es de Tirso: de Tirso son las incertidumbres del galan, las intrigas y travesuras de la dama para traerle desvelado: hasta los chistes del gracioso son suyos. Si las investigaciones eruditas que pueden hacerse en la escojida coleccion del Sr. Duran justifican esta opinion nuestra, creemos muy justo restituirle á nuestro Tirso una composicion algo mas regular, aunque del mismo género que otras suyas, y que no cede á ninguna de ellas en la sal cómica y en la gracia del estilo.

ARTÍCULO II.

Al fin de cada comedia hay un exámen de ella, perfectamente escrito, y digno del ilustrado literato que es editor de la obra. No es el menor mérito de estos exámenes haber escusado á los lectores el análisis de las piezas, completamente inútil cuando se acaban de leer, y mas inútil todavia si no se han leido. Solo es oportuno cuando se quieren notar las bellezas ó defectos del plan. Pero ya se sabe que rara vez las fábulas de Tirso pueden sufrir los ojos de la crítica mas comun. Siempre hay en la conducta de la accion, aun la mas interesante, estravagancia y anomalías que la desfiguran.

Nada dirémos de la *Villana de la Sagra*, ni de *Marta la Piadosa*, comedias que se han representado con aceptacion y que son conocidas ya del público; pero se nos permitirá que nos detengamos algo en la de *Amor y celos hacen discretos*, que aun no ha aparecido en el teatro, y que hemos leido ahora por la primera vez; por tanto nos ha obligado á hacer sobre ella un estudio particular.

El editor tiene mucha razon en decir que el carácter de Margarita, duquesa de Amalfi, está dibujado con suma maestría. Se parece á Diana, la protagonista del *Desden con el desden*, en ser enemiga del amor hasta tal punto, que por no casarse piensa ceder su estado á su hermana Vitoria; y en haber contraido este odio bastante extraordinario en la lectura de los libros que pintan los estragos harto verdaderos de aquella pasion; pero esta resolucion filosófica se va desvaneciendo poco á poco, primero por la secreta envidia que le causa ver á su hermana, objeto de la adoracion de los jóvenes mas ilustres y gallardos de Italia; lo que la obliga á decir:

«Si yo á Vitoria quisiera
ménos, ya pudiera ser
que como hermana y mujer

Biblioteca Nacional de España

envidia á su amor (1) tuviera.
¡Hay tal instancia de amantes!»

y poco despues:

«No se afirme que tengo
envidia...:»

El conde Cárlos, uno de los amantes de Vitoria, le envia un billete, cuyo estilo por ser sencillo, desagrada á la duquesa, lo que proporciona á Tirso una sátira contra el culteranismo que pone en boca de Vitoria.

«¿Quisieras tu que empezara
como otro que me escribió:
el cielo hiperbolizó
amagos de su luz clara
en vuestros de mi amor ojos,
animado sol el uno,
norte el otro, á quien Neptuno
zafireos rindió despojos?
Rasguelo en llegando aqui,
viendo tan desatinados
atributos estudiados,
y airada le respondí;
la metáfora que arroja
causa á mis ojos querella;
pues si uno es sol, otro estrella;
yo, señor, seré bisoja.»

Pero cuando sabe la duquesa que aquel papel fué enviado por un necio, le parece demasiado bueno comparado con su autor: duda que sea de Cárlos, y averigua que su sospecha es verdadera por Romero, criado de D. Pedro de Castilla, que fujitivo de España, servia de secretario al potentado estúpido.

El español se presenta á la duquesa. Es admirable la discreta malignidad de esta para arrancarle el secreto de ser autor de los papeles que el necio escribia á Vitoria. Mas ella misma se prende en sus mismos lazos: ignorante, como la Diana de Moreto, del peligro que corre el corazon mujeril, tratando con un jóven discreto y galan materias de amoríos, oye á D. Pedro hablar de su infiel Leonor, una dama que idolatró en Castilla, ya le contesta, ya le interrumpe, ya se burla de él en una escena que es de las mejores que Tirso ha hecho (la 9.ª,) primer acto, y ya al principio del segundo encuentra amenazada la libertad de su alma.

Desde aqui hasta el fin de la pieza se sostiene muy bien este carácter. La interceptacion de la carta y retrato de Leonor para que no lleguen á manos de D. Pedro; el soborno del criado; el consejo que le dá de que aspire á el amor de su hermana; su rabia al ver que la obedece; su finjida inclinacion á Cárlos, á quien los celos han hecho discreto con harta prontitud, y solo por la gracia del poeta; el melindre con que se deja besar la mano en nombre del que afecta amar; el papel con doble sentido que dió á Don Pedro para que le entregase al discreto de novísima creacion; todas sus astucias en fin, todas sus aparentes contradicciones no son mas que las formas diferentes que toma su pasion, hasta que al fin vencida la declara, y la declara con buen éxito; pero no con la indecencia que en *el Vergonzoso en palacio* y en otras comedias del mismo autor.

El carácter de Margarita es, en nuestro entender, una de las mejores creaciones de Tirso. En él se pinta la mujer como es, impelida al amor por la rivalidad, el orgullo y la inesperiencia; pero ya amante, recatada, ardiendo por ser solicitada, poniendo todos

(1) *A su amor;* esto es, al amor que ella inspira, ó que le consagran á ella.

Biblioteca Nacional de España

los medios para serlo; mas escondiendo la mano de que se vale para tirar la piedra. El editor no habla del desenlace, y ha tenido razon. Un soneto en octosílabos, embutido en otro de endecasílabos, y entrambos á cual peor, como debian serlo, es el medio mas ridículo que puede inventarse para desenlazar una intriga dramática.

El carácter del castellano es pobre:

«Ya quiero Inés, ya jamon,
ya berenjenas con queso,»

como decia nuestro Alcázar. Pasa rápidamente desde el amor de su castellana ausente al de la dama del señor á quien sirve, no sin veleidades tributadas á la duquesa, en la cual se fija últimamente. Este papel es el tipo de todos los galanes de Tirso, sacrificados constantemente y sin piedad á los caractéres mujeriles.

Pero ¿por qué hace tan despreciable á Vitoria? ¿Por qué cede á la primera insinuacion del traidor secretario, que vende á su señor? Es verdad que disculpa su ruindad diciendo:

«Admití á Cárlos por él:
que puesto que sangre real
le hizo gran mariscal
de Nápoles, *si le quiero*,
mas es por el mensajero
que no por el principal.»

Este carácter vil ni aun tiene la ventaja de escitar la risa. Solo inspira indignacion y desprecio.

La accion marcha con bastante regularidad. Su principal mérito consiste en los incidentes que desenvuelven el carácter y la pasion de Margarita. Este carácter, dos ó tres escenas perfectamente escritas, y la sal urbana derramada con profusion en casi toda la pieza le aseguran un lugar distinguido en nuestra *galería dramática*.

TOMO II.

ARTÍCULO I.

ESTE segundo tomo, que ha sucedido al primero con una prontitud que debe ser de buen agüero para los suscritores y para el público, contiene tres comedias de Tirso. 1.ª *Palabras y plumas*. 2.ª *La celosa de sí misma*. 3.ª *Privar contra su gusto*.

La primera, conocida con el título del *Pretendiente con palabras y plumas*, que los ignorantes editores del siglo pasado cambiaron en *el Petimetre con palabras* ect., como si la voz *petimetre*, enteramente francesa, fuera ni pudiera ser conocida en los tiempos de Tirso, es imitacion de un cuento de Bocacio, de donde tomó tambien Lope de Vega su comedia *El halcon de Federico*. La accion se reduce á una dama, rebelde á todos los servicios y sacrificios de su amante, hasta que él reducido á la miseria, le sacrifica tambien el último bien que le quedaba y que aseguraba su subsistencia, un halcon amaestrado á cazar. Este desenlace, bueno para un cuento que divertia á los niños, no lo perdonó Lope. Tirso, felizmente, fué mas infiel, y no ménos generoso su amante; pues en albricias de haberse reconocido la inocencia de su princesa falsamente acusada, regaló su escopeta, que para él valia tanto como el halcon para Federico.

Es verdad que el plan de estos dos insignes poetas dramáticos era diferente. Lope se contentó con esponer el triunfo del amor y de la constancia contra la rebeldía de la esquivez. El plan de Tirso era mas vasto y filosófico. Se propuso esponer la diferencia, entre el amor desinteresado de D. Iñigo, y el egoismo ruin de Próspero su competidor, que solo ama á Matilde cuando la vé feliz, y la desprecia cuando fué calumniada

Biblioteca Nacional de España

y perseguida. En el carácter de esta dama, infatuada á favor del indigno pretendiente, y que, aun conociendo la superioridad del mérito de D. Iñigo, le desprecia y trata mal por complacer á un rival preferido, hay un rasgo satírico contra el bello sexo, el cual supone Tirso mas dispuesto á pagarse de las esterioridades que de las prendas y cualidades generosas. El sabrá mejor que nosotros si tuvo ó no razon. Lo que sabemos es que en el desenlace de la pieza retractó su sátira. Matilde, instruida en la escuela de la adversidad, la mas dura, pero la mejor de todas, restituyó á Próspero una *pluma*, que era el único sacrificio que le habia merecido, y coronó con su mano la constancia del verdadero amante.

Los caractéres están bien descritos, y la fábula mal tramada, como sucede en casi todas las comedias de Tirso, mas profundo conocedor del corazon humano, que hábil en el arte dramático. Pero de esto nos abstenemos de hablar mas, porque nada pudiéramos añadir al excelente *exámen* de esta pieza, hecho por el editor, y que recomendamos á nuestros lectores. Mas no podemos resistir al placer de citar algunos versos de este poeta tan maligno como gracioso. Diciendo D. Iñigo que se alimenta de su amor, le replica su criado Gallardo:

«Que ya eres dichoso digo;
pues cuando á mi parecer
no esperábamos comer
traes la despensa contigo.
¡Pobre de aquel que sin llamas
no gasta esa provision!
Trocara yo á un bodegon
toda una flota de damas.»

Diciéndole su amo que venderá la caza que el mate, para comer, dice

«¡Ay Dios! ¿quién hubiera sido
mes y medio en Mollorido (1)
pupilo de su ventero!
Mas no comerán sin pebre
lo que cazare tu mano:
Cázame tú un escribano,
venderé el gato por liebre.»

Yendo á buscar arbitrios para que cenen su amo y Matilde, enfadado D. Iñigo con una espresion malsonante, le amenaza diciendo:

«¡Vive el cielo, descortes,
que estoy.....
Gallardo. .....Ea, ¿ya empezamos?
dame la muerte y veamos
cómo cenareis despues.»

En otra parte dice:

«Ya se me olvida el mentir:
no soy yo quien ser solia.»

Iñigo creyendo no tener que dar de cenar á Matilde, dice á Gallardo:

«Si quieres que me dé muerte,
dí mas disparates.

(1) Despoblado á 7 leguas de Salamanca, en cuya venta se acostumbraba probablemente desollar á los estudiantes que iban á la universidad.

Biblioteca Nacional de España

Gallardo. .....Mata
el hambre, y harás mejor.»

Cuando van á cenar, dice:

D. Iñigo. «Cierra esas puertas.
Gallardo. Bien dices:
cenar á puerta cerrada
es cordura.»

En un soliloquio se queja así:

«Estrellas, planetas, signos,
¿qué diablos os hemos hecho
para influir en nosotros
amores y no dineros?»

Privar contra su gusto es de un género diferente de cuantas escribió Tirso. El amor tiene en ella poca parte. D. Juan de Cardona es idólatra del honor y de la lealtad, y aunque desempeña perfectamente el cargo de ministro, desengañado por una parte con el ejemplo de su padre de lo poco que hay que fiar del cariño de los reyes, y conmovido por otra del peligro que corre el honor de su hermana, á quien ama el monarca, se vale de medios esquisitos para conseguir que el rey le liberte del peso de la privanza. Es, pues, comedia de costumbres y del género moral, y de las pocas de Tirso en que la fábula está dispuesta con regularidad y correccion. El desenlace de la escena última en que todos se quejan del privado á él mismo, creyendo que es un santo ó un ánjel, está bien preparado, y es sumamente injenioso, admitida la convencion teatral de que pueda hablar de noche sin ser conocido.

Estas dos comedias, *Palabras y plumas*, y *Privar contra su gusto*, no son raras: mas lo es la *Celosa de sí misma*, de la cual solo hemos visto un ejemplar del siglo XVII.

ARTÍCULO II.

La *Celosa de sí misma*, es una de las mejores comedias de intriga de este autor. Ella basta para probar que los defectos, tan comunes en las fábulas dramáticas de Tirso, procedian mas bien de inatencion que de falta de habilidad; pues esta pieza, cuyo mérito consiste esclusivamente en la conducta de la accion, no presenta objecciones considerables á la critica mas severa.

Un caballero leonés viene á Madrid á efectuar un casamiento de conveniencia, que le ha tratado su familia, con una dama parienta suya y rica, pero á la cual no conoce. Antes de llegar á su casa, se enamora de una tapada desconocida, de la cual solo ha visto una mano y gozado la buena conversacion; pero esta tapada es su misma prometida esposa. Cuando la vé en su propia casa la tiene en ménos y la aborrece como un estorbo para el amor de su incógnita: cuando la vé encubierta, la rinde el corazon. Así Doña Magdalena, que este es el nombre de la dama, está *celosa de sí misma*. La vanidad de su hermosura sufre al considerar el triunfo de su discrecion y buen talle; no se fia de un esposo tan fácil de enamorar, y continuando con él encubierta la correspondencia que comenzó al principio de la comedia, le vuelve loco, le espone al ludibrio de su familia y de sus amigos, le torna á dar esperanzas, le reprende su volubilidad, y al fin se la perdona.

Esta fábula, bien seguida en todo el drama, adolece sin embargo de un defecto contra la verosimilitud moral, mil veces mas importante en la poesia dramática, que en la material. No está en la naturaleza del hombre ni en la del amor que una hermosura no vista, aunque sospechada, enamore hasta tal punto, que se abandone por ella un casamiento ventajoso y una esposa dotada de belleza, honestidad y discrecion; produzca tanta ceguera en el amante, que desprecie en una dama descubierta la misma mano, el

Biblioteca Nacional de España

mismo talle, la misma discrecion y los mismos ojos que le traen perdido bajo el hechizo del manto. A la verdad esta ceguera, que describe muy bien nuestro autor, es propia de la pasion amorosa. Las mismas prendas, ó acaso mas realzadas, que tanto nos agradan en el objeto amado, suelen disgustar y aun ser aborrecidas en el que nos es indiferente. Y en esta parte no podemos ménos de elojiar la profunda filosofía de Tirso. D. Melchor, entrando á ver á su futura esposa, dice á su lacayo Ventura:

«Fea mujer.
Ventura. .....¿Qué hermosura
se igualará á la presente?
Pero dejando la cara,
en la candidez repara
de aquella mano esplendente,
que es la misma, vive Dios
que melindrizó el bolsillo.
Melchor. Anda, borracho: aun decillo
es blasfemia.
Ventura. No estais vos,
señor, con juicio cabal.
Melchor. Esta es asco, es un carbon,
es en su comparacion
el yeso junto al cristal.
A sus divinos despojos
no hay igualdad.
Ventura. Yo la vi,
cuando me llevó tras sí
con el bolsillo los ojos,
y juro á Dios que es la propia.
Melchor. Enviaréte noramala
si no callas, necio: iguala
la Scitia con la Etiopia.
La mano que á mí me ha muerto
de una vuelta se adornaba
de red.
Ventura. Bolsillos pescaba.
Melchor. Y esta trae el puño abierto.
Ventura. No estaba el otro cerrado
para agarrar los doscientos.»

Esta y otras estravagancias, ya ridículas, ya funestas, son propias del amor. Pero es menester para justificarlas en el teatro, que la pasion se haya posesionado del ánimo, y los fundamentos que Tirso dá á la de D. Melchor no nos parecen suficientes.

Despues de esta comedia sigue un exámen de ella escrito por el editor y lleno de escelentes observaciones. En él dice que «*la celosa de sí misma* compite con las mejores comedias de Calderon, de capa y espada.» No tanto, segun nuestra opinion, á lo ménos en cuanto á la disposicion de la fábula. Calderon, si hubiera tenido á su cargo el argumento de Tirso, se hubiera desembarazado cuando ménos de dos de los tres personajes parásitos, D. Gerónimo, D. Sebastian y D. Luis. Uno de ellos le hubiera bastado para la accion. Tambien hubiera seguido mejor el carácter de Doña Ángela, tan justamente censurado por nuestro editor, ó le hubiera dado mas nobleza. En fin, no hubiera necesitado de la traicion, mas odiosa que ridícula, de la dueña Quiñones, para las escenas en que se presentan á D. Melchor dos damas encubiertas en lugar de una. Entre todos los poetas dramáticos del siglo XVII ninguno puede competir con Calderon en el arte de conducir la fábula.

El editor ha censurado algunas faltas estilo y de lenguaje en esta pieza, y con mucha razon. Apesar de ellas siempre Tirso es el mismo: siempre abunda en espresiones graciosas, malignas y urbanas, tanto como propias y castizas. Puede servir de ejemplo el

Biblioteca Nacional de España

diálogo que hemos copiado entre D. Melchor y su lacayo. Citarémos algunas otras frases:

«Pícaro entra aquí mas roto
que tostador de castañas.»
«¡Brava calle!
Es la mayor,
donde se vende el amor,
á varas, medida y peso.»

Notarémos de paso que *espolin* era un género de tela de seda, y *gorgoran* otro. *Espolin* era lo que despues se llamó *tisú*, aunque el primer nombre es todavía conocido en Sevilla. Con esta observacion se entienden bien estos versos de Ventura:

«Todos son galanes,
espolines, gorgoranes,»

en los cuales los denota con las telas de que iban vestidos.

«¡Al primer tapon zurrapas!
¡Perdido á la primer treta!
¡En tierra al primero golpe,
y al primer lance babera!
.....
¡ay! ¡qué bolsillo *precito*,
si el Señor no lo remedia!

TOMO III.

ARTÍCULO I.

CONTIENE tres comedias: *Don Gil de las calzas verdes*, *El celoso prudente*, *Ventura te de Dios, hijo*. Estas dos últimas son mas raras y ménos conocidas que la primera, representada y aplaudida muchas veces en nuestros teatros desde 1814.

Nada dirémos de ella; porque ¿quién no la ha visto? ¿quién no ha reido de buena gana con los artificios del finjido D. Gil, con los remordimientos cómicos de su pérfido amante, con las locuras de dos mujeres, enamoradas de otra disfrazada de hombre? Solo recordarémos algunos pasajes de la relacion de Caramanchel, criado de muchos amos, que se omite en las representaciones por ser inoportuna para la accion como se observa muy bien en el exámen de esta pieza:

«Un mes serví no cumplido
á un médico muy barbado,
belfo sin ser aleman,
guantes de ámbar, gorgoran,
mula de felpa, engomado;
muchos libros, poca ciencia: (1)

(1) Rasgo satírico de mucho mérito: la elipsis le dá mas vigor, y recuerda el *mega biblon*, *mega cacon* (un libro grande, grande mal) de los griegos, que acaso tuvo presente Tirso.

Biblioteca Nacional de España

pero no se me lograba
el salario que me daba,
porque con poca conciencia
lo ganaba su mercé.

.....

Juana. ¿Mal lo ganaba? ¿por qué?
Caramanchel. Por mil causas: la primera
porque con cuatro aforismos,
dos testos, tres silojismos
curaba una calle entera.
No hay facultad que mas pida
estudios, libros galenos,
ni gente que estudie ménos
con importarnos la vida.

.....

y cuando á casa llegaba
ya era de noche: acudia
al estudio, deseoso
(aunque no era escrupuloso)
de ocupar algo del dia
en ver los espositores
de sus Rasis y Avicenas

.....

cuando Doña Estefanía
gritaba: *ola Ines, Leonor,*
id á llamar al dotor,
que la cazuela se enfria.
Respondia él: *en un hora*
no hay que llamarme á cenar:
déjenme un rato estudiar.

.....

Enfadábase la dama,
y entrando á ver su doctor
decia, *acabad, señor,*
cobrado habeis hasta fama,
y demasiado sabeis
para lo que aqui ganais:
advertid, si asi os cansais,
que presto os consumireis.
Dad al diablo los galenos
si os han de hacer tanto daño:
¿qué importa al cabo del año
veinte muertos mas ó ménos?

La pintura del clerizonte es digna de la brocha de Goya.

«Su bonetazo calado,
lucio, grave, carilleno,
mulco de veintidoceno,
el cuello torcido á un lado;
y hombre en fin que nos mandaba
á pan y agua ayunar
los viérnes por ahorrar
la pitanza que nos daba:
y él comiéndose un capon,

.....

Biblioteca Nacional de España

quedándose con los dos
alones cabeceando,
decia al cielo mirando:
¡ay amal ¡qué bueno es Dios!
Dejéle en fin, por no ver
amo que tan gordo y lleno,
nunca á Dios llamaba bueno
hasta despues de comer.»

El editor en el exámen de esta pieza hace guerra á los *rígidos preceptistas* del siglo pasado, perpétuos defensores de la *sencillez* en los argumentos dramáticos, porque en su sistema no se puede esplicar como dramas, semejantes al *D. Gil* en la complicacion de la accion, agradan tanto ó mas que los sencillos.

Nosotros creemos en primer lugar que Luzan y Moratin no merecen el nombre de *preceptistas*, tomado siempre en mala parte por los que quisieran que no hubiera *reglas*, y por consiguiente, ni *principios* en la práctica de la poesía dramática.

En segundo lugar que la *sencillez* de la fábula, recomendada por los maestros del arte, no es la *desnudez*, *pobreza* y *frialdad*: sino la *unidad* de accion y de interes. Dígalo sino la distincion bien conocida de los literatos, entre las comedias de costumbres y las de intriga: entre las fábulas *simples* y las *implexas*. Es contra el arte destruir el interes truncándolo y complicando acciones que nada tengan de comun entre sí, aun en las fábulas mas pobres de incidentes; pero nadie ha prohibido todavia aumentar el movimiento de la accion, siempre que se haga sin destruir la claridad y la unidad de objeto. Los *Menecmos* y *el Persa* de Plauto están tan llenas de lances como una comedia de Calderon.

En tercer lugar, que no admiten comparacion los dos géneros, el de costumbres y el de intriga. Su mérito es de diferente clase. Acaso nos riamos mas con *D. Gil* que con *el Misántropo*; pero la risa que este excita es de mejor tono, y sobre todo mas útil. Si los franceses gozan mas en la representacion del *Maligno* de Gresset que en la del *Tartufo* de Moliere, nos compadecemos de su gusto y de su moralidad; de su gusto, porque hay en Moliere mas fuerza cómica y mas conocimiento del corazon que en Gresset: de su moralidad, porque aquella preferencia mostraria que es mas comun entre ellos el vicio de la malignidad que el de la hipocresía. En efecto el primero supone una sociedad muy corrompida y sin principio alguno de vida moral: el segundo que aun se aprecia la virtud, pues hay quien aspire á engañar con sus apariencias.

El verdadero principio en las composiciones dramáticas es que los efectos ó trájicos ó visibles queden justificados á los ojos del espectador, ó en otros términos, que los medios sean *proporcionados* á los fines. Tirso no se fatigó mucho por buscar esta proporcion, y en *D. Gil* ménos aun que en otras comedias suyas; su excelente elocucion, su gracioso diálogo arrastran al auditorio, y le impiden ver este defecto. Agrada, no *por él*, sino *apesar de él*.

En nuestro entender no hay mas que una fuente del placer en las artes, y es la *belleza ideal* de los cuadros, sean de la especie que fueren. Nos reimos con las truhanerías de Scapin, como pudiera un niño con una carátula: la risa que excitan las *Marisabidillas* de Moliere, ó el *Lindo D. Diego* de Moreto, es ya digna del hombre.

ARTÍCULO II.

La comedia intitulada *el Celoso prudente*, que es la segunda de este tomo, es, entre las tres, la que merece un exámen mas atento. No se trata ya en ella de los artificios de una amante que procura recobrar su honor, sino de las agonías de un marido pundonoroso que se cree ofendido.

Esta comedia, mucho ménos complicada que el D. Gil, peca sin embargo mas notablemente contra la unidad. Un príncipe, á quien su padre el rey quiere casar con una princesa estranjera, enamorado de Lisena, dama particular, consigue su amor con dos

Biblioteca Nacional de España

ficciones: una, haciendo creer á su padre y al de su amada que su pasion no tiene á ella por objeto, sino á su hermana Diana: otra, persuadiendo á todos, que la princesa, su prometida esposa, es un vivo retrato de Lisena; y asi dá la mano á esta con beneplácito de su padre. Esta es la verdadera accion del drama. La que indica el título es solo un episodio, y episodio de la clase de aquellos que no deben permitirse en la dramática, que siempre camina al desenlace:

«*Semper ad eventum festinat.*»

Esta segunda accion son los celos de D. Sancho de Urrea, marido de Diana, cuya honra se halla comprometida con el amor finjido del príncipe. Sufre, pero es prudente: busca la venganza en secreto: se prepara á ejecutarla; pero antes de consumarla se hace público el artificio de Segismundo y su casamiento con Lisena: y el marido, felizmente desengañado á tiempo, se dá á sí mismo la enhorabuena de haber sabido disimular la pena que lo devoraba.

Este episodio, por mas desaciertos que haya cometido Tirso en la conducta de la fábula, es sin embargo para todo espectador que tenga sentimientos, la parte principal de la accion; porque ¿qué importan los amoríos y artificios de Segismundo y Lisena, del infante Alberto y de la princesa Leonora? ¿Qué es la credulidad tan risible como inverosímil de los dos viejos y de un jóven conde de Overisel, amante antiguo de Lisena? ¿Qué valen las truhanerías y alcahuetazgos del portero Gascon, cuando se presenta en la escena el terrible é interesante personaje de un esposo agraviado en su honra? Ante él desaparece todo lo demas; y esto es tan evidente, que el carácter mas perfecto y mejor delineado de esta comedia es el de D. Sancho: los versos mejores y mas sentidos son los suyos. Señal cierta de que Tirso conoció su importancia. ¿Por qué, pues, no sometió las demas figuras á esta? ¿Por qué se complació en amontonar lances é incidentes en aquellas intrigas insustanciales, robando el interes al sentimiento principal? Porque, como ya hemos dicho otras veces, lo que ménos conocia Tirso del arte dramático es la disposicion de la fábula. Por esta parte flaquean casi todas sus comedias.

El editor en el *exámen* de esta pieza, lleno de excelentes observaciones, sospecha que está en ella el gérmen del terrible carácter que dibujó Rojas en *Garcia del Castañar*. Nosotros no sospechamos, sino decimos decididamente que el D. Sancho de Urrea de Tirso es el orijinal del D. Lope de Almeida de Calderon en su excelente comedia intitulada, *A secreto agravio secreta venganza*. Calderon, pues, imitó y mejoró á Tirso, lo que no es poca gloria para este autor.

La fábula de Calderon es sencilla como debe serlo aquella en que hay que describir un gran carácter y las luchas interiores del alma combatida de amor, de celos, y de venganza. El autor mas fecundo y hábil en aglomerar incidentes y en desenredarlos, renunció á mostrar su talento en el asunto de esta comedia, lo que prueba su tino dramático. Su celoso está realmente ofendido, lo sabe y quiere fulminar como D. Sancho; pero un incidente mal preparado en Tirso y perfectamente traido en Calderon, hace que ambos se decidan por la prudencia y la reserva.

En el *Celoso prudente* un criado cuenta á D. Sancho que habia visto pasar por la calle gente de justicia, publicando la inocencia de un sastre á quien habian azotado injustamente, y el criado se burla de esta satisfaccion, que hizo mas pública la afrenta, y que apésar de la honra que le hacian los jueces, los que le conocen en adelante

«no le llamarán *el sastre*,
sino solo el azotado.»

Renuncia, pues, D. Sancho á la venganza pública y resuelve la secreta.

Á D. Juan, amigo de D. Lope de Almeida, le habian ofendido con un *mentís*, y él se vengó dando la muerte al ofensor. Calderon tuvo buen cuidado en adelantar esta noticia en el acto primero. Cuando ya D. Lope estaba casi cierto de su agravio y gritaba venganza, encuentra á su amigo que acuchillaba á unos hombres y le ayuda á lastimar-

Biblioteca Nacional de España

los y ahuyentarlos. Preguntado de la causa de la pendencia, le cuenta D. Juan que les oyó decir al pasar él, que habia sido *el desmentido*, y entónces los acometió gritando:

«Yo soy el desagraviado,
que no soy el desmentido.»

D. Juan, que no ignoraba la ofensa de D. Lope, continúa doliéndose de ver cuán poco le habia aprovechado la venganza para salvar su buen nombre, y concluye con esta reflexion:

«y mil veces
por vengarse uno atrevido,
por satisfacerse honrado,
publicó su agravio mismo;
porque dijo la venganza
lo que la ofensa no dijo.»

Claro es que esta combinacion es mas noble y dramática que la del sastre azotado. Don Lope de Almeida imitó á D. Sancho de Urrea, y puso en ejecucion lo que el celoso de Tirso imajinó. Dió la muerte al adúltero en el rio, y abrasó la casa de campo en que dormia su culpable esposa.

En cuanto á la elocucion, es mas noble y poética en Calderon. Allí no se encuentra ni *el jabon que lava* la honra, ni el *honor opilado* que necesita tomar el acero.

Parece que Tirso tuvo en esta comedia la felicidad de sujerir ideas á Calderon. Lisena y Diana fueron imitadas en la comedia *Con quien vengo, vengo*. Lisarda es tan desamorada como Diana, y Leonor que como Lisena tiene un amante, quiere ocultar á su hermana mayor un papel que de él habia recibido. Lisarda, conocida la pasion de Leonor, se resuelve á favorecerla. Las dos escenas primeras de ambos dramas son casi iguales.

Los siguientes versos de Tirso en el *Celoso prudente* merecen ser citados por su correccion y poesía.

«Y no reinos ni riqueza
creais que son el tesoro,
Diana, de mas grandeza.
Los diamantes, plata y oro
se crian en la aspereza
de una infructífera sierra:
las perlas que el mundo estima
una concha las encierra:
la púrpura que sublima
la vanidad de la tierra
es sangre de un vil pescado:
las piedras que el sol conjela,
un monte las ha criado:
las sedas de tanta tela
que dan soberbia al brocado,
un gusanillo pequeño
las hila de sus entrañas;
sacad su valor del dueño.»

No debe omitirse una espresion singular en la escena IV del 2.° acto, donde Gascon dice:

«Y si es que habeis menesterme.»

No nos acordamos de haber visto semejante enclítica. Los acusativos ó dativos *me*, *te*, *se*, *le*, se hacen encliticos con los verbos principales ó auxiliares, y tal vez con los participios pasivos, como en este ejemplo; *habiendo sacado la daga*, *y heridome*: pero solo en el caso de suprimir por elipsis el verbo auxiliar. En el dia se dice: *me habeis menester*, y

Biblioteca Nacional de España

rara vez *habeisme menester*. Es verdad que pudo haber puesto esta estravagancia gramatical en boca del gracioso, en la que no tiene el valor necesario para servir de ejemplo del lenguaje. El mismo Gascon dice al príncipe Segismundo que de noche es su *linterno*.

ARTÍCULO III.

La comedia *Ventura te de Dios, hijo* no tiene mas que dos caractéres estimables é interesantes, que son el de Oton, obligado á seguir contra su inclinacion la carrera de las letras por un padre necio, y el de su madre, que solo le desea ventura. Túvola tan favorable apenas se vió en el elemento donde ella domina, esto es, en la guerra y en la córte, que prendiendo al enemigo del duque de Mantua su señor, llegó á casar con su hija única, apesar de sus enemigos, contra la voluntad de su soberano, y aun contra la de la misma princesa. La mejor combinacion que hay en este drama, observada por el hábil editor en el *Exámen* de esta pieza, es que los mismos pasos que dieron sus envidiosos para arruinarle, le sirvieron de escalones para engrandecerse.

Por lo demas, se nota en esta comedia lo mismo que en las demas de Tirso: fábula interesante, pero mal fraguada y llena de incidentes no justificados; mujeres inconstantes y veleidosas, y hombres de carácter débil: aun el mismo Oton lo es, y solo mereció su fortuna por su escelente corazon. El diálogo, la versificacion y el lenguaje son de Tirso, esto es, dignos de estudio y de imitacion. Quien desee ver una análisis mas circunstanciada de esta pieza debe leer el *Exámen* ya citado, donde las observaciones dramáticas son muchas y muy atinadas. Nosotros nos contentarémos con copiar algunos de los mejores trozos de versificacion.

Véase cómo describe con sus mismas palabras el carácter de una mujer de nacimiento humilde, pero vana, y que espera lograr un casamiento ventajoso por el mérito de su hermano:

«¡Qué donoso impertinente!
Oton, pobreza y valor
no son dote competente,
ni anda ya desnudo amor
en la opinion de la gente.
Si ya que eres ignorante
tuvieras hacienda, Oton,
estimárate constante;
que el tener es discrecion
y el oro se ha vuelto amante. (1)
El Cielo á mi hermano ha dado
tantas letras, que le ven
por ellas entronizado,
y siendo sabio, no es bien
darle á un necio por cuñado.»

Esta misma Rosela que tan indignamente desprecia á Oton, su antiguo amante, comete todo género de bajezas para recobrar su afecto cuando le vé en alto puesto.

Los versos siguientes, en que se prefiere la dicha al saber, tienen la malignidad característica de Tirso.

«No en las letras solamente
consiste, Oton, ni se alcanza

(1) Estos dos últimos versos son hermosos por la finura de la sátira.

Biblioteca Nacional de España

nuestra bienaventuranza:
ser dichoso el hombre intente:
poco le importa ser sábio
si no fuere venturoso:
rinde el necio al injenioso,
y aunque conoce su agravio,
el cobarde se asegura
con dicha y vence al valiente:
no hay desdichado prudente:
nunca es necia la ventura.
Ya el saber mucho es odioso:
la ignorancia subió el precio,
tanto que importa ser necio
para ser uno dichoso.»

El romance en que finje Clemencia que Enrique quiso deshonrarla y que la defendió Oton, está superiormente versificado apesar del asonante dificil. Véase una muestra:

«Dí voces pidiendo al cielo
rayos, que siendo verdugos
contra tiranas ofensas,
mi honor dejasen seguro.
Oyólas un labrador
en cuerpo y traje robusto, (1)
puesto que noble en los hechos,
á quien mi vida atribuyo:
que con un tosco baston,
despojos de un roble duro,
contra el bárbaro atrevido
sirvió á mis quejas de escudo,
y sin temer los traidores
cobardes, puesto que muchos,
testigos de sus hazañas
hizo los montes incultos.
....
Escarmienta desde hoy mas,
y de enemigos perjuros
no te fies otra vez
cuando aborrecen por uso:
que ni al rio has de pedir
que retroceda su curso,
al sol que enjendre tinieblas,
ni que discurran los brutos.»

Los siguientes versos tienen el movimiento poético de algunos pasajes de Horacio:

«Al que sin dicha se emplea,
ni el coselete gravado,
ni el puesto mas retirado,
ni la militar trinchera
darán defensa segura,
si una bala se abalanza,
que á todas partes alcanza,
sino es solo á la ventura.»

(1) Aqui robusto está por *tosco*, *grosero*; como lo prueba la adversativa que sigue.

Biblioteca Nacional de España

Hé aquí el mismo pensamiento presentado bajo otro aspecto:

«Dí tú que no bastan ciencias,
que peine el consejo canas,
que asalte el esfuerzo muros,
que arroje el enojo balas,
si no asiste la ventura;
porque la vez que esta falta,
ni Pompeyo entre lejiones,
ni Marco Antonio entre armadas
á la fortuna de César
se opondrán, que en una barca
del miedo asegura á Amiclas
y atrevido el mar contrasta.»

Oton, que se creia amado de Clemencia por algunas espresiones equívocas de esta, desengañado de su error, dice:

«Cayó la máquina agora,
locura, que en viento labras.
Sobre arena edifiqué
y aun ménos, pues levanté
quimeras sobre palabras.»

En el *exámen* se celebran muy justamente las octavas del primero y del segundo acto. Nada hemos copiado de ellas por ser muchas y casi todas excelentes.

TOMO IV.

ARTÍCULO I.

ANTECEDE á las comedias de este tomo una carta del apreciable literato D. Juan Colon, residente en Sevilla, dirijida al Sr. Hartzembusch, editor de esta coleccion, en la cual inserta una nota biográfica sobre Fr. Gabriel Tellez, sacada de un libro coetáneo y escrito por un mercenario, que conocia de vista y trato al célebre poeta. Son tan pocas las noticias que de él quedan, que debe agradecerse cualquiera que se halle y se dé al público. El autor de la nota dice: *Fr. Gabriel Tellez, natural* (segun entiendo) *de Toledo etc.* El editor pone á esta espresion una advertencia muy oportuna, diciendo que fué natural de Madrid, como se lee en la portada de la obra del mismo Tirso, intitulada *Deleitar aprovechando*. Nosotros añadirémos, en confirmacion de esto, que Montalvan, coetáneo suyo, le coloca entre los varones ilustres que *ha tenido la insigne villa de Madrid, reconocidos por hijos verdaderamente suyos.*

En este tomo IV se contienen las tres comedias siguientes: *el Amor y la Amistad*, *La Gallega Mari Hernandez*, y *No hay peor sordo que el que no quiere oir*. Las dos primeras son mas raras que la tercera.

El Amor y la Amistad es admirable, ya se considere la idea fundamental de la fábula, ya el enlace y conducta de la accion, quizá la mejor seguida y distribuida de todas las de Tirso, como tambien la mas interesante. Quisieramos dar una idea del plan y de su ejecucion; pero nos lo impide el exámen, perfectamente escrito, que ha hecho el Sr. Hartzembusch de esta comedia, y al cual nada importante podriamos añadir. Nos

Biblioteca Nacional de España

contentarémos, pues, con algunas observaciones generales y con copiar algunos de los mejores versos.

Tirso, naturalmente maligno y satírico, ó porque no creyese en el amor considerado como una pasion moral, ó porque sus relaciones en el mundo no fuesen las mas delicadas, pintó siempre las mujeres livianas, inconstantes, traviesas, vanas y caprichosas, separándose del ejemplo que le dió su maestro Lope de Vega, que atribuyó siempre al bello sexo las prendas de la ternura y de la constancia; y quiza debió á esta propension, hija de su bella alma, gran parte de la celebridad que tuvieron sus comedias, asi como el descrédito en que cayeron las de Tirso en el siglo XVII y aun hasta nuestros dias, procedió de haber dibujado las mujeres con cierto colorido, que no podia tolerarse en una época caballerosa.

Pues un dia se levantó de mejor humor nuestro satírico mercenario, y tirando el pincel de Juvenal, quiso dar satisfaccion al bello sexo, y mostrar á sus coetáneos que podia describir el verdadero amor en las mujeres tan bien como Lope de Vega. Con estas buenas disposiciones produjo el carácter de Estela, uno de los mejores que posee nuestro teatro, modelo de amor, de nobleza, de constancia, de tolerancia contra sospechas viles y contra celos infundados. Él solo prueba que Tirso era capaz de comprender el carácter de la mujer en toda su perfeccion, y de describirlo con el mayor acierto; y que si no lo hizo con mas frecuencia, fué por dejarse llevar de su genio satírico, ó quizá por abrir una nueva senda, aunque resbaladiza, abandonando la que estaba ya tan trillada por Lope.

Esta misma comedia es una prueba del genio maligno de Tirso. Es verdad que nos pinta en Estela lo mas perfecto, lo mas ideal de la ternura mujeril; pero en cambio, ó como para satisfacerse á sí mismo, pintó en el mismo drama dos mujeres necias, vanas, que se disputan el corazon de un privado, y que cuando juzgan que ha perdido el favor de su soberano, le desprecian y aborrecen.

Estela, como todas las almas tiernas y enamoradas, halla emblemas y símbolos del amor en la naturaleza, y así dice á D. Grao:

«Mirad ese arroyo frio
que ronda estas flores bellas,
cuyas aguas lenguas se hacen,
y solo se satisfacen
en que se miran en ellas.
Estos olmos, siempre presos
de esas parras que los miden,
¿qué premios de su amor piden
sino es abrazos y besos?
Estas aves, que acrecientan
su amorosa ostentacion,
en fé que amor es union,
con unirse se contentan.
Entre aquestas soledades
los brutos que amar pretenden,
voluntades solas venden
á precio de voluntades.»

Estos versos, propios del romance lírico, no están mal en boca de una amante, hablando en el campo con el amigo de su amado. No es estraño, pues, que D. Grao aplauda la suerte de D. Guillen:

«y su ventura celebre
quien vuestra firmeza amó:
pues en vos mi amigo halló
un vidrio que no se quiebre,
una caña firme al viento,
un mar sin tener mudanza,

Biblioteca Nacional de España

una segura esperanza
á pruebas del sufrimiento,
una belleza invencible
á la riqueza y poder,
y una constante mujer
que es el mayor imposible.»

Cuando su amigo D. Ramon, por quien D. Guillen habia hecho grandes sacrificios, sube al trono de Barcelona, aconseja D. Grao á su amigo que vaya á dar el parabien al nuevo conde; pero D. Guillen lo rehusa diciendo:

Parabienes de acreedores
llamaba un deudor lanzadas.
No ignorará mi contento
el conde; pues cuando estaba
perseguido, en su favor
aventuré hacienda y fama.
Si se acuerda que me debe
y de pagar tiene gana,
llámeme, que el buen deudor,
(1) le lleva el dinero á casa:
y sino, no quiero aguar
con mi vista dichas tantas,
que los mártes y las deudas
dicen que son aciagas.»

Es imposible copiar entera la escena V del acto 2.º, acaso la mejor que ha escrito Tirso en el género noble. En ella se desenvuelven con una delicadeza, de que no se creería capaz al autor del *Vergonzoso en Palacio*, el amor entrañable de Estela, sus celos tímidos, su dolor por verse sospechada, en fin, todos los sentimientos de un alma que se halla en su acerba situacion. El estilo corresponde, apesar de algunas incorrecciones, á la nobleza del diálogo.

Los versos que dice Estela al salir vencedora de la última prueba, deben citarse por la bella poesía, aunque no muy oportuna, que los anima.

¿Pierde, por ser combatida
de los cañones la fuerza (2)
que desanimando escalas
queda inmóvil, rotas ellas?
¿Pierde la encina constante
porque á los vientos opuesta,
no solo el tronco, las hojas
victoriosas permanezcan?
¿Oro que apuran crisoles?
¿Nave que vence tormentas?
¿Valor que gana blasones?
¿Sol que desvanece nieblas? etc.

Moreto, segun su costumbre, imitó la accion de esta comedia en la suya del *Mejor amigo el rey*; pero es muy inferior en todo á la de Tirso. No es el privado quien desea hacer la prueba, sinó el soberano que queria averiguar, fingiendo la caida de su

(1) ¿A quién? Falta el antecedente de este relativo.
(2) La fortaleza, el castillo.

Biblioteca Nacional de España

amigo, quiénes eran los que conspiraban contra él. En Tirso es D. Guillen quien se enoja contra el conde; porque segun cree quiere quitarle á Estela. En Moreto el rey, alucinado por las apariencias, cree traidor á Enrique, aunque no tarda en desengañarse. El desenlace de Tirso es mas natural y fácil que el de Moreto. Sin embargo hay otro interes nuevo en la comedia de este. Enrique duda cuál de las dos damas le quiere mejor, Porcia á quien él está algo inclinado, ó Laura; y se vale de la prueba para averiguarlo. Laura triunfa á los ojos de los espectadores; pero los lances se preparan de tal manera, que á Enrique le parece mujer inconstante, y Porcia firme y fiel. No es mala ni carece de interes la fábula de Moreto; pero debemos decir que si en otras comedias luchó felizmente con Lope de Vega y aun con Calderon, se quedó en esta muy inferior á su rival.

ARTICULO II.

La comedia intitulada *Mari-Hernandez la Gallega* tiene el mérito de algunos diálogos pastoriles, en cuyo género eran muy fáciles y lindos los versos de Tirso de Molina, y de la descripcion festiva de muchos usos y costumbres de los habitantes del campo en Galicia. Por lo demas la fábula está llena de incidentes inverosimiles, tanto material como moralmente, y tan mal conducida, como suelen estarlo casi siempre las de Tirso.

Hay una escena en que María, encontrando á D. Alvaro dormido, y teniéndolo por judío quiere matarle. El editor censura muy justamente este espíritu de intolerancia relijiosa, comun en la época de la accion y aun en la de Tirso, á todos los habitantes de España; pero se equivoca á nuestro entender en el orijen de aquel fanatismo. No fué «un error de la política» ni procedió de «miras pérfidas ó interesadas,» aunque tal vez el interés ó la perfidia se valiesen de él como instrumento. El fanatismo relijioso fué el espíritu general de la edad media, y se halló naturalmente establecido, sin necesidad de sujestiones políticas, por el mero hecho de haberse convertido la relijion en poder político, hecho que se derivó tambien naturalmente de las violencias y atrocidades que acompañaron á la conquista del occidente europeo por los pueblos bárbaros del Norte. El fanatismo, pues, no descendió de los gobiernos á los pueblos, sino subió desde los pueblos hasta el trono.

En España es evidente esta direccion. Antes de que los reyes católicos espeliesen los judíos habian sido estos perseguidos y degollados en muchas ciudades durante los reinados de Enrique III, Juan II, y Enrique IV. El poder real, lejos de favorecer este espíritu fanático, protejia á los perseguidos, enfrenaba á sus perseguidores; tal vez los castigaba. Pero ningun pueblo puede ser gobernado contra el torrente de sus ideas; y los reyes católicos no hallaron otro medio de mantener en paz la nacion sino quitarle de delante de los ojos objetos tan aborrecidos. La política, en vez de inocular el error, se vió obligada á seguirle.

Por lo demas, el fanatismo de *Mari-Hernandez* es ridículo y está traido por los cabellos; pues para nada sirve en la pieza, como tampoco la espulsion de los judíos de España, de la cual se habla en una escena anterior. ¿Cuál seria el objeto de Tirso, que no era necio, en recordar estos actos? ¿Fué acaso manifestar el carácter relijioso de los gallegos, ó bien aprobar de esta manera indirecta otra espulsion hecha en su tiempo, (de los moriscos) por causas mas plausibles, aunque ejecutada quizá con mas injusticia? Esto segundo nos parece muy probable; pues la época en que él escribia era igualmente fanática; y el odio á los disidentes en materia de relijion concentrado en todos los ánimos, se exaltaba frecuentemente en representaciones teatrales. Porque los poetas cómicos son como los gobiernos hábiles, siempre acarician los sentimientos que dominan en las masas.

No hay peor sordo que el que no quiere oir, es de las pocas comedias de capa y espada que escribió Tirso. Su mérito principal consiste en la elocucion; pues en cuanto á la fábula, aun no habia enseñado Calderon á ligar los incidentes de un drama de intriga, de modo que el espectador estuviese preparado á ellos, de dejar por eso de parecerle

Biblioteca Nacional de España

extraordinarios. La accion de esta comedia está llena de lances, que producen situaciones muy cómicas; mas son inesperados é inconexos. Se notan en ella todos los defectos de las fábulas de este autor; pero hay escenas deliciosas, que el editor ha señalado con mucho tino en el exámen, señaladamente en la que cree descubrir el buen viejo D. Garcia que sus futuros yernos aspiraban á ser casados dos veces, y las de la *sordera* de Doña Lucía, que están al fin de la pieza, esperadas por el auditorio en virtud del título del drama.

Tambien están muy bien escritos los diálogos entre las dos hermanas, celosas una de otra. Tirso se complacia en repetir esta misma situacion en sus comedias. Hállase tambien en la de *Amar por señas*, en la de *Marta la piadosa* y en algunas otras. Pero nosotros creemos que semejante competencia entre dos hermanas y los celos del amor, de la vanidad y de la hermosura que con ella se suscitan, no son favorables á las costumbres domésticas. El cariño fraternal, que es uno de los elementos sociales mas poderosos, no debe ser violado, ni ménos ha de ser su violacion objeto de risa. Calderon, que tenia mas cuidado con la moral que lo que se ha dicho, siempre que introduce hermanas las supone amigas y capaces de ahogar su pasion por no ofender los derechos de la sangre. Véase en prueba su comedia *Con quien vengo, vengo*. Solo en la trajedia pueden presentarse hermanos enemigos y describirse los funestos efectos de esta enemistad.

El editor nota como defecto, y con sobrada razon, no solo la descripcion de la catedral de Toledo en una comedia de capa y espada, sino tambien las noticias políticas del tiempo que se introducen en dos escenas; mucho mas no siendo la pieza de circunstancias. Pero en disculpa de Tirso, citarémos la costumbre que se observó durante aquel siglo por los actores cómicos, de injerir en los dramas, con mas ó ménos destreza y oportunidad, la narracion de los sucesos prósperos para la monarquía. Esto lo hicieron tambien Calderon, Moreto y otros poetas, quizá por advertencia del gobierno. Las comedias servian de gaceta; porque segun tenemos entendido, no hubo periódicos en España hasta el último tercio de dicho siglo.

Veamos algunas muestras del estilo de Tirso en esta comedia. D. Diego llega á decir galanterías á una dama toledana, y esta le responde:

«Vos lo hablais de ostentacion
tan bien, que por lo discreto,
señor, mi voto os prometo,
en habiendo oposicion.»
.....
Principios de amor turbado
conforme me lo han contado
son versos en borrador.
Trasladadlos; que por vuestros,
yo aseguraré su audiencia;
y dadme agora licencia,
que hay ojos aquí muy diestros
en juzgar desaires nuestros.

Diego. Quedaré yo si os partís
como el fuego sin la llama.

Lucía. Abrasaréisos á escuras,
que es propiedad del infierno.
Yo estoy de priesa, y vos tierno.
Para andantes aventuras
baste esta.»

Esta manera maligna de admitir los obsequios de los galanes tratándolos como de burla, era la cartilla de las mujeres en aquel siglo. Es graciosa la descripcion que hace Cristal, criado de D. Diego, del perrero de la Catedral.

Como nunca estuve aquí,

Biblioteca Nacional de España

cuando de grana le vi,
dije: *Sr. D. Tomate,*
por Dios que está autorizado
con el purpúreo ornamento;
mas no es bueno para cuento,
porque todo es colorado.
Díganos su oficio ya,
sin juzgarme por prolijo.
Acercóse un perro, y dijo:
espérese y lo verá.
Sacó debajo del brazo
un añudado cordel,
y al inocente lebrel
embistió tal latigazo,
que segun el alboroto
con que la puerta tomó
ahullando, bien pienso yo
que no será mas devoto.
Yo entónces le dijo: *pesia*
á tal, no es el perro mio;
pero no siendo judío
entrar pudo en esta iglesia.
Y respondió el carmesí:
Conózcole ha muchos dias;
desciende del de Tobías
y no puede entrar aquí.»

Descripcion festiva, y que se hizo solo para hacer reir: prueba del buen humor que gozaban habitualmente nuestros antepasados.

TOMO V.

ARTÍCULO I.

ESTE tomo contiene las tres siguientes comedias: *la Huerta de Juan Fernandez*, y la primera y segunda parte del *Castigo del pensé que*. Ambas tienen otros títulos: la primera, *El que fuere bobo, no camine*. La segunda, *Quien calla, otorga*. *La Huerta de Juan Fernandez* era muy rara antes de la coleccion de comedias escojidas que se publicaba en Madrid por los años de 1827 y 28. Las otras dos solo las hemos visto en los tomos de Tirso, y nunca sueltas. Sin embargo, la primera ha debido de imprimirse aparte; pues Villar-

Biblioteca Nacional de España

roel, en el prólogo á la adicion que hizo de Calderon, la coloca entre las apócrifas; esto es, entre las atribuidas falsamente á este autor.

La Huerta de Juan Fernandez, una de las mas defectuosas de Tirso en cuanto á la fábula y á los caractéres, está llena sin embargo de poesia, de chistes, de malignidad, y aun de aquella licencia, que solo se le concede á Tirso por la gracia y urbanidad con que la cubre. Esta es la opinion del editor en su *exámen*: la nuestra aun es mas severa. La facilidad de Laura, despues de un amor tan intimo con D. Hernando Cortés, en enamorarse del finjido D. Gomez: la del conde en recibir por esposa á la que no puede ignorar haber correspondido á otros dos: las cartas de D. Hernando á su prima de Sevilla prometiéndole casarse, en pago del hospedaje, con su hija, á la cual no habia visto, son indecencias y absurdos intolerables. En el drama no pueden perdonarse las inverosimilitudes morales. ¿Qué clase de señoras y caballeros habia tratado Tirso de Molina? Esto en cuanto á los caractéres. En cuanto á la accion basta decir, que jamas los medios y recursos dramáticos son suficientes para justificar las situaciones; y en fin, que despues de describir en tan bellos versos el amor de Laura y Hernando, y de habernos interesado á favor de él, no es posible que miremos en Doña Petronila sino el diablo de Milton cuando intenta destruir la felicidad de nuestros primeros padres en el paraiso.

No queda, pues, á esta pieza mas mérito que el de la elocucion; pero en ella hay mucho que admirar y aun que aprender. Es graciosa la aprension de Tomasa, que no quiere que dén á su burro tanta cebada como á un caballo, y que establece cierta gerarquía aristocrática entre estas bestias. De aquí toma motivo para censurar el lujo de las clases inferiores de la sociedad, y concluye:

«El caballo traiga silla,
el jumento vista albarda:
coma aquel un celemin,
y un cuartillo á esotro den,
porque el jumento no es bien
que le igualen al rocin.

Petronila. No os han de faltar molestias
si no templais ese humor,
y os pudris reformador
comenzando por las bestias.»

Tomasa insiste, y sostiene que la naturaleza hizo

«el racimo moscatel
y alvillo que al noble pinta;
la cepa jaen y tinta
para el que rompe buriel.
.....
En el campo y el verjel
la primavera arrebola
para el pastor la amapola,
para la dama el clavel.
El jazmin que al muro sobre, (1)
al rico aromas derrama,
al oficial la retama,
tomillo y romero al pobre.»

Si hemos de creer á Tomasa, la naturaleza era mas aristocrática en tiempo de Tirso que ahora, si bien es cierto que para el rico lo es y lo será siempre igualmente.

---

(1) *Muro* está por *pared*, y hoy se tendria por galicismo, y *sobrar* por *superar*, *pasar mas arriba*.

Biblioteca Nacional de España

Laura, satisfaciendo los recelos de D. Hernando, dice que su tio, competidor á su estado, le ha escrito

«sobre conciertos, que paran
en que dé la mano á un hijo,
que afirma llegará presto
á esta corte: mas yo digo,
puesto que no le conozco,
que si pleitos dan maridos,
de tan mal casamentero
poca paz me pronostico.»

Doña Petronila, describiendo una inundacion del Guadalquivir, que destruyó muchas casas en Sevilla, dice:

«Al mar restituye el Bétis
los bienes y haciendas mismas
que en veces por tantos años
nos feriaba de las Indias:
y ya enemigo, y amante,
severos reyes imita,
que lo que dan poco á poco
por junto al privado quitan.»

Tomasa, despues de oir el amor y las aventuras de Petronila, dice:

«Yo le prometo, señora,
que no he llorado en mi vida
otro tanto, aunque he escuchado
sermones de disciplina.»

Temiendo un pasajero estranjero rico que llega á una posada, que esten los mozos dormidos, replica uno de ellos:

«No hay sueño, donde hay dinero
advenedizo.»

Siempre Tirso; siempre satírico y urbano.

Petronila se queja á Tomasa por haber visto á su amante en casa de Laura.

«.....Vi hoy
otra segunda tormenta
mayor que la de Sevilla.
Tomasa. ¿Mayor?
Petronila. Para mis desvelos,
porque es tormenta de celos:
Tomasa. No se usan en esta villa;
todo lo que no es dinero
en la córte no es amor.»

Petronila añade que el conde amante de Laura

«Juzgó en ella de los cielos
un sol que le deslumbró,

Biblioteca Nacional de España

¿qué juzgára, (1) Vargas, yo
que la miraba con celos?
Volvímonos, él perdido
de amor, y yo rematada:
él con alma allá usurpada,
yo allá y aquí sin sentido.
Amamos en un lugar,
y una misma competencia
nos iguala en la esperiencia
del querer y de envidiar.»

Mansilla describe así la credulidad de la gente de aldea:

«porque chanzas de habladores,
comedias de tramoyon
ensalmos y coplas son
evanjelios labradores.»

Hablando de una aldeana, á quien enamoraba, dice:

«Y ella entónces, no peñasco
sino algo requeson ya,
respondióme, *arre allá*,
en un espejo, ya casco,
se fué á mirar al candil.»

D. Hernando, admirado de la intriga que le descompone con Laura, dice:

«¿Y en casa del conde? ¡cielos!
¿Tan presto se han conocido?
Pero si el conde ha sabido
mi disfraz y tiene celos,
no es mucho, amor, que procures
que mi esperanza destrocen:
que en viéndose se conocen
los celosos y tahures.»

Sabiendo Tomasa que Mansilla, aunque se finjió capitan para seducirla, no era mas que lacayo, le dice:

«¿Pues qué quería?
que la gineta aguardara
que en almohaza ha trocado?»

Celoso Mansilla de su coyma, le advierte.

«Niña, en un lugar estás
donde por todo se pasa:
no pase todo por tí.»

Para manisfestar de qué modo la riqueza dá brillo al nacimiento, dice Petronila á D. Hernando:

---

(1) *¿Qué juzgaria?* debe decir, refiriéndose á lo pasado: *juzgara* no puede permitirse sino como licencia poética.

Biblioteca Nacional de España

«Tío, mi padre me escribe
que con mas de cien mil pesos
viene á cubrir de diamantes
la cruz que os adorna el pecho.

ARTÍCULO II.

El *Castigo del pensé que* es una de las fábulas mas defectuosas que escribió Tirso. Un caballero español, muy semejante en el rostro y ademan al hijo de un señor de Overisel, provincia de Holanda, se ve obligado por las instancias de su engañado padre, á vivir en su casa, donde se enamora de su supuesta hermana. Tiene ocasion de hacer un gran servicio á Diana, condesa de Overisel, que le recibe en su palacio y le ama, le dá osadía para declararse, y le burla cuando se ha declarado. Al fin, por su necedad pierde la mano de Diana, se disculpa diciendo: *pensé que no era amado*, y recibe el castigo de no haber sido buen adivino.

No son amables ni dramáticos los caractéres de esta pieza. Diana fluctúa entre el español y el conde palatino que solicita su mano: el mismo D. Rodrigo, entre Diana y su mentida hermana Clavela, y esta ama y cela al que cree su hermano, mas de lo que conviene á la decencia teatral. Las damas son livianas, envidiosas é inconstantes, y los galanes se dejan engañar por ellas con suma facilidad: tipo y defecto comun de todas las piezas de Tirso en que el amor es la pasion principal.

Nada dirémos del *Parecido en la córte*, de Moreto, que imitó y mejoró la parte de intriga que nace de la semejanza de los rostros; porque el editor en el exámen de esta comedia la compara con la de Moreto, y hace ver la ventaja de esta última, que depende toda de aquella semejanza, cuando de nada sirve y daña mucho en la fábula de Tirso.

Mas sea como fuere la accion, la riqueza y salud del lenguaje es siempre la misma que en los demas dramas de nuestro poeta. Estamos reducidos, pues, á presentar algunas muestras de él: y sea la primera un cuento, aunque en la comedia está introducido en muy mala ocasion:

«Llegó una noche á una venta
un licenciado sin cuarto,
ni blanca: estaba de parto
la ventera, y no habia cuenta
de dalle por ningun precio
un bocado de cenar,
ni cama en que se acostar,
porque era el parto muy recio,
y traia alborotada
la venta. Llegóse y dijo
el estudiante: *de un hijo*
la ventera está preñada.
Si quieren que luego para,
tráiganme tinta y papel
y pondré un ensalmo en él
de virtud notable y rara.
Escribió solo dos versos:
cosiólo en un tafetan:
sacáronle vino y pan
y otros manjares diversos:
diéronle paja y cebada
á la bestia. Parió luego
la ventera; mas no á ruego
de la oracion celebrada.

Biblioteca Nacional de España

Partióse sin pagar cosa,
el estudiante, estimado
de todos y regalado:
la huéspeda codiciosa
de ver lo que contenia
la tal nómina ó papel
tan dichoso, que con él
cualquier preñada paria,
abriólo y vió en él escrito:
cene mi mula y cene yo
si quiera para, si quiera no.»

Admírase D. Rodrigo de sus aventuras y le responde su criado Chinchilla.

«Cuando los llegue á saber
Madrid, los ha de poner
en sus novelas Cervantes.
Aunque en el tomo segundo
de su manchego Quijote
no estarán mal, como al trote
las lleven por ese mundo
las ancas de Rocinante,
ó el burro de Sancho Panza.»

Esta alusion indica la época en que se escribió esta comedia, que podrá fijarse entre la publicacion de la primera parte del Quijote, y la de la segunda. Mas dudoso es si estos versos de Tirso son una crítica de las novelas que entretejió Cervantes en la primera parte, tan largas como inoportunas. Parece que nuestro cómico indica que no serian tolerables si no las sostuviesen los cuatro personajes principales, á saber, D. Quijote, su escudero y sus dos cabalgaduras. Lo cierto es que el mismo Cervantes conoció el defecto de los episodios tan inconexos y dilatados; pues lo corrijió en la segunda parte, haciendo las novelas injeridas mas pequeñas y mas ligadas con la accion principal.

Sabiendo D. Rodrigo que Pinabal estaba enamorado de Clavela, dice:

«Por la puerta de los celos
entré en vuestra casa, amor:
no saldré de ella tan presto.»

Al principio del 2.° acto se leen los siguientes versos:

«Quien promete no amar toda la vida
y en la ocasion la voluntad refrena,
seque el agua del mar, sume su arena,
los vientos pare, lo infinito mida.»

Clavela, condenada á amar y á callar, dice:

«Quejándose, el fuego apoca
de la ardiente calentura
el enfermo que procura
sanar; mas ¡ay suerte avara!
que mal que no se declara
difícilmente se cura!
.....
Decidle vosotros, ojos,
la causa de mis enojos:
que la lengua, no es razon.»

Biblioteca Nacional de España

Elipsis atrevida y poética.

Don Rodrigo dice á Clavela, creyendo que es Diana (porque le habla de noche por una ventana):

.....«Yo no quiero
la ocasion averiguar.
Pero á veces el leon
huye cuando no le ven,
y la condesa tambien
conservará su opinion
en público; pero á solas
¿qué perderá porque aquí
se divierta?

Clavela. ¿Hácenlo así
las viudas españolas?

Rodrigo. ....Españolas y alemanas.»

Siempre maligno y chistoso. La finjida condesa celebra el mérito del palatino:

«¿Hay príncipe mas gallardo
que el conde en el mundo hoy?
Del imperio es elector
y pretendiente tambien.

Rodrigo. ...En fin, vos le quereis bien,
que es la ventura mayor.»

Rasgo admirable de carácter.

La última escena en que D. Rodrigo no entiende á la condesa, aunque ella se esplica bastante bien, está superiormente dialogada.

Condesa. Un papel escribir quiero
por vos á quien quiero bien.

Rodrigo. ...¿No es al conde?

Condesa. Es, y no es.

Rodrigo. ¿Es y no es, gran señora?

Condesa. Sí, porque no es conde ahora;
pero serálo despues.

Rodrigo. ...No entiendo esa enigma yo.

.....

Condesa. ¡Que aun no me entienda con esto!
¿Hay desventura mayor?

Rodrigo. ...*¿Es y no es?* ¡qué contrario
modo de hablar!

Condesa. Secretario,
no es para bobos amor.
Poco despuntais de agudo.

Rodrigo. ...Indignos merecimientos
acobardan pensamientos.
¡Dichoso el conde que pudo
llamarse desde que vino,
esposo vuestro!

Condesa. ¿Eslo ya?

Rodrigo. ...Poco ménos.

Condesa. De aquí allá
hay mil leguas de camino.

Rodrigo. ...¿Luego no le amais?

Condesa. Yo... sí.

Biblioteca Nacional de España

Rodrigo. ...¿Pues qué leguas puede haber?
Condesa. ...¿Qué quereis? ¿no puede ser
que Dios lo estorbe?
Rodrigo. Es así.
Condesa. ...Pues no pierda la esperanza
el que la puede tener.»

Don Rodrigo se declara, la condesa se enoja, y él dice:

«Suplícoos me perdoneis.
Condesa. ...Escribid, que bien sabeis
lo que ha que estais perdonado.»

Lo que dice la condesa al dictar el papel, y el mandarle que lo entregue á quien él sabe.

«que la quiere mas que á sí.»

no bastan á asegurar al buen caballero de que es querido. Este drama deberia intitularse el *Castigo de la modestia*.

ARTCULO III.

La segunda parte del *Castigo del Penséque, ó quien calla otorga*, es casi la misma accion que la de la primera; pero con desenlace contrario. D. Rodrigo de Giron se manifiesta mas hábil y atrevido con la marquesa de Saluzo que con la condesa de Overisel, y no necesita de que se lo digan cantado para conocer que le aman. Pero por lo demas, hay los mismos defectos morales en los caractéres. D. Rodrigo fluctúa entre la marquesa Aurora y su hermana Narcisa; y si tiene mas interes con la primera, es porque es señora de un grande Estado. Para Narcisa es bueno cualquiera de los dos amantes que le deje su hermana; pero esta no quiere dejar á ninguno, llevada del sentimiento de la envidia, que siempre se complacia Tirso en suponer dominando á personas tan ligadas por el vínculo de la sangre. Así la pieza tiene muy poco interes moral, escepto en el tercer acto donde se quiere ver si D. Rodrigo sabe ó no aprovecharse de la ocasion que se le presenta. El editor en el exámen hace ver la completa semejanza de esta fábula con la del *Vergonzoso en palacio*.

En cuanto á la elocucion, solo dirémos que basta á compensar cuantos defectos hemos notado en la accion y en los caractéres. Hé aquí cómo manifiesta Aurora lo poco que hay que fiar en los retratos que envian los novios á sus futuras:

«Pinturas encarecidas
y verdades, imajino
que vienen á ser oidas,
como nuevas de camino,
mentirosas ó añadidas.
Pintar y escribir es ciencia
de adular con elocuencia;
porque en materia de amores
los poetas y pintores
tienen de mentir licencia.
¡Bueno es que al pintor pagase
retrato el conde, que fuese
bastante á que me obligase,
y que al pincel permitiese
que sus faltas retratase!
Yo á lo ménos no lo creo,

Biblioteca Nacional de España

ni pienso dar fé al traslado
si el orijinal no veo:
que es retrato este pagado
y no puede venir feo.»

Aurora, admitiendo á D. Rodrigo por maestre-sala, como la de Overisel le habia admitido por secretario, le advierte:

«El oficio de trinchar
consiste en saber buscar,
español, la coyuntura.
Curioso es, aunque ordinario;
veré si en provecho vuestro
sois maestre-sala mas diestro
que entendido secretario.»

Hé aqui la descripcion que hace Chinchilla de un mayorazgo en la córte:

«Tan cercado de mohatras,
cargado de pretensiones
y enmarañado de trampas,
que no le dieron lugar
para hablarme dos palabras.»

Aurora, viendo que su hermana Narcisa estaba inclinada al español, examina en este monólogo lo que pasa en su propia alma:

«Narcisa ama á D. Rodrigo.
¡Oh rigoroso poder
de la envidia en la mujer,
que *de ello* puedes conmigo!
Cuando yo le aborreciera,
para adoralle bastara
que mi hermana le alabára
y conmigo compitiera.
Al conde empezé á querer
á pesar de mi rigor,
siendo efímero su amor;
pues que se muere al nacer:
y este español que ha venido
á despertar mi cuidado,
ausente tan alabado,
y ya presente querido,
dá materia á mis desvelos
y los del conde deshace;
que amor de la envidia nace
cuando es hijo de los celos.
Mas, pues, despierta á quien duerme,
y descuidada, me avisa
de aquesta suerte Narcisa,
á su amor he de oponerme,
poniendo en su curso freno,
que sus principios reprima;
porque en fin en mas se estima
lo que está en poder ajeno.»

Biblioteca Nacional de España

Lástima es que se hayan gastado en espresar tan ruines sentimientos, versos tan puros y fáciles y una elocucion tan correcta. Lo repetimos: quitarle al amor la ternura y la firmeza, y darle por orijen la vanidad y la envidia, es no solo desencantar, sino tambien envilecer el afecto mas misterioso de la naturaleza humana. Despues dice la marquesa:

«Ya sea amor, ya frenesí,
ya condicion de mujer,
ó á ninguna ha de querer,
ó me ha de querer á mí.»

Desde entónces comienza Aurora á perseguir á D. Rodrigo, ya tirándole una pella de nieve dentro de la cual iba un billete amoroso, y riñéndole despues porque le vió leyéndolo; ya finjiéndole que habia cojido otro á su encubierta dama y volviéndole á reñir, ya hablándole por el terrero desconocida, ya en fin declarándose con él por enigmas. Esta última escena, superiormente dialogada, aunque de la misma especie que la de la primera parte, tiene un jiro muy diferente, lo que manifiesta la rica imajinacion de Tirso.

Aurora pide que le traigan agua, y riñe á su maestre-sala porque, segun ella, estaba salada: D. Rodrigo se disculpa diciendo:

.....«antes la probé
y no me pareció mal.
Aurora. ¿No? pues probadla, tened:
probadla otra vez.
Rodrigo. No es justo
que aquí.....
Aurora. Veré, si en mi gusto
ó en el vuestro vá. Bebed.
¿Por qué en la salva la echais?
Rodrigo. ¿Habia de beber yo
por el vaso?
Aurora. ¿Por qué no?
¡Qué escrupuloso que estais!
Rodrigo. A los señores la salva
se les hace de este modo.
Aurora. Hoy sois ceremonias, todo.
¿No está salada?
Rodrigo. En la salva
no sabe, señora, á sal:
buen sabor tiene por Dios.
Aurora. Siempre os sabe bien á vos
lo que á mí me sabe mal.
.....
Vos que á Diana servistes,
y en Momblanc su amante fuistes,
podeis enseñarme ahora,
primero que el conde venga,
qué es amar, qué es tener celos,
porque en aquestos desvelos
esperiencia mi amor tenga.
.....
Yo deseo estar celosa.
Rodrigo. Vos deseais una cosa
harto terrible, os prometo:
pero ¿cómo, gran señora,

Biblioteca Nacional de España

quereis que os enseñe yo
lo que no sé?

Aurora. Quien amó,
jamas los celos ignora.
Tracémoslo asi los dos:
vos el conde os finjiréis
que me amais y pretendeis,
y yo celosa de vos
porque hablar de noche os ví
con cierta dama, á reñiros
vengo: por ver si á pediros
celos acierto.

Acertó en efecto, y tan bien, que reveló á D. Rodrigo cuanto ella habia hecho para atraerle á su amor, y le riñe su falta de cuidado y su amor á Narcisa. Equivoca adrede su nombre con el del conde Cárlos dos veces, y á la segunda, añade:

«De ordinario me equivoco
cuando trato de los dos:
mas yo, cuando estoy con vos,
del conde me acuerdo poco.

Rodrigo. Antes que pase ese cuento
adelante, sepa yo
si hablais con el conde ó no;
que aunque á Cárlos represento,
parece que hablais conmigo,
relatando mi suceso.»

Esta observacion es exacta, y podria desconcertar á otra ménos fina que Aurora. Veamos como la elude:

Aurora. Mis celos ensayo en eso:
que ignorando, D. Rodrigo,
los que Cárlos no me ha dado,
quiero en los vuestros probar
si los sé pedir y dar.

Rodrigo. ¡Hay amor mas enredado!
¿Yo en fin la materia doy
á vuestros celos agora,
verdadera gran señora,
y un conde de burlas soy?

Aurora. Tomad en aqueste paso,
pues representais á dos,
lo que veis que os toca á vos
y de esotro no hagais caso.

D. Rodrigo satisface bastante bien los celos de la marquesa, aunque no tuvo osadía para besarle una mano, por lo cual se le riñe tambien. Aurora concluye así:

«Mirad que otra vez os digo
que de aqueste finjimiento
mentiroso y verdadero
lo que os está bien tomeis.

Rodrigo. ¿Cómo si al conde quereis?

Aurora. Quiero; pero no le quiero.

D. Rodrigo aprovechó el consejo. Mandándole Aurora que le dictase un papel amoroso á Cárlos, dictó dos: uno en nombre de la marquesa al conde, despidiéndole, y

Biblioteca Nacional de España

otro en nombre suyo á la marquesa, declarándole su amor; y añade á esta declaracion, que si ella se obstina en callar si le quiere ó no, él interpretará este silencio á favor suyo. Aurora vencida, solo le dice:

«Buenos están los papeles:
mucho sabeis, Don Rodrigo.»

Estas palabras son el desenlace de la pieza.

TOMO VI.

ARTÍCULO I.

COMPRENDE este tomo tres comedias: *La prudencia en la mujer*; *la Villana de Ballecas*, *y Amar por razon de Estado*. De la primera y tercera se encuentran sin mucha dificultad ejemplares de ediciones antiguas. *La Villana de Ballecas* es rara.

El editor ha insertado al fin de la comedia *La prudencia en la mujer* las observaciones que sobre ella publicó D. Agustin Duran en su *Talía española*, y despues algunas notas suyas. Poco dejan unas y otras que desear. Asi hablarémos aun mas que de la pieza, del género á que pertenece.

Despues de los informes principios que tuvo nuestra poesía dramática en las representaciones sagradas y alegóricas, y en los coloquios pastoriles de Juan de la Encina, introdujeron el gusto novelesco Naharro, Lope de Rueda y Juan de Timoneda: otros, ya mas entrado el siglo XVI, como Juan de la Cueva, Virues y Cervantes, pusieron en la escena sucesos y personajes verdaderos, aunque mezclados con incidentes de la invencion del poeta. Lope de Vega y sus succesores cultivaron, cual mas, cual ménos, este género. El fundador de nuestro teatro ni fué en él muy feliz, ni le debió su celebridad. Lo mismo podemos decir de Tirso de Molina, de Guevara, de Mirademescua. Calderon supo interesar mejor, convirtiendo los héroes de todos los paises en caballeros españoles de su tiempo; y Rojas pintó con valentía, aunque incorrectamente, las situaciones trájicas de la historia.

Este género, que podriamos llamar *heróico* ó *histórico*, no fué desdeñado de los poetas dramáticos franceses, aúnque tan estrictamente ceñidos á la division aristotélica del drama en trajedia y comedia. Corneille y Moliere tienen *comedias heróicas*, y hasta el terrible Crebillon cultivó esta clase de drama en el *Pirro*, que aunque lleva el nombre de trajedia no lo es; á lo ménos, si se considera la catástrofe desgraciada como elemento esencial de la trajedia.

Hemos dicho que no es este el género mejor cultivado por nuestros dramáticos, y aun hemos incluido en esta censura á Tirso de Molina. En efecto, su *República al revés*, sus *Lagos de San Vicente*, su *Antona García* son rapsodias que no podrian leerse sin el encanto de su estilo, última dote que pierde un buen escritor. Pero apresurémonos á decir que *la Prudencia en la mujer* es escepcion de esta regla, y una de las pocas comedias heróicas que poseemos dignas de alabanza.

Su mérito principal consiste, como dice con mucha razon el Sr. Duran, en haber descrito dignamente el gran carácter de Doña María de Molina, mujer esclarecida tanto por sus cualidades heróicas, como por los tiempos difíciles y peligrosos en que tuvo que manifestarlas. El poeta describe muy bien las pretensiones atrevidas y ambiciosas de los príncipes de la sangre real, á quienes sometió: las disensiones y bandos de los vasallos que reconcilió; los festejos inocentes, aunque rústicos, de sus labradores, á los cuales admitió con bondad, y las calumnias de sus enemigos, que desbarató cuando el rey su hijo fué mayor. Tirso la presenta en todas las situaciones, denostando á los grandes su

Biblioteca Nacional de España

ambicion, reprimiendo las iras de los bandos, huyendo de sus enemigos, y triunfando de ellos despues, cuidando de la salud de su hijo enfermo, descubriendo y castigando la traicion del que lo queria envenenar; retitrada al descanso de su aldea, en fin, confundiendo á sus acusadores, y siempre grande, siempre noble, siempre heróica. No es estraño, pues, que nos interese este drama, aunque tan mal arreglado como casi todos los de Tirso; pues la accion dura nada ménos que catorce años, y el lugar de la escena recorre casi todos los pueblos que hay desde Toledo hasta Becerril. Pero aunque en él se vean holladas las unidades, queda la del interés, que es la mas importante para el espectador y para el poeta. Este interes se sostiene por la pintura de aquella admirable mujer en todas las situaciones de su vida.

Asi habla á los grandes que solicitan su mano, no tanto por amor, como por ambicion.

«¿Qué es aquesto, caballeros,
defensa y valor de España,
espejos de lealtad, (1)
gloria y luz de las hazañas?
Cuando muerto el rey D. Sancho,
mi esposo y señor, las galas
truecan Leon y Castilla
por jergas negras y bastas:
cuando el moro granadino
moriscos pendones saca
contra el reino sin cabeza
y las fronteras asalta:
.....
¿con civiles competencias,
pretensiones mal fundadas,
bandos que la paz destruyen,
ambiciosas arrogancias
cubris de temor los reinos;
tiranizais vuestra patria,
dando en vuestra ofensa lenguas
á las naciones contrarias?
¿ser mis esposos quereis,
y como mujer ganada
en buena guerra, al derecho
me reducis de las armas?
.....
¿Qué veis en mi, Ricos hombres?
.....
¿Tan poco amor tuve al rey?
¿Viví con él mal casada?
¿Quise bien á otro, doncella?
¿A quién viuda di palabra? etc.»

No titubeamos en preguntar al mayor enemigo del romance castellano, si echa ménos en este trozo de elocuencia poética el uso del consonante.

A los infantes, despues de vencidos, en vez de castigarlos, les hace mercedes, y les dice:

---

(1) En el dia ya no es permitido terminar en agudo los versos libres del romance: á lo ménos es un defecto, sin que haya necesidad que obligue á tolerarlo. Pudiera haberse dicho: *de noble lealtad espejos.*

Biblioteca Nacional de España

«La reina Doña Maria
castiga de aquesta suerte
delitos dignos de muerte
contra vuestra alevosía.
En armas y en cortesía
os ha venido á vencer,
siendo hombres, una mujer,
á daros vida resuelta,
como quien la caza suelta
para volverla á cojer.
Si pensais que por temor
que á los que os amparan tengo,
á daros libertad vengo,
ofendereis mi valor.
Para confusion mayor
vuestra he querido premiaros;
porque si acaso á inquietaros
vuestra ambicion os moviere,
cuanto agora mas os diere,
tendré despues que quitaros.
Poco estima á su enemigo
quien le vence y vuelve á armar;
que en el noble es premio el dar,
como el recibir, castigo.
Si dándoos vida os obligo,
por vuestra opinion volved:
y sinó, guerra me haced;
veamos quién es mas firme,
vosotros en deservirme,
ó yo en haceros merced.

Al despedirse de su hijo, mayor ya de edad, le dá los siguientes consejos:

«El culto de vuestra ley,
Fernando, encargaros quiero,
que este es el móvil primero
que ha de llevar tras sí al rey:
y guiándoos por él vos,
vivid, hijo, sin cuidado,
porque no hay razon de estado
como es el servir á Dios.
Nunca os dejeis gobernar
de privados, de manera
que salgais de vuestra esfera;
ni les lleguéis tanto á dar,
que se arrojen de tal modo
al cebo del interés,
que os fuercen, hijo, despues
á que se lo quiteis todo.
Con todos los grandes sed
tan igual y generoso,
que nadie quede quejoso
de que á otro haceis mas merced:
tan apacible y discreto,
que á todos seais amable;
mas no tan comunicable,
que os pierdan, hijo, el respeto.

Biblioteca Nacional de España

Alegrad vuestros vasallos
saliendo en público á vellos;
que no os estimarán ellos,
si no os preciais de estimallos:
cobrareis de amable fama
con quien vuestra vista goce:
que lo que no se conoce,
aunque se teme, no se ama.
De juglares lisonjeros,
si no podeis escusaros,
no useis para aconsejaros,
sino para entreteneros.
Sea por vos estimada
la milicia en vuestra tierra;
porque mas vence en la guerra
el amor que no la espada.»

Retirada de la córte, manifiesta así el placer con que vive en la soledad de Becerril:

Ya gozaré con descanso
lo que mi quietud desea,
el sosiego de la aldea;
su trato sencillo y manso;
las verdades que en palacio
por tanto precio se venden;
las palabras que no ofenden;
la vida que aqui despacio
con tiempo á la muerte avisa;
el quieto y seguro sueño,
que en la córte es tan pequeño,
como su vida de prisa.
No sé cómo encareceros
el contento que recibo
de ver que ya libre vivo
de engañosos lisonjeros;
de aquel encantado infierno,
adonde la confusion
entretiene la ambicion
con el disfraz del gobierno.
¡Gracias á Dios, que he salido
de aquel laberinto estraño,
donde la traicion y engaño
trocando el traje y vestido
con la verdad desterrada,
vende el vidrio por cristal!
¡Oh carga del trono real,
del ignorante adorada!
la alegre vida confieso
que sin tí segura gozo:
Fernando, que es hombre y mozo,
podrá sustentar tu peso;
que no poca hazaña ha sido,
siendo yo flaca y mujer,
el no haberme hecho caer
diez años que te he traido.»

Hemos citado estos trozos de Tirso para que se vea que este insigne escritor era ca-

Biblioteca Nacional de España

paz de algo mas que de espresar en versos fáciles las malignas niñerías del amor. En sus demas comedias es chistoso y satírico: en esta grave y severo como el asunto lo exijia; pero nunca le abandona el talento ni la elocucion poética.

ARTÍCULO II.

La comedia de *La Villana de Ballecas* es de intriga y de las mas complicadas. Moreto, que la refundió en la suya de *La ocasion hace al ladron*, aunque la redujo, quitándole todas las escenas villanescas, dejó todavía la accion muy llena de incidentes. Es de observar que las escenas suprimidas, aunque episódicas si se quiere, son las que mas agradan en la representacion. Pero la sal cómica de Moreto no olia á tomillo como la de Tirso: asi segun dice muy bien el editor en su exámen, no fué muy feliz la eleccion del refundidor. *La ocasion hace al ladron*, aunque desterró del teatro la de Tirso, no tuvo nunca la celebridad que otras de Moreto, y cuando ha vuelto á él el drama orijinal, refundido con talento y acierto por D. Dionisio Solis, ha sido acojido del público con grandes aplausos.

La fábula es una de las pocas que Tirso condujo con verosimilitud; aunque su plan no carece de defectos, adelanta siempre bien sostenida, y entretiene é interesa al espectador hasta el desenlace. Apesar de la multiplicidad de incidentes, se unen todos bien á la accion principal.

D. Pedro de Mendoza y D. Gabriel de Herrera cenaron juntos en una posada de Arganda sin haberse conocido antes, y debiendo salir D. Pedro poco despues para Madrid, su criado trocó las maletas, no conoció el trueque hasta que era de dia, y fué imposible correjir la equivocacion, porque Herrera, enterado de que D. Pedro venia á casarse con una señora rica y hermosa, se determinó á favor de los papeles, cartas y joyas que halló en la maleta á hurtarle la bendicion, y se presentó en casa de Serafina; la cual, su padre y su hermano D. Juan, le recibieron como á hijo.

D. Pedro solo halló en la maleta, que le destinó la suerte, noticias de que Herrera dejaba en Flandes muerto á estocadas á un capitan, y en Valencia burlada á una dama, llamada Doña Violante que es la protagonista. Sin embargo se presenta en casa de Serafina; pero es despedido como falsario y loco. Acaso se hubiera justificado, á no habérsele preso por el homicidio hecho en Flandes, y á peticion de un hermano de Violante que habia venido á Madrid en busca de su hermana y con el objeto de desagraviar ó resarcir su perdido honor.

Violante habia entrado á servir, disfrazada de villana, en casa de un panadero de Ballecas. Sabedora por casualidad del trueque de las maletas y de la nueva pretension de su perjuro amante, viene á Madrid de órden de su amo, á vender ya pan, ya escobas, y enamora á D. Juan, hermano de Serafina: indispone á esta con D. Gabriel, finjiendo que vivia mal y en compañía de una manceba: finje tambien que va á casarse con el hijo del panadero, y convida á su boda como padrinos á Serafina y á D. Juan; se vale de un primo de D. Gabriel, que solo le conocia por el nombre, para hacer salir á D. Pedro de la cárcel bajo fianza. Logra, en fin, por medio de sus artificios, reunir á todos, y á su hermano tambien, en casa del panadero de Ballecas. Allí les descubre quién es, y las extraordinarias equivocaciones que habian producido su disfraz y el trueque de las maletas: recobra su amante y su honor, y dá á Serafina su verdadero esposo.

La rica imajinacion de Tirso añadió á esta fábula, ya bastante complicada por sí misma, muchos incidentes y circunstancias, que evidentemente no son necesarias. Moreto se contentó con describir las consecuencias naturales del trueque. Violante no aparece como villana, sino unas veces como estudiante rico y noble, otras como una dama del finjido Mendoza, otras como quien era. En su casa se reunen sin violencia para el desenlace todas las personas interesadas. El plan de Moreto es mas regular; pero sacrificó las escenas mas lindas del drama.

El Sr. de Solis no se resolvió á este sacrificio, y conservó el plan de Tirso, escepto en la primer escena del primer acto, que tanto en Tirso como en Moreto pasa en Va-

Biblioteca Nacional de España

lencia, y rompe inútilmente la unidad de lugar, pues solo sirve de exposicion de los amores de Violante con D. Gabriel, exposicion que puede hacerse, y en efecto se hace en la nueva refundicion, cerca de Madrid; pero conservó, como Moreto, el incidente inútil de haber tomado D. Gabriel, cuando sedujo á Violante en Valencia, el nombre de D. Pedro de Mendoza. Decimos *inútil*, porque de nada sirve; pues ninguno de los interesados deja de conocer, casi desde los principios del drama, el verdadero nombre del seductor. En fin, dividió el drama en cinco actos, lo que le proporcionó añadir al principio del último otra escena villanesca, el carácter del novio aldeano que queria casarse con Violante, y un escelente monólogo en el acto cuarto, que copiarémos aquí. Violante se queja de sus infortunios, diciendo:

«Cielo, que siempre tirano
contra mí te manifiestas,
y en mis desdichas funestas
parece que estás ufano,
¿por qué contra mí tu *mano*,
pródiga para el dolor
y escasa para el favor,
cruel se muestra é impía?
¿Tanta fué la culpa mia?
¿Tanto delito es amor?
Si el yerro mio consiste
en ser fácil en creer,
¿quién es, cielos, la mujer
que enamorada resiste,
si tu piedad no la asiste?
¿Quién la que siempre constante,
y con la ocasion delante,
resistir al llanto puede?
¿Quién en fin la que no cede
á los ruegos de un amante?
Quien tus enojos merece
es el que con doble trato
se burla de mi recato,
y por quien mi honor padece.
En él tu cólera empieze;
no en mí, que ni conocerle
pude entonces ni temerle;
no en mí, aunque irritado estás,
cuyo delito no es mas,
que amar á un hombre y quererle.
¡Oh! mal haya la que fia
en lo que un traidor promete,
y crédula se somete
á su infame tiranía!
Pero ¡ay Dios! la suerte mia
es á todas en amor
tan comun como en error,
é inútil la queja creo;
pues nuestro mismo deseo
aboga por el traidor.»

Es menester versificar así, cuando se quiere imitar la facilidad y dulzura de Lope. El Sr. Solis es en esta parte digno rival de Castrillon y de Arellano.

Todas las escenas de este drama, en que Violante adopta el carácter y el lenguaje de villana, son escelentes; pero la mejor, en nuestro entender, es en la que, vendiendo escobas, habla con su perjuro rebozada para que este no la conozca.

Biblioteca Nacional de España

Serafina. ...Pues, Teresa, ¿qué mudanza
de oficio es esa?

Violante. Señora,
todos son de labradora,
y aun con todo el pan no alcanza.
Ya vendo trigo, ya escobas,
y enojos tambien vendiera,
si hallara quien los quisiera.

Gabriel. ¿Vos enojos?

Violante. Por arrobas.

Gabriel. ...¿Quien os los da?

Violante. ¡Qué se yo!
Bellacos que andan de noche
y engañan á troche y moche
á quien de ellos se fió.
Si no hubiera tantas bobas,
no hubiera embeleco tanto.

Gabriel. ...No os entiendo.

Violante. No me espanto.
¿Han menester acá escobas?

Gabriel. ...Por ser vos quien las vendeis,
gana de comprallas dais.

Violante. ...Por ser vos quien las comprais,
gana de irme me poneis.

Gabriel. ... Pues ¿tan mal estais conmigo?

Violante. ...No son buenos barrenderos
hombres.

Serafina. Y mas caballeros
amantes.

Violante. Tambien lo digo;
aunque vos teneis figura,
cuando barrer os agrada,
á la primer escobada,
como si fuera basura
echar honras al rincon
barriendo la voluntad.

Serafina. A la márjen apuntad,
D. Pedro, aqueste renglon.

Gabriel. ¿Conoceisme vos?

Violante. Sois mozo
y todos pecais en esto.

Gabriel. ...Colorada os habeis puesto,
quitaos un poco el rebozo.
....
Celos de algun labrador
teneis: ¿quebroos la palabra?

Violante. ...Si: mas la tierra que labra
á otro dará fruto y flor.
.....

Gabriel. ...Entretengamos un rato (á Serafina)
con ella el tiempo.

Violante. Si hará:
mas presto se cansará,
que es gitano, y muda el hato.
.....

Gabriel. ...Picada venis á fé.

Violante. ...Picóme un bellaco el alma.

Biblioteca Nacional de España

Gabriel. ...¿Traeis escobas de palma?
Violante. Pues con él ¿hay palma en pié?
Pardiez, si fé al talle damos,
que en su modo de mirar,
tien talle de despalmar
todo un domingo de Ramos.
No busque entre cortesanos
ni vino, ni palmas puras,
que no están de ellos seguras
ni aun las palmas de las manos.
Gabriel. ...Sátira sois vos con alma.
Violante. ...Ya los moriscos se fueron
que por las calles vendieron,
señor, esteras de palma.»

Ido D. Gabriel, disculpa el enojo que habia manifestado contra él, contándole á Serafina que la ofendia aun otra dama.

ARTÍCULO III.

AMAR *por razon de estado* presenta una combinacion singular é interesante. Enrique, amante correspondido de Leonora, hermana del duque de Cleves, su soberano, se vé obligado á ocultar este amor, y á fingir que ama á otra por consejo mismo de su amada. Hay en esta fábula cierta especie de ridículo, que consiste en el despecho con que sufre Leonora que su galan la obedezca con demasiada docilidad segun ella piensa. Pero este ridículo pertenece á la comedia urbana y de costumbres. Asi ni la accion es muy complicada, ni abundan en ella las sales satíricas tan comunes en los dramas de Tirso. En compensacion, el lenguaje es sumamente castigado y correcto, como observa muy bien el editor.

Enrique subia de noche por una escala de cuerda al balcon de Leonora en la casa de placer de Belpais: y una noche se le olvidó traérsela y la dejó en poder del duque, á quien habia resistido que le reconociese. Esta idea le atormentaba; y así cuando al otro dia le mandó su padre repetir la leccion anterior de física, distraido con el pesar que le ocupaba, despues de otras cosas, dice:

«Influjos que se derivan
desde los cuerpos celestes
y en la tierra predominan
son como escalas, señor,»
Ricardo. ...No, Enrique, tú desatinas.
.....
no estás hoy para cuestiones
sutiles, ven á la esgrima.

La distraccion de Enrique continua, y creyendo que riñe todavia con el duque, da á su padre una cuchillada en la cabeza, y le derriba el sombrero. Estos rasgos de carácter y de situacion son comunes en Tirso.

El duque, que ademas de la escala habia hallado papeles rotos de letra de Leonora (que sin duda habria perdido Enrique) reprende á su hermana, y ella no pudiendo negar, finje que su amante es el marques Ludovico, primo de entrambos, el cual estaba enamorado de Isabela, hermana menor de Leonora. Esta no se atrevió á declarar el nombre de su verdadero amante, porque era Enrique hijo de un caballero particular, y por consiguiente no podia esperar que el duque llevase á bien un amor tan desigual.

El duque aprueba el enlace de Leonora con Ludovico: Enrique para esforzar el engaño de su dama y ocultar su amor, usa de un medio ni decente ni seguro, y que es

Biblioteca Nacional de España

un gran defecto en este drama, aunque de él resulten situaciones interesantes. Hizo á Ludovico la falsa confidencia de que amaba á Isabela, y era correspondido de ella, vileza imperdonable en un caballero, y mentira, que si era creida del duque, le esponia al mismo riesgo que la verdad. Ludovico le cree, y se decide por Leonora, que satisfacia mejor su ambicion, porque era la heredera presuntiva de Cleves á causa de que el duque, aunque casado, no tenia succesion. Isabela imita á su amante, y por consejo de Leonora, pone su aficion en Enrique, aunque al principio lo resistia, diciendo:

«¿Habia yo de querer
aun burlando á quien alcanza
fama solo por letrado?
En vez de darle cuidado,
le diera al marqués venganza.

Leonora. No consentiré tampoco
que trates á Enrique mal:
amor que mira en caudal,
ó peça de necio ó loco.
Enrique merece tanto
por su mucha discrecion,
talle, gracia y opinion,
que no sin causa me espanto
de que ansi le menoscabes.
¿Tan divino entendimiento
desprecias? y ¿lo consiento?
Lo poco muestras que sabes;
mas no son dignos tus ojos
de que se logren en él.»

¡Rasgo admirable de pasion! Leonora, que tanto interes tiene en ocultar la suya, la descubre en el despecho que no puede retener cuando vé al que ama despreciado por Isabela. No la descubre ménos cuando Isabela, convencida de sus razones, se resuelve á amarle, y Leonora dice de él tantos ó mayores defectos, como cualidades habia exajerado ántes. Isabela le hace presente esta contradiccion, y su hermana no puede responderle sino contradiciéndose de nuevo. Mucho se complace el espectador, confidente del amor de Leonora, en verlo manifiesto, tanto en las alabanzas como en las injurias. Pero Isabela queda sin saber qué pensar, aunque últimamente se decide á amar á Enrique. La facilidad con que ella y Ludovico cambian de amantes, es otro defecto del drama, aunque no es de estrañar en los de Tirso.

Establecida bien ó mal la situacion, siguen las escenas en que los amantes trocados se enamoran; los celos y la envidia enardecen la pasion disimulada en Enrique y Leonora, ó mal estinguida en Isabela y Ludovico: escenas donde campéa el talento dramático y la malignidad del amor, tanto mas vehemente cuanto mas se quiere reprimir y que se hace traicion y se manifiesta por sus imprudencias. Isabela conoce que su hermana ama á Enrique, y se lo dice á su hermano. Leonora por disculparse, aumenta las sospechas que ya el duque tenia, aunque infundadas, de que su mujer y Enrique se querian: accion infame y vil, que no puede disculparse ni aun por el grande interes que Leonora tenia en encubrir su correspondencia.

Leonora aconseja á Enrique que escriba á Isabela un papel amoroso para templarla y templar por su medio la indignacion de su hermano. Así le persuade á que escriba:

«Engañemos á Isabela.
Finje, pues te adora, amarla:
satisface á sus sospechas:
dila mil males de mí:
escríbele mil ternezas.
Anda y trae el papel luego.

Enrique. Mi bien, ¿por qué me encomiendas

Biblioteca Nacional de España

cosas de que ha de pesarte
si me has de reñir por ellas?

Leonora. No hayas miedo: date prisa:
yo gusto de ello: ¿qué esperas?
De mí le escribe mil males:

Enrique. Mira bien, esposa bella,
lo que me mandas.

Leonora. Acaba.

Enrique. Ya voy: ¿pero si te pesa,
y lo que dije de burlas
me lo atribuyes á veras?

Leonora. No tengas temor.

Enrique. Voy, pues.

Leonora. Oye: ¿es posible que llevas
ánimo de decir mal
de mí?

Enrique. ¿No me lo aconsejas?

Leonora. Pues ¿sabráslo tú decir?

Enrique. No sé: estraña estás.

Leonora. Ve y deja
para necios mis temores;
que toda celosa es necia.
Mira que te espero aquí.

Enrique. Luego vuelvo.

Leonora. Oye, no seas
criminal (1) contra tu esposa;
cuando digas faltas de ella,
blanda la mano, mi Enrique.

Enrique. Ya no quiero escribir letra.

Leonora. Sí, sí, escribe, que es forzoso:
pero, Enrique, no quisiera
que te saborearas tanto
escribiéndola finezas,
que las que al papel hurtares
guardes á la cabecera.

Enrique. ¡Oh, qué estraña que estás hoy!

Leonora. Son dulces palabras tiernas:
y á quien anda entre lo dulce,
mi bien, algo se le pega.

Enrique. Pues dejémoslo.

Leonora. Eso no,
ya te digo que estoy necia.»

Esta escena es toda de costumbres, y están muy bien descritos el amor y el temor.

Enrique vuelve con el papel, encuentra al duque, que se lo quita y lo lée, y creyendo que es para la duquesa, quiere matarle. El amante de Leonor, puesto á sus pies, le declara la verdad de todo el suceso. La aristocracia del soberano cede á la alegría del marido por ver ileso su honor, y no tiene dificultad en concederlé la mano de Leonora: de modo, que como observa el editor, es muy inútil que Enrique, creido hasta entónces hijo de un caballero particular, sea *duque lotarinjio* y hermano de la mujer del de Cleves.

El interes de esta pieza está todo en las situaciones; pero ninguno de los personajes excita simpatía. Leonora se hace muy odiosa en el tercer acto, calumniando á la duque-

(1) Acusador, injuriador.

Biblioteca Nacional de España

sa, y Enrique en el segundo, atribuyendo á Isabela las liviandades de su hermana: Ludovico y su amante faltan al primer precepto de la moral amorosa, que es la constancia. La duquesa, por favorecer el nuevo amor de Isabela á Enrique, hace que le den títulos y empleos, con tan imprudente importunidad, que escita las sospechas del duque. Este en fin, orgulloso y suspicaz, es engañado succesivamente por todos.

No hemos visto representar esta comedia; pero creemos que á escepcion de una ó dos escenas, no podrá ser agradable al auditorio, que siempre quiere ver alguna persona por quien se interese.

ROJAS.

ARTÍCULO I.

APENAS son conocidas de este poeta otras composiciones trájicas que *García del Castañar* y los *Aspides de Cleopatra*. Nuestro insigne actor Isidoro Maiquez dió á la primera su merecida celebridad, creando el carácter, eminentemente dramático, de García. La segunda, representada con mucha frecuencia hasta fines del siglo pasado, cayó en el mismo olvido que el resto del teatro español antiguo, y no se ha vuelto á levantar.

Hay sin embargo otros dramas trájicos de D. Francisco de Rojas, que merecen ser conocidos y estudiados, tales son; el *Cain de Cataluña*, *Progne y Filomena*, y sobre todos *el mas impropio Verdugo*, en el cual trató el asunto mas difícil que puede presentarse en la trajedia: tal es el espectáculo de un padre, que con sus propias manos dá la muerte á su hijo.

Rojas sobresale en las escenas terribles y sabe prepararlas con arte; pero á veces mezcla con ellas incidentes novelescos que divierten la atencion del espectador y debilitan el efecto dramático de las mejores escenas. Calderon no es tan trájico como él; pero cuando pinta sucesos lastimosos, tiene el buen sentido de no complicar la intriga, ni apartar los ánimos del interes principal. Así es que en sus composiciones trájicas la fábula es sencilla, cuando en las cómicas la complica mas que otro ningun poeta de su siglo y con mas felicidad. Pero el instinto dramático de Calderon era imposible de imitar.

En cuanto á la elocucion de Rojas, causa lástima ver que un poeta bastante sensato para decir de una noche muy oscura

«Hecho un Góngora está el cielo»

cayese con tanta frecuencia, por condescender con el bellaco gusto de su siglo, en el mismo defecto que tan finamente satirizó en este verso. Solo pondrémos un ejemplo para justificar nuestra opinion; pero se hallan con harta frecuencia en las comedias de este poeta otros vestijios semejantes del pésimo gusto de la sociedad para la cual escribia. En la comedia de *Los tres blasones de España*, describiendo un crucifijo, dice así:

«Una diadema en su cabeza hermosa,
siendo de espinas se trocó de rosa,
cuyas puntas á trechos desiguales
sacaban perlas fondas en corales,
y no es nuevo trasunto
ser perla y ser coral á un tiempo junto;
pues la sangre animosa que exhalaba
en sagrado coral se derramaba,
y al querer ayudarla ó resolverla,
lo que lánguido sale, aquello es perla.»

Biblioteca Nacional de España

Puede desafiarse al docto comentador *de las soledades* de Góngora á que descifre este pasaje.

Los caractéres están bastante bien descritos, aunque algo exajerados en las trajedias de Rojas: defecto que le es comun con Montalban, si bien en los caractéres mujeriles es mas decente que el discípulo predilecto de Lope de Vega. Las pinta dotadas de ternura, pero al mismo tiempo de pudor, y sin la petulancia de las del Doctor Juan Perez, las cuales creen siempre que es lícito decir todo lo que se siente.

Es verdad que la exajeracion de Rojas procede casi siempre de su estilo fogosamente poético, y que rara vez sabe templar. Hé aqui el soliloquio de un amante que quiere pintar la vehemencia de su pasion:

«Una escala previne con intento,
Blanca, de penetrar tu *firmamento*:
y lo mismo emprendiera
si fueras diosa en la tonante esfera.
.....
que en este loco abismo
emprendiera lo mismo
si fueras, Blanca bella,
como naciste humana, pura estrella;
bien que á la tierra, bien que al cielo sumo
bajara en polvo y ascendiera en humo.»

El pensamiento de estos dos últimos versos que quitada la simetría de *bajara y ascendiera*, no estaria mal en una oda, es inoportuno y exajerado, y por lo mismo frio y contrario al efecto que se quiere producir.

A pesar de estos defectos que hemos debido notar, y los generales de elocucion en su epoca, no puede negársele á Rojas ni talento poético, que se percibe aun en los disparates que hemos citado, ni genio verdaderamente trájico; porque en todas sus composiciones de esta especie hay escenas que podrian, como las de las *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro, figurar, entresacadas por Corneille, en una trajedia perfecta, si se separasen de los incidentes novelescos, y sobre todo, de las escenas cómicas, con que se complace Rojas en enervar el efecto de las trájicas.

Ya sabemos que el gracioso era un personaje obligado en nuestro antiguo teatro; pero nuestro Rojas satisfizo á esta exijencia con tal prodigalidad, que en muchas de sus piezas, aun las mas terribles, como *el Cain de Cataluña* y *el mas impropio verdugo*, introdujo dos bobos en lugar de uno. Estos tienen entre sí diálogos y escenas que nada tienen que ver con la accion principal; pues son de burlas que se hacen el uno al otro. Shakespeare introduce con mucha frecuencia en sus dramas personajes del vulgo, que aunque no necesarios, hablan sin embargo del interés principal de la pieza, y sirven para mostrar de qué manera llegan las ideas de la alta política á las intelijencias de la plebe y qué modificaciones reciben en ellas; cosa mas interesante en Inglaterra que en otros paises, donde el gobierno no ha sido nunca tan popular. Pero las escenas de los graciosos de Rojas nunca son de esta especie: podrian figurar en una farsa ó entremes: podrian suprimirse sin menoscabo de la accion; y en nada contribuyen ni á desenvolverla ni á demostrar sus efectos. No se puede conocer en ellas, como en las de Shakespeare, la verdad del célebre dicho de Horacio:

«*Quidquid delirant reges, plectuntur achivi.*»

Muy pocas noticias tenemos acerca de la vida y escritos de D. Francisco de Rojas. Sábese que era de Madrid, por hallarse incluido en el Indice de los hombres ilustres de aquella villa, que insertó Montalban, en su *Para todos*, y que floreció por los tiempos de este autor, es decir, en el primer tercio del siglo XVII. Pudiera fijarse mejor su época, si fuese suya la comedia, poco conocida, cuyo título es *En Madrid y en una casa*, en la cual se habla de *los Reyes y su hijo hermoso*, que cada año iban á la Capilla de San Blas el dia de este santo, lo que conviene perfectamente á los reyes Felipe IV é Isabel de

Biblioteca Nacional de España

Borbon, y á su primer hijo varon el príncipe Baltasar hácia el año 1640. Pero ó mienten todas las nociones del estilo, lenguaje y conducta de las fábulas dramáticas, ó aquella comedia de diferente diccion y jiro que las demas de Rojas es de Tirso de Molina; porque está vaciada en el mismo molde de las de este autor. La intriga, la diccion en el fondo y en los accidentes, y la malignidad urbana que en ella se nota, son las mismas que en *Amar por señas, el Vergonzoso en palacio, el Amor médico y D. Gil de las calzas verdes.*

ARTÍCULO II.

La comedia famosa, intitulada *García del Castañar*, que es la mas conocida de las composiciones trájicas de Rojas, tiene tambien este otro título: *Del Rey abajo, ninguno*, verso en que está cifrado todo el pensamiento del drama.

El Rey D. Alonso el Onceno, juntando dinero y gente en Castilla para partir á la empresa de Aljeciras, recibe un donativo cuantioso de un labrador rico llamado García del Castañar, señor del valle de este nombre, sito en el reino de Toledo. El poeta enumera los artículos del donativo, sin omitir *cien quintales de cecina*, y otros tantos de *tocino*, y el donador añade al fin de su papel:

«Y doy esta poquedad
porque el año ha sido corto:
mas ofrézcole, si importo,
tambien á su majestad
un rústico corazon
de un hombre de buena ley,
que aunque no conoce al Rey,
conoce su obligacion.»

Alfonso, movido á curiosidad, quiere ir á ver á este labrador, pero desconocido. Acompañado de otros tres cortesanos y finjiendo serlo tambien, llega al Castañar y se hospeda en casa de García, el cual, avisado del conde de Orgaz su protector, sabe que tiene al Rey en su casa, pero engañado por las señas cree que es el Rey uno de los cortesanos, llamado D. Mendo. Esta equivocacion es el verdadero nudo del drama; porque D. Mendo se enamora perdidamente de Blanca, esposa de García.

La fábula está bien espuesta en la primera jornada, la accion entablada con naturalidad y verosimilitud, y los caractéres descritos con verdad, señaladamente los de García y Blanca, esposos, amantes, ricos, felices en la suerte oscura, pero agradable, que el cielo les ha concedido. La pintura de esta felicidad era necesaria, como tambien de la manera patriarcal con que vivian entre sus criados, para hacer sentir al espectador cuán grande tesoro de ventura les quitó el amor adúltero de Mendo, cuando en la segunda jornada le halla García en su casa. Respétale porque le cree su rey, y le permite volverse por el balcon por donde habia entrado; pero aunque seguro de la inocencia de su esposa, se propone darle la muerte por salvar su honor. Huye la infeliz y busca asilo en casa del conde de Orgaz: al mismo tiempo que el rey, prendado del valor y honradez del labrador, le manda venir á Toledo para ponerle al frente de un cuerpo de milicias en aquella guerra.

El labrador se presenta en la córte, y se humilla ante D. Mendo; pero este le dice:

«Aquel es el rey, García.»

Estas palabras sumamente sencillas, pero las mas terribles que pudieran pronunciarse en aquel caso, son su sentencia de muerte. García le llama á la sala inmediata, y le atraviesa á puñaladas: probando así, que *del rey abajo, ninguno* habia de permitir que se atreviese á su honor.

La accion, reducida á los términos que la hemos espuesto, es interesante, llena de

Biblioteca Nacional de España

movimiento, de contraste, de pasiones. Ningun hombre es mas feliz que García ántes del atentado de D. Mendo: ninguno es mas desgraciado que él cuando se cree ofendido por su rey: asi ninguno se halla ajitado de un furor mas violento, cuando sabe que le es permitida la venganza. Esta combinacion bastaba para formar un drama excelente, y no era necesario añadir la novela, á la verdad muy impertinente, de ser Blanca hija de la familia de los Cerdas desposeida de la corona, y García de una de las primeras casas de Castilla, viviendo ocultos por temor á la indignacion del rey. Semejante historia, por cierto muy mal hilada, se espone en una larga relacion que hace García, despues de muerto Mendo, delante de toda la córte, y aparta la atencion del auditorio, de la terrible catástrofe que acaba de ver. Pero los últimos versos de esta relacion vuelven á excitar el mas vivo interes.

«Vivia, sin envidiar
entre el arado y el yugo,
las córtes, y de tus iras
encubierto me aseguro;
hasta que anoche en mi casa
ví aqueste huesped perjuro,
que en Blanca atrevidamente
les lascivos ojos puso.
.....
Hago alarde de mi sagre:
venzo al temor con quien lucho:
pídeme el honor venganza:
el puñal luciente empuño,
su corazon atravieso.
Mírale muerto, que juzgo
me tuvieras por infame,
si á quien de este agravio culpo
le señalara á tus ojos
ménos, señor, que difunto.»

Mírale muerto: es una de aquellas felices espresiones que pintan un carácter con solo un rasgo. Ella basta para que conozcamos á García del Castañar.

Rojas ha querido dar cierta tinta de sencillez campestre al carácter de García en sus primeras conversaciones con los cortesanos cuando los recibe por huéspedes les dice:

«Caballeros de alta guisa,
Dios os dé bienes y honores:
¿qué mandais?
Mendo. ¿Quién es aquí
García del Castañar?
García. Yo soy á vuestro mandar.
Mendo. Galan sois.
García. Dios me hizo así.

La pintura que hace despues de la caza de perdices, su guiso, y el placer de comerlas con Blanca:

«Una yo y otra mi esposa
nos comemos, que no hay cosa
como á dos perdices, dos:»

es un modelo en su género, con tal que no hagamos caso de la semejanza que tienen las perdices guisadas con la *canela del Brasil*, metáfora muy buena en tiempo de Felipe IV, pero que no se usaba en el de Alonso Onceno.

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO III.

El drama intitulado los *Aspides de Cleopatra* tiene por objeto la historia tan conocida de los amores de Marco Antonio con la última de los Ptolomeos. Pero por mas trájica que sea esta accion; por mas que intervengan en ella nombres tan célebres en los anales del mundo, nuestro autor no supo darle interes al drama ni conservar la dignidad de los interlocutores. Antonio y Cleopatra no son mas que dos amantes de la córte de Felipe IV, y aun despojados de la nobleza de sentimientos con que sabia pintarlos Calderon. La espresion del amor es tan exajerada en ambos, que solo pudieron inspirar interes á espectadores del tiempo del mal gusto. Por otra parte, la fábula está muy débilmente conducida. Apénas hay dos versos dignos de citarse, sino estos dos de Antonio, que lamentándose en la playa encuentra el puñal con que se dá la muerte:

«Lágrimas sembré en la arena
y ella produjo un acero.»

El mas impropio Verdugo es composicion mas meditada y mejor sostenida. César Salviati, de una familia esclarecida de Florencia, enemiga de los Médicis que dominaban en esta ciudad, tiene dos hijos varones, Alejandro y Cárlos, y una hija llamada Casandra. Alejandro tiene todos los vicios, el orgullo, la crueldad, la turbulencia, el sacrilejio, unidos á un valor á toda prueba: Cárlos, no ménos valiente, es amable, dócil, obediente y sumiso á su padre, que por mejorar al hijo malo aparenta hácia él una predileccion no merecida.

Entre el padre y los dos hijos dan muerte dentro de su misma casa á Federico de Médicis, pariente del duque de Florencia, que habia entrado en ella con el intento que consiguió de burlar á Casandra. Presos los asesinos y condenados á muerte, no habiendo verdugo en la ciudad para ejecutar la sentencia, se propone por la autoridad el perdon de sus crímenes al reo que quiera ejercer aquel oficio infame. Alejandro se dispone á aceptar la condicion, á pesar de los ruegos y exortaciones de su padre y hermano. No pudiendo ser vencida su pertinacia, su padre se presenta tambien como aspirante al mismo destino: consigue la horrible preferencia, sube al cadalso, ruega de nuevo á su malvado hijo que desista de su propósito. Alejandro desesperado no cede, y el padre le separa la cabeza de los hombros.

Baja inmediatamente del patíbulo, se presenta al duque, se niega á dar la muerte á su hijo Cárlos, y se entrega con él á la justicia del soberano. Los ruegos de Diana, hermana del difunto Federico y amante de Cárlos, consiguen el perdon de los dos delincuentes.

La combinacion dramática de este horrible drama está dispuesta con tanta maestría, que César Salviati, á pesar de ser el verdugo de su propio hijo, no aparece sino como el instrumento de que se valió la justicia divina para castigar los crímenes de Alejandro, é impedirle que cometiese el mayor de todos, dando la muerte á su padre y á su hermano. Los caractéres de los tres Salviatis están superiormente dibujados, señaladamente el de Alejandro. Este mónstruo que nada respeta, que disputa á su hermano con las armas el amor de Diana de Médicis, que es capaz de concebir el proyecto del parricidio, posee sin embargo en grado eminente la cualidad de valeroso. Su alma, aunque perversa, es atrevida y grande. Rojas, para hacerle interesante, le atribuye los vicios que nacen del abuso de la enerjía de ánimo, que por sí sola llama la atencion y el afecto del espectador hácia el que la posee; y ha alejado cuidadosamente de él todos los defectos que nacen de la bajeza y de la perfidia.

Dos dramas compuso Rojas con un mismo asunto, á saber: la venganza de un marido ofendido, de su esposa adúltera. Estos son las dos comedias intituladas, *Casarse por vengarse, y los celos de Rodamonte*. En una y otra quedó muy inferior á Calderon, que trató mas veces que él, y siempre con felicidad, la misma materia. *Los celos de Rodamonte* está llena de lances y aventuras caballerescas, en las que el marido, aunque se cree injuriado, se deja engañar repetidas veces por su mujer, hasta que al fin logra su venganza. La de *Casarse por vengarse*, es una novela puesta en drama, y no tiene de no-

Biblioteca Nacional de España

table ninguna otra cosa sino haber sido su fábula uno de los robos que hizo M. Lesage á nuestra literatura para embellecer su *Gil Blas*.

Mejores son en nuestro entender los dos dramas del *Cain de Cataluña* y *No hay ser padre siendo rey*, en que describe el odio homicida de un hermano perverso contra otro excelente. En la primera Berenguel aborrece á su hermano mayor Ramon, á pesar de la igualdad con que ama y trata á los dos el conde de Barcelona su padre, y de la prudencia con que corrije los estravíos del mal hijo. Volviendo el bueno triunfante de una espedicion contra los mahometanos de las islas Baleares, le dá muerte Berenguel en el momento de desembarcar, instigado de celos. Pero apénas acaba de cometer el fratricidio, siente el peso del remordimiento, y esclama:

«Todo el cielo me parece
que me amenaza: trasuda
el corazon, y sus alas
las abate, no las junta.
Esa montaña parece
que cae sobre mí: esas grutas
á mi horror servirle quieren
de silvestre sepultura.
¡Quién de sí mismo pudiera
huir!.....
.....
¿Qué me quieren cielo y tierra
para que uno y otro encubran
sendas á mi planta? El aire
¿por qué de horrores se enluta?
.....
Asústame la tiniebla,
aquella luz me deslumbra:
todo á un tiempo me amenaza,
y todo á un tiempo me turba.
¡Oh quién en esta ocasion,
porque el sol no le descubra,
sobre el cadáver pusiera
todo ese monte por urna!»

La tradicion vulgar de la antífona *Ubi est Abel frater tuus?*, que cantó el capiscol de Gerona en las exequias de Ramon, se reproduce en este drama. Berenguel convencido del crímen y condenado á muerte, al tiempo de escaparse de la prision es muerto por los guardias. Su padre habia favorecido su evasion.

Lo contrario sucede en la comedia *No hay ser padre siendo rey*. En esta el padre, muerto su hijo Alejandro á manos de su hermano mayor el príncipe Rugero, condena á muerte al fratricida; pero el pueblo, que le amaba y que veia destruida con su suplicio la familia y succesion real, se amotina á favor suyo. El rey dice entónces al príncipe estas palabras, muy notables para aquel siglo:

«Yo la sentencia te di:
no revoco la sentencia:
el vulgo es mi juez mayor.
Voces. Viva el príncipe.
Rey. Así sea.
mas ya para mí no vives.
.....
El vulgo es tu *rey* y padre:
mas teme que otra vez sea
mas tu rey, que padre ahora,
y diga, cuando le ofendas,
no hay ser padre siendo rey.

Biblioteca Nacional de España

En las fábulas y pasajes que hemos citado, podrá conocerse, que si bien Rojas debe estudiarse en el manejo y descripcion de las fábulas y de los caractéres trájicos, rara vez su elocucion es feliz. Tiene á la verdad algunas espresiones felices, hijas de la situacion, como este grito que hemos copiado del remordimiento: *¡Quién de sí mismo pudiera huir!* pero rara vez se eleva su diccion á la altura del pensamiento, y el gusto conceptuoso y gongorino de su época echa á perder á veces las escenas y pasajes mas interesantes.

ARTÍCULO IV.

HASTA aqui solo hemos considerado á Rojas como poeta trájico, y valuado segun nuestro juicio su mérito en este género. Ahora examinarémos el carácter de sus composiciones cómicas y su capacidad para describir las costumbres sociales, ya sérias ya ridículas. En cuanto á las primeras es un discipulo de la escuela de Calderon, bastante exajerado y muy inferior á él. Los vicios comunes de su elocucion le persiguen todavia en este género, aunque se presta á ellos ménos que el trájico y el heróico. Rara vez hablan sus damas y galanes otro idioma que el del culteranismo. Por consiguiente nada particular se halla en sus comedias urbanas que no esté mejor en las de Calderon, Moreto y Ruiz de Alarcon. Amores, celos, desafios, fábulas rara vez interesantes y por lo comun no bien desenlazadas.

En cuanto á las costumbres ridículas, dejando aparte los dichos y diálogos de los graciosos, de los que hablarémos despues, solo conocemos tres comedias de este autor en que haya manifestado el deseo de describir caractéres rigorosamente cómicos, y son *Abre el ojo, Lo que son mujeres y D. Lucas del Cigarral.* La primera refundida con talento por el Sr. Castrillon, es muy semejante al *Amor al uso* de Solis; porque tiene tres galanes que cada uno enamora tres damas, y son todos aparentemente correspondidos de cada una de ellas. La intriga, aunque muy complicada, está seguida con bastante verosimilitud. Los diálogos son vivos y llenos de sal cómica, y estan bien descritos los engaños y artificios con que los seis amantes infieles procuran encubrir sus bellaquerías. La elocucion carece de los vicios del gongorismo; mas como no hemos visto nunca la comedia orijinal, y solo tenemos á la vista la refundida, atribuimos esta especie de purificacion al refundidor.

Lo que son Mujeres carece de intriga: no es mas que una galería de cuadros; pero los retratos estan bien hechos. Serafina, soberbia y melindrosa, desprecia á los hombres hasta que se ve abandonada de sus amantes: Matea, para la cual no hay ningun galan de desecho, viendo á sus pies los que antes enamoraban á su hermana, se envanece y comienza á melindrear: el casamentero Gibaja, *alcahuete á lo divino*, como le llama Serafina, describe muy bien las costumbres de su profesion, y preguntándole la misma dama si mentirá en la descripcion y le engañará, responde:

«*No os caso ahora.*»

rasgo feliz y que basta por sí solo para pintar su oficio. Los cuatro novios que presenta á las dos hermanas son orijinales; un hombre que se enfada de todo, otro á quien todo le gusta, otro que habla la culta latini-parla, y en fin, un petimetre majadero.

El casamentero, viendo que no puede hacer los matrimonios de los otros, finje que se dispone él mismo á casarse, y como Rafaela, criada de Serafina, le pidiese un novio, dice:

«Cásate conmigo.

Rafaela. ¿Juegas?
Gibaja. Sí, gracias á Dios.
Raf. ¿Gastas?
Gib. Á todo rozar.
Raf. ¿Viéneste tarde á acostar?
Gib. Á la una ó á las dos.

Biblioteca Nacional de España

Raf. ¿Callarás?
Gib. ¿Pues qué he de hacer?
Raf. ¿Verás?
Gib. No veré á fe mia.
Raf. ¿Y en casa estarás de dia?
Gib. Á las horas de comer.
Raf. ¿Vivirás muy confiado?
Gib. Y desconfiado tambien.
Raf. ¿Y á mi me tratarás bien?
Gib. Como ande yo bien tratado.
Raf. ¿No me dejarás mandar?
Gib. Mucho puede la razon.
Raf. ¿Irás á una comision?
Gib. Si tú me la hicieres dar.
Raf. ¿Sabrásme amar y querer?
Gib. Cuando cuides bien de mí.
Raf. ¿Estás firme en eso?
Gib. Sí.
Raf. No te faltará mujer.

Este diálogo satírico, lleno de viveza y de sal, pinta las costumbres del tiempo, pero entre personas de escalera abajo, únicas que generalmente hablando, ponian en ridículo nuestros poetas cómicos del siglo XVII.

D. Lucas del Cigarral es un personaje estravagante é ideal, que reune la grosería de un aldeano y la impertinencia de un hidalgo de aldea, con la pretension á la superioridad en todo género. Es rico y por consecuencia todos deben someterse á sus estravagancias orijinales. La que termina la comedia lo es mas que todas. Sabiendo que Isabel á quien habia elejido por esposa, es amante correspondida de un primo suyo á quien mantenia, se venga en cedérsela, diciendo:

«De mí os vengais esta noche:
y mañana á mas tardar,
cuando almuercen un requiebro,
y en la mesa en vez de pan,
pongan una fé al comer
y una constancia al cenar;
y en vez de galas se pongan
un buen amor de Milan, (1)
una tela de *mi vida*,
aforrada en *me querrás*,
echarán de ver los dos
cuál se ha vengado de cuál.
.....
Y sabrán presto lo que es
sin olla una voluntad.»

Esta comedia es una de las que tradujo y acomodó al teatro frances Tomas Corneille, hermano del gran trájico.

Si en ella supo Rojas desenvolver con felicidad un carácter cómico, no es ménos chistoso en los graciosos de sus comedias. Uno de ellos, viendo á su amo envuelto en desafíos y enemistades por vengar su honor ofendido, esclama:

«Bendito seais vos, señor,
que no me habeis dado honra!»

(1) De esta ciudad de Italia venian entónces á España los géneros de vestir mas costosos y ricos.

Biblioteca Nacional de España

Reflexiona sobre la ventaja del estado humilde, pues

«á ningun hombre se vió
darle veneno en mondongo.»

Riéndose despues de las leyes del duelo hace esta reflexion, sumamente juiciosa:

¿Que aquestos duelos prosigan?
¿que sea el mentir afrenta,
y no importa que yo mienta
é importa que me lo digan?»

(Amo criado.)

En general deben leerse los papeles de los graciosos de nuestras comedias de aquel siglo, porque libres de los vicios de elocucion, propios entónces del estilo remontado, abundan en las sales y chistes del lenguaje, son modelos de facilidad y fluidez en la versificacion, y sobre todo excitan el buen humor y la risa en los lectores y en el auditorio. Tal vez, como en los pasajes anteriormente citados, se encuentran máximas de buena filosofía, adaptadas por el tono placentero y sencillo de la diccion á la intelijencia del vulgo.

LUIS VELEZ DE GUEVARA.

ARTÍCULO I.

APÉNAS podemos dar á nuestros lectores otra noticia biógrafica de este autor dramático español, sino la de haber escrito mas de cuatrocientas comedias, que elojia mucho el doctor Juan Perez de Montalban en su *Para todos*. De este número solo hemos leido algunas, y si las demas se les parecen, exajerados son los elojios del discípulo predilecto de Lope de Vega. Su manera de dirijir la fábula y su versificacion anuncian que aun no habia dominado la escena española el genio de Calderon, cuando Velez de Guevara escribia. Parece, pues, que debe colocársele entre Lope de Vega y el primer poeta dramático del siglo XVII, contemporáneo de Tirso, de Mirademescua y de Montalban. Es muy inferior al primero en la sal cómica y en la descripcion de caractéres; al segundo en la versificacion y al tercero en el arte de dirijir la accion, aunque acaso se le iguala en lo hinchado de la frase y en la exajeracion de los afectos.

Pocos vestijios se ven en Guevara de las mejoras que hizo Lope en el arte dramático. Mas bien parece imitador de las comedias de Virues, Cervantes y otros antecesores del padre de nuestro teatro, que de la gracia y fiel representacion de las pasiones humanas, que á pesar de sus defectos admiramos en los dramas de este. Casi todas sus fábulas son ó se finjen tomadas de la historia. Figuran en ellas Tamorlan, Escanderberg, el rey Desiderio, Atila, Roldan, Bernardo del Carpio, cuyos caractéres desfigura, dando á estos héroes el lenguaje de los rufianes y baladrones. Gusta mucho de la bambolla y del aparato teatral, como Virues, é introduce, como él, personajes alegóricos. Su versificacion, generalmente hablando, ó es rastrera ó gongorina: su estilo débil y desmayado, excepto cuando quiere poner en boca de sus personajes alguna espresion desatinada y altisonante. Rara vez se notan en él intenciones poéticas, y ménos aun combinaciones profundas. Sus recursos dramáticos son por lo comun muy limitados.

Sin embargo, debe confesarse que tiene cierta especie de mérito, y consiste en no despojar á la accion, cuando ella por sí excita los sentimientos comunes de la humani-

Biblioteca Nacional de España

dad, del interes que la pertenece. A este mérito, y á él solo, debió Velez la celebridad que sus comedias tuvieron, y que ha conservado hasta nuestros dias la de *Reinar despues de morir*, repetidísima en nuestros teatros. Era menester carecer absolutamente de juicio, para que el carácter de la desgraciada Ines de Castro dejase de conmover dolorosamente, y Velez, si bien su gusto era pésimo, no estaba desprovisto de talento.

El plan de esta comedia, ó por mejor decir, de esta trajedia, es mas sencillo que lo son comunmente los de los dramas españoles de aquel siglo. El rey D. Alonso de Portugal quiere casar á su hijo el príncipe D. Pedro con Doña Blanca, infanta de Navarra, que á este efecto habia llegado ya á Coimbra; pero D. Pedro estaba ya casado secretamente con Doña Ines de Castro y tenia de ella dos hijos. El anciano rey instigado por dos consejeros, que creian ó aparentaban creer comprometido el bien del estado en el casamiento de Navarra, y por las quejas celosas de Blanca, manda dar muerte á Ines, y la sigue poco despues al sepulcro. D. Pedro venga cruelmente su difunta esposa en los desapiadados estadistas, y la corona despues de muerta. Se vé, pues, que nuestro poeta encerró en un solo drama las acciones de las dos trajedias de Bermudez.

Aprovechó muy cuerdamente las noticias y tradiciones populares de aquel célebre y desgraciado amor. Tal es la siguiente, que pone en boca de D. Pedro:

«Querémonos tan conformes,
son tan unas nuestras almas,
que á un arroyo ó fuentecilla,
á donde algunas mañanas
sale á recibirme Ines,
todos los de la comarca
llaman por lisonjearnos,
el Penedo de las ansias.»

Cuando despues de muerta Ines, el príncipe ignorante de la catástrofe, va á verla, oye la voz de un jardinero que cantaba así:

«¿Donde vas el caballero?
¿donde vas? ¡triste de tí!
que la tu querida esposa
muerta es, que yo la ví.
Las señas que ella tenia
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.»

Estos versos son de un antiguo romance, que lamentaba la suerte de los dos amantes desgraciados. Los sueños aterradores de Ines, sus agüeros de la tórtola viuda, de la yedra que pereció desenlazada del olmo, del leon coronado que le quitaba los dos hijos y la entregaba á dos monstruos, favorecen extraordinariamente el sentimiento de la piedad que excita esta pieza.

El carácter del rey está bien ideado. Ya en los años de la caducidad, fluctuando entre la justicia y el enojo, arrebatado del cariño al ver sus nietos y su hermosa é inocente madre; pero sin fuerzas para resistir á las quejas de Blanca ni á las sujestiones de sus consejeros, cede á pesar suyo y permite el asesinato que ha de acabar tambien sus dias. Ines, viendo acercarse á la quinta donde mora la comitiva del rey, determinado ya á matarla, dice estos versos, que son de otro romance antiguo al mismo asunto:

«Por los campos del Mondego
caballeros ví asomar,
y segun he reparado,
se van acercando acá.
Armada gente los sigue:

Biblioteca Nacional de España

¡válgame Dios! ¿qué será?
¿á quién irán á prender? ect.»

La escena en que Ines pide al Rey que no la mate, sin hallar piedad, y queda entregada en manos de los asesinos despues de arrancarle sus hijos, es una de las mejores de nuestro teatro. La elocucion es, generalmente hablando, sencilla y natural cual corresponde á la situacion; y siempre ha producido y producirá grande efecto.

El célebre poeta dramático M. Lamothe escribió sobre el mismo asunto una trajedia, que reducida á las formas del teatro frances, hacia mas visible el defecto de la fábula, que consiste en que D. Pedro, perdidamente enamorado de Doña Ines, nada hace sin embargo para impedir la desgracia que la amenazaba. Velez por lo ménos supone al príncipe desvelado continuamente por su amada; y cuando sucedió la catástrofe, estaba esperando noticia de Ines para entrar en la quinta sin que le viese su padre, que se aposentaba en otra de las cercanias.

Lamothe concluyó su trajedia en la muerte de Doña Ines. M. Didot, que ha escrito otra sobre la misma accion, en el prólogo que la antecede, manifiesta creer que la fábula no debió terminar allí; y que era menester pintar el delirio amoroso de D. Pedro, y presentar á los ojos del espectador la *Nise laureada*, la coronacion de la esposa, muerta por manos aleves y villanas. Como este hecho singular es histórico, y presta un carácter orijinal al amor del príncipe, nos parece que tiene razon. Didot acabó su trajedia de la misma manera que Luis Velez su drama.

ARTICULO II.

El drama de Velez de Guevara, en que sintió mejor la inspiracion trájica, es la comedia intitulada *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*. Las dos primeras jornadas son endebles; pero la tercera es verdaderamente terrible, y digna del furor de un castellano celoso, que despues de matar á su mujer, reconoce la inocencia de la víctima. Es la misma situacion de Otelo.

Fernan Ruiz de Castro, esposo de Estefanía, hija natural de Alonso VII el emperador, volviendo á Toledo vencedor de los moros, halla tristes á dos escuderos de su casa. Pregúntales si ha muerto alguien de la familia:

«Tu honor ha muerto,»

le responde uno de ellos, y le cuenta como un hombre desconocido entra todas las noches en el jardin de su casa, donde le espera Estefanía. Seria necesario copiar toda la escena para mostrar cuán bien descritos están los furores, las angustias, las dudas, los proyectos del marido ofendido; los esfuerzos mal disimulados que hace cuando sale á recibirle su esposa, para ocultar su resentimiento, y en fin, la determinacion de ser testigo de su afrenta y de vengarla. Apóstase en el jardin: vé venir á él á una mujer con los mismos vestidos que acababa de ver en su esposa; vé entrar el galan y ser recibido como temia. Arrójase á él y le mata: la mujer huye. Fernan Ruiz busca á la cómplice, halla á Estefanía durmiendo tranquilamente en su lecho, cree que lo finje, mas se detiene á mirarla y esclama:

«oh engaño hermoso dormido!
oh veneno lisonjero!
mas ¿á qué aguardo? ¿á qué espero,
que estoy, estando agraviado,
con luz tan desalumbrado
y ocioso el desnudo acero?

Estefanía despierta, y atraviesa su pecho el puñal del marido. Un ruido suena debajo de la cama. Fernan saca de allí una criada que se habia escondido, y que vestida con las ropas de su ama, engañaba en la oscuridad de la noche á un antiguo y desdeñado

Biblioteca Nacional de España

amante de Estefanía. La infiel sirviente declara su maldad y se arroja por una ventana al Tajo. Este incidente es tomado del Ariosto.

Estefanía muere con el consuelo de ver reconocida su inocencia. Sus últimas palabras son:

«.....esposo, á Dios;
que la voz de Dios me llama.»

Fernan Ruiz, loco de sentimiento, como antes de furor, invoca contra sí la justicia del cielo y la de los hombres.

En la comedia *Obligacion á las mujeres* hay otro marido, duque de Sajonia, que dando crédito á siniestros y alevosos informes, tiene por adúltera á su inocente mujer; pero se venga de una manera mas romantica; pues la obliga á vivir encerrada con el cadáver de su supuesto cómplice, á dormir con él, á comer sobre su atahud, y á beber en su cráneo. Un caballero español, que viajaba por Alemania, supo el hecho, desafió y venció al delator, y restituyó el honor y la felicidad á la oprimida esposa.

Filiberto (que así se llamaba el duque) habia renunciado sus estados, y retirádose á vivir como labrador en uno de sus castillos. Velez pone en su boca un soneto, que es muy notable, porque espresa sériamente ideas que solo se dicen en burlas.

«Cuanto miro son sombras de mi afrenta,
luego que vengo á ver la luz del dia:
que apenas salgo, y la deshonra mia
con corva frente el buey me representa,
La esquila luego despertarme intenta
del manso allí que las ovejas guia;
y el gamo que los vientos desafia,
en el bosque frondoso me amedrenta.
El mas pequeño caracol me agravia,
y anuncia la corneja mi fortuna,
que por el nombre solo es mal agüero.
Hasta el cielo me ofende con la luna:
sin duda espero el deshonor con rabia,
que en todo lo que miro, verle espero.»

Otra comedia hay, cuya accion es la misma que la de la *Obligacion á las mujeres*, con el título de *Cumplir dos obligaciones y la Duquesa de Sajonia*, algo mejor ordenado que la primera, y cuyo autor es *D. Luis Velez de Guevara*, que creemos que es el mismo que con el mismo nombre sin *don* aparece en las demas, porque el estilo y la versificacion son parecidos.

La comedia del *Valiente toledano* está consagrada á celebrar las hazañas de D. Francisco de Ribera, valiente marino del tiempo de Felipe III. Por tanto puede inferirse que Luis de Guevara escribió comedias hasta los principios del reinado de Felipe IV. En la citada, alaba mucho al duque de Osuna, lo que prueba que la compuso antes de la caida de este célebre virey de Nápoles.

El nombre poético que tomó Luis Velez es *Lauro*; así consta del final de la comedia el *Amor en Vizcaino*. En esto imitó á Lope de Vega, que habia tomado el de Belardo. Tiene muchas comedias en que remeda bastante bien el castellano antiguo, como *Los hijos de la Barbuda*, *Si el caballo vos han muerto*, y otras. En la del *Amor en Vizcaino*, el personaje principal es una señora de Vizcaya, que habla el lenguaje misto de castellano y bascuence, y que persigue y mata en un torneo al delfin de Francia que le habia robado el honor.

Gustaba mucho de tomar por asunto de sus comedias fábulas creidas del vulgo, que él llama á boca llena *sucesos verdaderos*. *El verdugo de Málaga*, por ejemplo, esplica el orijen de una familia noble del apellido de *Verdugo*. El primero que lo llevó, por haber sido terror de los moros, debió su engrandecimiento á haber desencantado á una mora y descubierto el tesoro que ella guardaba. En la del *Marques de Basto*, un soldado, criado de este general, despues de ahorcado por sus delitos, defendió á su amo contra

Biblioteca Nacional de España

unos asesinos. Los argumentos de sus dramas son consejas de esta especie, ó sucesos históricos no bien manejados.

El mejor de estos es el de *los amotinados de Flandes*. Un tercio español que se rebeló por falta de pagas, dió sin embargo una gran victoria á las armas del Rey. Esta es la accion. En la primer jornada los amotinados exijen de su maese de campo que firme tomar parte con ellos en la sedicion, ó si no lo hace le amenazan con la muerte. El valiente audillo escribe en el papel todo lo contrario. Quieren matarle; mas él solo pide que le permitan morir como noble con la espada en la mano, y añade:

«Que quiero, si habeis dudado
en estas letras mi intento,
firmarlo hecho pedazos
con la sangre que os ofrezco.»

Los amotinados, capaces de apreciar el verdadero valor, le dejan ir libre. Esta es una de las mas interesantes escenas de nuestro teatro.

En el segundo acto el general conde de Fuentes, quevé al maese D. Diego de Silva, tratando d amores con una aldeana, le reprende así:

«Si aqui, donde estais temblando
la vista del general,
estais procediendo mal,
¿qué será ausente y temblando?
Vos estais amotinando
los soldados: ya he sabido
que por no veros ha sido;
y ahora por ser honrados
se retiran afrentados
de haberos obedecido.»

Al fin de este acto dá el conde de Fuentes á los amotinados su bajilla en calidad de socorro mientras llegan las pagas: los soldados la rehusan, porque

«Los soldados españoles
de su rey solo reciben
honras, dineros, favores:
de su general, peligros;
y de su honor, ocasiones.»

En la tercer jornada se describe en los versos siguientes el valor propio de un buen general:

.....¿qué heróico brio,
qué osado disponer en graves casos,
qué rostro sin mudanza en los fracasos,
qué desden de la muerte,
en el caso mas fuerte
le falta al general?....»

ARTÍCULO III.

CITEMOS ya, para conocer su elocucion, algunos de sus mejores pasajes en todos géneros. Pero antes copiarémos un romance antiguo que inserta en la comediá *Si el caballo veshan muerto*, cuya accion es la batalla de Aljubarrota, de la cual escapó D. Juan el I, rey de Castilla, en un caballo que le dió *Pedro Hurtado de Mendoza*, ascendiente de

Biblioteca Nacional de España

la casa del Infantado. Creemos que Luis Velez interpoló versos suyos entre los de la cancion vulgar.

«Non es tiempo en el peligro
de facer discursos largos:
vamos al vueso remedio,
que fincais, rey, mal parado.
Si el caballo vos han muerto,
subid, Rey, en mi caballo:
si en pié no podeis tenervos,
llegad, sobireos en brazos.
Poned un pié en el estrivo
y el otro sobre mis manos:
catad que crece el gentío;
maguer fine yo, salvaos.
Un tanto es blando de boca,
bien como tal sofrenaldo:
non vos empache el pavor,
dalde rienda y picad largo.
Lo que sembrasteis en mí, (1)
vos lo torno mejorado;
que nunca la buena tierra
negó el fruto nengun año.
Non vos obligo en tal fecho,
nin me fincais adeudado:
que tal escatima (2) deben
á los reyes sus vasallos.
Y si es verdad lo que os digo,
non dirán los castellanos
en oprobio de mis canas
que vos debo é non vos pago:
ni las dueñas de Castilla,
que á sus maridos fidalgos
dejé en el campo defuntos,
é salvo vivo del campo.
Ménos causa tuvo Enéas;
pues cuando fizo otro tanto,
tan solo salvó á su padre;
yo al padre de todos salvo.
Pero si en la lid sangrienta
por la dicha del contrario,
en vueso servicio, Rey,
yo finque fecho pedazos:
á Diagote os encomiendo,
catad por aquel mochacho;
sed padre y amparo suyo,
y Dios sea en vueso amparo.
» Esto dijo el montañés,
señor de Hita y Buytrago,
al Rey Don Juan el primero,
y entróse á morir lidiando.»

(1) Aquel caballo se lo habia regalado el Rey.
(2) Tributo.

Biblioteca Nacional de España

En la misma comedia, reprendiendo la infanta Doña Blanca al rey por sus amores con una judía, le dice:

«Para mientes en tus daños,
y torna al tu honor las mientes:
que con decir que son homes
non se disculpan los reyes.»

Sentencia admirable y profunda; pero no son comunes las de esta clase en el autor que examinamos. Mas lo son los rasgos de carácter, como el siguiente de la Montañesa de Asturias: Pelaya, que escucha con secreto placer los requiebros que le dice D. Ramiro, llama sin embargo á su hermano. Este, que estaba mas cerca de lo que ella creia, llega, y la serrana pesarosa esclama:

«¡O qué presto que ha venido!»

Mengo su novio, desea hablarla, hace esfuerzos para encontrar qué decirla, al fin se resuelve, y solo acierta á preguntarle:

«¿Dónde los gansos están?»

En la comedia *del Caballero del Sol*, única de Velez de Guevara en que la fábula esté tomada de libros de caballerías, se insertan algunas composiciones líricas del género amatorio. Una de ellas es la siguiente:

«Dando luz Jacinta al dia,
preso con su mano hermosa
en una cesta curiosa
un pajarillo traia.
Reja de cristal hacia
con la mano á la prision.
yo llegué en esta ocasion
y dije: *hermosa Jacinta,*
tan venturoso me pinta
mi loca imajinacion.
No sé si escuchallo pudo;
porque el amor mas perfecto,
cuando es hijo del respecto
es ménos ciego que mudo:
mas como en mi fé no dudo,
loco á Jacinta seguí,
y escrito en sus ojos ví
con letras de estrellas puras:
las aves no están seguras,
Celio, en el viento de mí.
Apartó en esto la mano,
y el pájaro sin razon
quiso dejar la prision;
pero fué su intento en vano.
Irracional y villano,
dijo, *con bien tan subido*
entenderte no has sabido:
trocar conmigo procura;
ó dame tú tu ventura
ó toma tú mi sentido.»

Bastan los ejemplos ya citados para conocer la elocucion de este autor en diferen-

Biblioteca Nacional de España

tes géneros. Sus comedias no pueden en nuestros dias sufrir la prueba aun de la crítica mas moderada; pero hay en ellas un gran repertorio de argumentos, que animados por el genio pueden convertirse en dramas excelentes. Muchas de las ya citadas, *La Romera de Santiago*, *el Diablo está en Cantillana* y *el Espejo del mundo*, aunque ninguna se escape de la censura *Infelix operis summa*, tienen algunas situaciones y escenas muy apreciables, que conviene estudiar al hombre de gusto, y aun imitar al poeta dramático.

MORETO.

El Desden con el desden.

ARTÍCULO I.

DON Agustin Moreto es indudablemente el poeta dramático de mas sal y fuerza cómica de nuestro teatro del siglo XVII. Inferior á Calderon en la elocucion poética y en la direccion de las fábulas complicadas, es sin embargo el que mas se acerca á él en la nobleza del estilo y en la eleccion de los incidentes, y ciertamente le sobrepuja en la abundancia de los chistes y en la variedad de caractéres.

Muy cortas son las noticias que tenemos de este insigne varon. Parece que tenia por segundo apellido *Cabaña*, como se vé en ediciones de algunas de sus comedias. Floreció por lo ménos desde 1640 hasta 1676; pues en la comedia *Trampa adelante* hace mencion de los tumultos de Cataluña, y en la intitulada *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, refiere el sitio de Gerona, puesto por los franceses al principio del reinado de Cárlos II, y que se levantó por el socorro que D. Juan de Austria el menor dió á aquella plaza. Fué, pues, contemporáneo de Calderon, á quien ensalza en la comedia *La ocasion hace al ladron*.

M. Lesage en su novela satírica de Gil Blas describe su fisonomía y modales, y pudo haberle visto y conocido en Madrid, donde residió tantos años. D. Gerónimo de Cáncer en el vejámen que escribió para una Academia de poesía, y que tenemos inserto en la coleccion de sus obras poéticas, pinta á Moreto buscando *papeles y comedias viejas* para hacerlas nuevas. En efecto, es de observar que Moreto se valió mucho de los dramas de Lope y Tirso, ya anticuados en su tiempo, para componer los suyos. Pero debe decirse tambien que mejoró siempre sus modelos, haciendo la fábula mas verosímil, y pintando los caractéres con mas profundidad.

Hemos esplicado las dotes de este autor: mas en nuestro entender no basta esa noticia para conocerle bien. Es necesario ver de qué manera dispone y desenlaza la accion y presenta los caractéres, y esto no puede hacerse sin examinar sus principales composiciones, que realmente son clásicas en nuestro teatro: exámen que solo merecen Lope, Calderon, Alarcon, Moreto y alguna otra comedia suelta de Hoz y Mota, Guillen de Castro y Rojas.

Nosotros comenzamos nuestros estudios acerca de este autor por la mejor de sus comedias; la mejor quizá de todo el teatro español: *El Desden con el desden*.

Cárlos, conde de Urjel, atraido á la córte de Cataluña, por la fama de la hermosura y desden de Diana, hija y heredera del conde de Barcelona, y que desprecia á todos los príncipes que aspiran á su mano, llegó á aquella ciudad, vió á Diana, y le pareció

«una hermosura modesta
con muchas señas de tibia.»

Así su corazon quedó tranquilo, hasta que notando la esquivez de la dama se empeñó mas en obsequiarla. Diana, habiendo aprendido en los libros y en la historia los desas-

Biblioteca Nacional de España

tres que suele producir el amor, habia resuelto no enamorarse nunca; y su resolucion habia influido hasta en los cuadros y pinturas de su habitacion.

«Solo adornan sus paredes
de las ninfas fujitivas
pinturas, que persuaden
al desden: allí se mira
á Dafne huyendo de Apolo;
á Anajarte convertida
en piedra por no querer;
á Aretasa en fuentecilla,
que el tierno llanto de Alfeo
paga en lágrimas esquivas.»

Cárlos en fin, se enamora perdidamente de Diana, á quien al principio habia mirado con indiferencia, solo por triunfar de su esquivez: pero determinado á usar de cautela, oculta su pasion, hace que su criado Polilla se introduzca como bufon en el cuarto de la princesa, y finje ser como ella, inaccesible á las pasiones amorosas. Véase el diálogo entre él y Diana:

Cárlos. Yo sigo
la opinion de vuestro injenio:
mas aunque es vuestra opinion,
la mia es con mas estremo.
Diana. ¿De qué suerte?
Cárlos. Yo, señora,
no solo querer no quiero,
mas ni quiero ser querido.
Diana. Pues en ser querido ¿hay riesgo?
Cárlos. No hay riesgo: pero hay delito.
No hay riesgo, porque mi pecho
tiene tan establecido
el no amar en ningun tiempo,
que si el cielo compusiera
una hermosura de estremos,
y esta me amase, no hallára
correspondencia en mi afecto.
Hay delito, porque cuando
sé yo que querer no puedo,
amarme, y no amar, seria
faltar mi agradecimiento.
Y así yo ni ser querido,
ni querer, señora, quiero:
porque temo ser ingrato,
cuando sé yo que he de serlo.»

Diana habia tomado precauciones contra el amor; mas no contra la vanidad. Así se empeña en rendir á Cárlos, y esta determinacion constituye el enlace de la pieza.

Es imposible haber preparado los medios dramáticos mas en proporcion con los fines. Cárlos ha hecho cómplice de su amor la vanidad de la desdeñosa, y á mayor abundamiento, tiene en su criado un espia que le dé cuenta hasta de los pensamientos de la princesa; sin lo cual la pasion que lo ajita no podria ocultarse á los ojos perspicaces de Diana.

El proyecto de esta es el mas peligroso y al mismo tiempo el mas propio para engañar su inesperiencia. No ama, y sin embargo quiere enamorar. Semejantes ficciones acaban siempre por la realidad. Moreto modifica succesivamente esta situacion con tanto artificio como verdad. En un baile de máscaras, Cárlos dice galanterías á Diana, por

Biblioteca Nacional de España

ser costumbre en aquella clase de diversiones. Ella, creyendo verdaderas sus espresiones, y deseando humillarle, le trata con toda la esquivez que le es natural. Cárlos vuelve en sí, y con suma frialdad le dice:

«¿Luego de veras hablais?
Diana. Pues vos ¿no quereis de veras?
Cárlos. ¿Yo, señora? ¿Pues se pudo
trocar mi naturaleza?
¿Yo querer de veras? ¿Yo?

Diana oculta su confusion al ver burlada su ira, y le dice:

«Venid, pues; y aunque yo sepa
que es finjido, proseguid:
que eso á estimaros me empeña
con mas veras.
Cárlos. ¿De qué suerte?
Diana. Hace á mi desden mas fuerza
la discrecion que el amor,
y me obligais mas con ella.
.....
¿No proseguis?
Cárlos. No señora.
Diana. ¿Por qué?
Cárlos. Me ha dado tal pena
el decirme que os obligo,
que me ha hecho perder la senda
de finjirme enamorado.
Diana. ¿Pues vos qué perder pudiérais
en tenerme á mí obligada
con vuestra atencion discreta?
Cárlos. Arriesgarme á ser querido.
Diana. ¿Pues tan mal os estuviera?
Cárlos. Señora, no está en mi mano,
y si yo en eso me viera,
fuera cosa de morirme.»

La indignacion de la desdeñosa desdeñada no puede contenerse. Ya su empeño se hace pasion, aunque ella no conoce de qué especie es. Preséntase á Cárlos en todo el brillo de su hermosura realzada por la sencillez del adorno en el jardin del palacio: todo en vano. Ocurre al fin al último artificio, que es finjirse enamorada del príncipe de Bearne, uno de sus pretendientes; Cárlos le vuelve la flecha de celos, finjiéndose á su vez prendado de Cintia, prima de la princesa: elojia en presencia de esta á su finjida dama, vá á solicitar su mano del conde de Barcelona, y pide al de Bearne las albricias de haber triunfado de la esquivez de Diana. Todo esto lo hace Cárlos, porque conocia los verdaderos sentimientos de su dama, avisado de Polilla que es un papel de primer órden en esta pieza. Diana, ardiendo en celos, conoce que su vanidad se ha convertido en verdadero amor: sus sentimientos son ya tiernos, su lenguaje dulce y apasionado. Cárlos, cierto de su victoria, usa de ella con generosidad, haciendo árbitra de su suerte á la ya amorosa Diana.

Esta comedia no ha podido escribirse ni representarse sino en un pais donde se sepa distinguir y sentir todas las gradaciones del amor considerado como una pasion moral. En la córte de Luis XIV, donde si hemos de creer á Saint-Evremont, Bussy y otros autores de memorias contemporáneas, el amor era mas bien galantería que pasion, no produjo este hermoso drama mas que *la Princesa de Elide*, imitacion descolorida y pobre, aunque hecha por el insigne Molière, de la comedia española. Pero en nuestros teatros se ha representado siempre con igual aplauso y aceptacion, prueba cierta de

Biblioteca Nacional de España

que nuestras costumbres y sentimientos no están corrompidos hasta el punto de considerar el amor como una mera afeccion fisiolójica.

MORETO.

El poder de la amistad—Yo por vos y vos por otro.

ARTÍCULO II.

ALGUNOS han creido encontrar el gérmen del *Desden con el desden* en los *Milagros del desprecio* ó *la Hermosa fea* de Lope, ó en *Para vencer á amor, querer vencerle* de Calderon. Nosotros creemos que si bien se rozan entre sí los argumentos de todas estas piezas, sin embargo la de Moreto es orijinal, asi en su fundamento como en los pormenores.

La Doña Juana de *los Milagros del desprecio* es una melindrosa, y nada mas. El primer desprecio que sufre la hace conocer que toda su fuerza consiste en la debilidad de sus amantes. La *Hermosa* se ofende del que la ha llamado *fea*, y procura vengarse de él rindiéndole á su amor; mas al tiempo de lograr su venganza, halla que el ofensor es el mismo de quien está enamorada bajo otro nombre finjido. La Margarita de Calderon es altiva, se ve humillada y próxima á perder su amante y su estado, y no tanto el amor como la vanidad y la ambicion ofendida la hacen solicitar la misma mano que en otro tiempo despreciara. La Diana de Moreto es otra cosa. Ha renunciado al amor sistemáticamente y por filosofía, y la vanidad de la hermosura la conduce por grados á enamorarse realmente. Este es el verdadero fundamento moral de la comedia de Moreto, y al cual están ligados esclusivamente todos los lances de la accion. En las otras, el movimiento de la fábula tiene otros objetos, interesantes á la verdad; pero muy diferentes del que se propuso nuestro autor.

El desden con el desden produjo tanto efecto en el teatro español, que Moreto, aficionado á su argumento, lo reprodujo, á lo ménos en parte, en las dos comedias suyas que hemos citado en el título.

El Poder de la amistad tiene por objeto probar que no hay riqueza ni poderío, comparable al de poseer buenos amigos. La ingratitud de la princesa Margarita á Alejandro, á quien debia la vida y el amor mas ardiente, es solo un episodio del asunto principal; pero muy bien enlazado con él. El carácter de Margarita está perfectamente concebido; no es esquiva, ni melindrosa, es ingrata. Sin embargo no se oculta que hay en su corazon amor á Alejandro, y que ella misma no lo siente; porque el exceso de la pasion de su amante le proporciona á su amor propio triunfos tanto mas apreciables, cuanto cree que son debidos á su mérito y no á su correspondencia. Cuando la pregunta Matilde, su prima, qué razon tiene para ser ingrata á Alejandro, responde:

«Saber que me quiere bien
y no tener que buscarle.»

Pero cuando Alejandro le pregunta lo mismo, se guarda muy bien de dar esta razon que es la verdadera, y que le daria á el luz para seguir una conducta mas prudente, y así se contenta con decirle hablando de su amor:

«Lo que yo sé es que me cansa,
mas no sé por qué me canse.»

Las sofisterías de la vanidad y del amor propio mujeril desaparecen ante la luz del

Biblioteca Nacional de España

desengaño. Uno de los amigos de Alejandro y la aparente mudanza de este, llegan á persuadir á Margarita que la pasion que le habia manifestado era finjida, y verdadera la que profesa á Matilde. Entónces empieza á preguntar qué mérito tiene su prima para ser amada; entónces dice:

«Sin pasion mirado ahora,
Alejandro es muy galan,
mas mi prima no es hermosa.»

Entónces se acostumbra á acechar y celar á Alejandro, á aflijirse del peligro que corre cuando el rey, padre de la princesa, quiere prenderle: entónces lee en su propio corazon, y conoce el amor que en él se anidaba.

«¿Qué es esto, amor? ó yo no he aborrecido,
ó no quiero: ó si quiero, antes queria.
Pues si al tenerte yo, no te sentia,
¿donde en mi pecho estabas escondido?
Si no estabas en él, ¿de qué has nacido?
Cuando mi amante fino me asistia,
¿no era mas digno de la pena mia,
que hoy que trueca finezas por olvido?
¿En tu mano no estaba el bien que aprecias?
¿Pues por qué le dejaste? y si lo ignoras,
¿de qué se quejan tus mudanzas necias?
Mas eres niño, y como niño adoras:
que si una cosa tienes, la desprecias,
y si la ves en otra mano, lloras.»

Ella misma, en cuanto lo permite su decoro, ofrece esperanzas á Alejandro: ella misma declara su pasion á Matilde, y la suplica que le deje á su amante, arrepintiéndose de su ingratitud pasada, en los siguientes versos:

«No siento el ver que yo ame,
donde tantas han querido:
sino el haberme rendido
á una pasion tan infame,
de estilo tan torpe y necio,
que á su vil naturaleza
no la obliga una fineza
y se arrastra de un desprecio;
pues de que villana ha sido
es argumento forzoso
que se humilla al victorioso,
y da golpe en el rendido.
.....
Al que quiere, despreciamos,
al que nos deja, queremos:
nuestro bien aborrecemos,
nuestra misma ofensa amamos.
.....
Ya tú sabrás inferir
en que puedes aliviarme:
sé quien eres, en quitarme
la vergüenza del pedir.»

Matilde renuncia á su finjido amante. Alejandro, habiendo debido á uno de sus amigos el corazon de su amada, debió al otro la victoria contra sus enemigos,

Biblioteca Nacional de España

usó generosamente de ambos triunfos, y queda justificado el título del drama

Yo por vos y vos por otro es un verso de una accion antigua española. Dos hermanas tratadas de casar con dos caballeros, por el trueque de los retratos se enamora cada una del esposo destinado á la otra, cuando ellos conservan firmes el amor á sus esposas. He aquí de qué manera logran desimpresionarlas de sus pasiones, concebidas por su error.

Saben que una de ellas es celosa en estremo, y la otra alegre y amante de la sociedad. Ambos finjen estar enamorado cada uno de la que le quiere; pero el amado de la primera pone como razon justa para no casarse con ella el ser estraordinariamente distraido, infiel en el amor, ya que no inconstante, y capaz de seguir muchas intrigas á un mismo tiempo. El amante de la segunda, al contrario, alega por su parte ser muy celoso y expuesto á cometer cualquier violencia en un arrebato de esta pasion. Las hermanas, que estaban muy enamoradas, se resignan á estos defectos, y creen que con su amor podrán correjirlos ó por lo ménos tolerarlos; pero llegando á la prueba, finjen tan bien, el uno su infidelidad y el otro sus celos infernales, que consiguen hacerse respectivamente odiosos, y respectivamente amables cada uno á la que queria. La catástrofe no es tan brillante como en *el Desden con el desden*. Las damas llegan á saber la ficcion: pero se resuelven á casarse con los que las amaban; porque como dice Margarita,

«Mejor está á las mujeres
por lustre de su decoro
ser queridas: que en los hombres
está el amor mas airoso.»

Esto pudo haberse dicho al principio del drama; pero siempre es agradable ver el empeño con que cada galan hace mas esfuerzo por ser aborrecido que otros para ser amados. Esta combinacion da orijen á excelentes escenas y á un juego dramático muy interesante. Este drama es el opuesto de los otros citados; porque en él se finje el amor, cuando en aquellos el desden ó el olvido.

En esta comedia hay una escena graciosa, aunque episódica, en que uno de los criados finje querer matar al otro para enseñarle á ser valiente.

Marcelo. «No quiero satisfaccion,
sino matarle; ea, pues.
Motril. Hombre, aguarda, y dame audiencia.
Marcelo. No hay que oir.
Motril. ¿Pues de repente
he de reñir? Hombre, tente:
¿es quinola esta pendencia?
Marcelo. Yo tengo para esta accion
razon y harta.
Motril. Bien se vé;
que es fuerza que esto te dé
de haber hecho la razon.
Marcelo. Acabe.
Motril. ¿No me has de dar
causa?
Marcelo. Es traidor á su amigo.
Motril. Pues tráigame usted un testigo,
y me dejaré matar.
Marcelo. Yo le he de tirar de veras,
ó saque la espada ó no.
Motril. Pues, hombre, si riño yo,
¿no es posible que tu mueras?
Marcelo. Si yo de matarle trato,
solo eso le ha de valer.
Motril. ¿No hay mas medio?

Biblioteca Nacional de España

Marcelo. Esto ha de ser.
Motril. Pues apelo á la del gato. (*Riñen*)
Marcelo. Vive Dios que se defiende.
Motril. Por Dios, que el miedo es guerrero.
Marcelo. Tente, aguarda.
Motril. Ya no quiero.
Marcelo. Esto mi valor pretende;
Menguado, para el denuedo.
no es menester mas primor
que atreverse de valor
á esto que has hecho de miedo.
.....
Motril. Vive Dios que el ser valiente
no es mas que no ser gallina.»

MORETO.

El Lindo D. Diego.

ARTÍCULO III.

ESTA es comedia de carácter, y en la que se acercó Moreto mas al género terenciano. El objeto moral de ella es burlarse de los jóvenes, que enamorados de su talle y gala, se creen nacidos para subyugar el bello sexo. Como semejante vanidad está necesariamente reñida con el talento, la discrecion y la urbanidad, fué exacta tanto como feliz la combinacion del autor que pinta á su D. Diego, necio, capaz de caer en cuantos lazos se le tiendan, poco urbano y no muy bien hablado.

La accion es sencilla si se compara con las fábulas de aquella época, llenas desde el principio al fin de lances é incidentes. D. Diego viene á la córte á casarse con una prima suya, que tenia otro amante. Los criados de su prometida esposa, que favorecian este amor, persuaden al lindo que está prendada de su hermosura nada ménos que una señora condesa. Desprecia por tanto á su prima Inés, que se casa con su amante D. Juan, y queda engañado como el perro de la fábula. La supuesta condesa era una criaduela, que al descubrirse el enredo se burla de él.

La esposicion es un modelo en su clase. D. Juan, amante de Inés, se despide de D. Tello, su amigo y padre de la dama.

Tello. Quiera Dios, señor D. Juan.
que volvais muy felizmente,
Juan. Breves los dias de ausente,
señor D. Tello, serán:
pues llegar de aquí á Granada
ha de ser mi detencion.
Tello. La precisa obligacion
de ser hora señalada
esta, de estar esperando
dos sobrinos que han venido
de Burgos, la causa ha sido
de no iros acompañando
hasta salir de Madrid.

Biblioteca Nacional de España

.....
Y pues ha de ser tan breve
vuestra ausencia, hasta volver
las bodas no se han de hacer.

Juan. ¿Qué bodas?

Tello. De todo debe
daros cuenta mi atencion.
Los dos sobrinos que espero,
con mis hijas casar quiero.

Juan. ¡Cielos, qué escucho!

Mosquito, criado de D. Tello, y tercero de D. Juan y Doña Inés, hace así la descripcion del lindo, que acababa de llegar á Madrid:

«Es lindo el D. Diego, y tiene
mas que de Diego, de lindo.
Él es tan rara persona,
que segun anda vestido
puede en una mojiganga
ser figura de capricho.
Tan ajustado se viste,
que al andar sale de quicio;
porque anda descoyuntado
del tormento del vestido.
A dos palabras que hable
le entenderás todo el hilo
del talento; que él es necio;
pero muy bien entendido.
Yo entré allá y le ví en la cama,
de la frente al colodrillo,
ceñido de un tocador
que pensé que era judío.
Con su bigotera puesta
estaba el mozo jarifo,
como mulo de arriero
con jáquima de camino.
Las manos en unos guantes
de perro, que por aviso
del uso de los que da, (1)
las aforró de su oficio.
De este modo de la cama
salió á vestirse á las cinco,
y en ajustarse las ligas
llegó á las ocho de un giro.
Tomó el peine y el espejo,
y en memoria de Narciso
le dió las once en la luna;
y en daga y espada y tiros,
capa, vueltas y valona,
dió las dos, y despues dijo,
mozo, ¿dónde habrá ahora misa?
Y el mozo humilde le dijo:

(1) *Dar un perro:* frase que significaba, lo que hoy se llama entre los pillos *dar un mico.*

Biblioteca Nacional de España

á las dos dadas, señor,
no hay misa sino en el libro.
Este es el novio, señora,
que de Burgos te ha venido,
tal que primero que el novio,
esperara yo un novillo.

El mismo Mosquito dá á conocer á Beatriz la criada, que despues hace el papel de condesa. Habíanla despedido de casa de D. Tello por sus malas mañas; y Mosquito pide á Doña Inés que la vuelva á recibir. Inés dice que tenia apalabrada otra.

Mosquito. «No la llegará al tobillo
ninguna de cuantas vengan.
Inés. ¿Por qué no?
Mosquito. ¿Pues no está visto?
Ella es golosa, chismosa,
respondona y alza el grito:
¿pues dónde has de hallar criada
que cumpla mas con su oficio?»

Inés se resuelve á recibirla, por haberse criado en su casa, y Mosquito esclama:

«Victoria por mis camisas.
¡Ah Beatricilla!
Beatriz sale. ¿Qué ha habido?
Mosquito. Que estás recibida ya,
Beatriz. ¿Qué dices?
Mosquito. Que Tito Livio
no pudo hablar en tu abono
como yo de tu servicio.
Ponderé aquí tus labores,
tu cuidado y tu buen pico,
y hace tanto un buen tercero,
que te recibió al proviso.
Beatriz. Siempre conocí yo en tí
tu buena intencion, Mosquito.
Mosquito. Mira, yo naturalmente
hablo bien de mis amigos.»

Esto basta para conocer bien los dos personajes, á cuyo brazo seglar vá á ser entregado el lindo D. Diego.

En la escena entre D. Diego y su primo D. Mendo se desenvuelve mas el carácter del protagonista, que se cree amado de todas las que le ven:

«pues al pasar por las rejas
donde voy logrando tiros,
sordo estoy de los suspiros,
que me dán por las orejas.»

Despues dice á Mosquito, viéndose tan galan:

«¿pues ves? solo me lastima.....
Mosquito. ¿Qué, Señor?
Diego. Mi estrella mala:
¡qué venga toda esta gala
á parar en una prima!
Mosquito. Cierto que tienes razon,

Biblioteca Nacional de España

y á mí tambien me lastima.
Diego. ¿No me malogro en mi prima?
Mosquito. Merecias un bordon,
mas de eso no te provoques.
Diego. El ser tan rica me anima.
Mosquito. Y yo pienso que la prima
saltará antes que la toques.»

En la escena en que se visitan los novios, están en boca de D. Diego estos dos versos:

«Yo, prima, no sé de cultos,
porque á Góngora no entiendo,
ni le he entendido en mi vida.

Moreto podia censurar á Góngora con mas razon que Rojas, que le imitó muchas veces. En efecto, la elocucion de Moreto, aunque injeniosa, y á veces empedrada de equívocos, no abunda en las metáforas y espresiones forzadas, que segun el gusto de aquella época, convertian los pensamientos en enigmas.

ARTÍCULO IV.

En el segundo acto prepara Mosquito á D. Juan para el engaño que intenta contra el lindo; y solo le pide que permita á Beatriz hacer el papel de la condesa, prima de D. Juan, que estaba á la sazon ausente de la córte; y añade:

«Sin costarte mas trabajo
que permitirme la empresa,
le haré tragar la condesa,
envuelta en el estropajo.
Juan. ¿No es fuerza que eso se ajuste
con las criadas?
Mosquito. Mejor;
¿pues qué criadas, señor,
se niegan para un embuste?
Juan. Sin que me dés por autor,
hazlo tú.
Mosquito. Pues, caballero,
¿soy yo tan pobre embustero,
que haya menester fiador?

D. Tello reprende á su sobrino D. Diego porque se alaba. El lindo le responde:

«Tio, eso es mucho apretar:
yo me tengo de alabar
en cuanto fuere razon.
Tello. No puede serlo alabaros
neciamente de galan:
y donde damas están,
no es luciros, sino ajaros.
Diego. ¿Eso, señor, se usa aquí?
Tello. Y en todo el mundo.
Diego. Eso no:
que seria mentir yo
si dijera mal de mí.
Tello. Tampoco os digo eso yo.

Biblioteca Nacional de España

Diego. Pues si yo tengo buen talle,
¿tengo de echar en la calle
la gala que Dios me dió?
Tello. ¿Perderéis vos lo galan
por no alabaros modesto?
No os desairais vos en esto,
que otros os alabarán.
Diego. Peor es eso que esotro.
Tello. ¿No es mejor que aplauso os den?
Diego. Pues lo que á mí me está bien,
¿para qué lo ha de hacer otro?

Doña Inés suplica á D. Diego que renuncie á su mano, en versos cuyo tono pertenece al de la comedia urbana como la concibieron Lope y Calderon: Hé aquí algunos de ellos:

«Casarme con vos, D. Diego,
si lo quereis, será fuerza:
pero sabed, que mi mano,
si os la doy, ha de ser muerta.
.....
Aborrecedme, injuriadme,
que yo os doy toda licencia
para tratar mi hermosura
desde desgraciada (1) á necia.
Mas si deseais mi mano,
desde luego será vuestra:
pero mirad que os casais
con quien, cuando la violentan,
solo se casa con vos
por no tener resistencia.
Y ahora vuestra hidalguía,
ó el capricho ó la fineza
corte por donde quisiere:
que cuando pare en violencia,
muriendo yo acaba todo:
pero no vuestra indecencia;
pues donde acabe mi vida,
vuestro desdoro comienza.»

D. Diego atribuye este razonamiento de Doña Ines á los celos que supone en ella de él y de Doña Leonor, la prometida esposa de su primo. Su respuesta es bestial como debia esperarse:

«Si temeis que yo os ofenda,
os engañais, juro á Dios,
que por vida de mi abuela,
y así Dios me deje ver
con fruto unas viñas nuevas,
que plantó mi padre en Burgos,
y es lo mejor de mi hacienda,
como yo nunca la he dicho
de amor palabra, ni media;
que ella es la que á mí me quiere:
ó si no, dígalo ella.»

(1) Sin gracia.

Biblioteca Nacional de España

Mosquito adiestra á Beatriz cómo ha de hacer el papel de condesa.

«Cuanto hablares, sea oscuro y sea confuso;
habla crítico ahora, aunque no es uso:
porque si tú el lenguaje le revesas,
pensará que es estilo de condesas:
que los tontos que traen imajinado
un gran sugeto, en viéndole ajustado
á hablar claro, aunque sea con concepto,
al instante le pierden el respeto;
y en viendo que habla voces desusadas,
frases cultas, palabras intrincadas,
para dar á entender que lo comprenden,
le dicen, que es gran cosa, y no lo entienden.

Beatriz. Pero si él me pregunta algo corriente,
forzoso es responderle vulgarmente.
Mosquito. De ningun modo, que ese no es su paso.
Beatriz. ¿Y si él pregunta *¿cómo estáis?* acaso,
qué le he de responder?
Mosquito. En garatusa:
libidinosa, crédula y obtusa.»

Veamos de qué manera toma Beatriz la leccion. D. Diego se presenta, y la supuesta condesa le dice:

Beatriz. ¿«Qué intento os lleva neutral
á mis cotarnos cohortes?
En fin ¿venis rutilante
á mi esplendor fujitivo;
para ver si no os esquivo
á mi consorcio anhelante?»

D. Diego declara á su manera la pretension de casarse con ella.

Beatriz. «Súbito, no meditado,
que es vuestro intento colijo.
....
Algo de hobera en vos
presume el cándido pecho.
Diego. ¡Jesus! ¡qué favor me ha hecho!
¡buena pascua te dé Dios!»

Despues encuentra el lindo con D. Juan, y usando de aquella especie de viveza estúpida, que suelen tener los necios, le dice:

«Entended que en mi caricia
tenis el lugar de un primo. (1)
Juan. Deuda es de mi agradecida.
Diego. No es nada el equivoquillo: (*aparte.*)
mi injenio es todo una chispa.»

(1) La verdadera condesa es prima de D. Juan.

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO V.

DON Diego encuentra á Beatriz en la calle; D. Tello que lo ve, le riñe; el necio tiene la malicia suficiente para finjir que es dama de D. Juan, y asi escapa: pero quiere acompañar hasta su casa á la condesa finjida, lo que no acomodaba ni á ella ni á Mosquito; mucho mas cuando él dice:

«que he de acompañaros hasta
el postrer maravedí.»

Mosquito para libertarla de tanta importunidad, dice á parte á Don Diego:

«Señor, advierte una cosa,
que esta condesa es golosa,
y esto lo hace por entrar
sola en ese confitero,
á comprar dulces sin susto.

Diego. Tiene lindísimo gusto;
á eso entraré yo el primero.

Mosquito. ¿Llevas dinero?

Diego. Ni blanca.

Mosquito. ¿Pues á qué has de entrar allá?

Diego. ¿Pues qué riesgo en eso habrá?

Mosquito. Dónde está tu mano franca,
¿has de consentirla que
pague lo que á comprar va?

Diego. ¿Eso dudas? claro está
que se lo consentiré.

Mosquito. ¿A la condesa?

Diego. ¿Pues no?
¿Eso quieres que la arguya?
Ni aun á una criada suya
no se lo estorbara yo.

Mosquito. ¿Qué dices? que eso es quedar
en una accion afrentosa.

Diego. Hermano, si ella es golosa,
¿téngolo yo de pagar?

Mosquito. Aquesta es cosa perdida.

Beatriz. ¡Ay desdichada de mí!
Don Juan viene por allí.

Diego. Pues ahora ¿qué hemos de hacer?

Mosquito. Irnos, y tu defender (1)
que no nos pueda alcanzar.

Diego. Y si no puedo atajarle,
si acaso viene muy fuerte,
¿qué he de hacer?

Mosquito. Darle la muerte.

---

(1) Impedir.

Biblioteca Nacional de España

Diego. ¿Darle la muerte?
Mosquito. O matarle.
Diego. ¿Y si no trae mal humor,
y detenerle por bien
puedo?
Mosquito. Matarle tambien.
Diego. Pues manos á la labor.
....
Beatriz. Detenedle sin reñir.
Diego. Sin reñir le mataré.
Mosquito. Arranquemos á correr
mientras él queda en arrobo.
Beatriz. ¡Jesus! harta voy de bobo.
Mosquito. No es poco siendo mujer.»

D. Tello examina á Mosquito sobre el suceso de D. Diego, la condesa y Don Juan; y Mosquito, no queriéndole declarar el enredo, sale del lance confundiéndolo todo á sabiendas.

«Yo, señor, al conocerla,
la ví que al zaguan entró,
y un pobre entónces llegó,
que no dió limosna ella. (1)
El pobre pasó adelante,
Don Diego vino tras él,
y repitiendo el papel
vino el pobre vergonzante.
Traia un vestido escaso
de color; Dios me lo acuerde,
que no era tal, sino verde.
Tello. ¿Pues el vestido es del caso?
Mosquito. Habiendo el pobre salido,
vino la condesa luego,
y cuando vino Don Diego,
vino porque habia venido....
Tello. ¿Quién habia venido?
Mosquito. El. (2)
Tello. ¿Luego ella le fué á buscar?
Mosquito. No señor; porque al entrar
ella entraba con aquel:
y el pobre que entraba, cuando
entraba él, no llegó.
Tello. Pues ¿quién era aquel que entró?
Mosquito. Eso es lo que voy contando.
Entró ella, y cuando entraba,
entró el pobre, fué Don Diego,
y como entró con sosiego,
despues de entrado allí estaba:
y de esto se quedó loco
porque entraba muy esquivo.
Tello. No lo entiendo por Dios vivo:
Mosquito. Pues eso ni yo tampoco.

---

(1) Falta de construccion, que acomoda en este pasaje.
(2) Es admirable este pronombre, cuando hay tres personas á que puede referirse, el pobre, Don Diego y D. Juan.

Biblioteca Nacional de España

Tello. ¿Quién á quién vino á buscar?
Mosquito. ¿Luego no lo has entendido?
Tello. No, ni esplicarte has sabido.
Mosquito. Pues vuelvótelo á contar.
El buscó á quien le buscaba;
porque ella buscando vino,
y buscando de camino,
él buscó lo que allí estaba;
y el pobre que los buscó,
no buscó duelos ajenos.
Tello. Ahora lo entiendo ménos.
Mosquito. ¿Pues qué culpa tengo yo?
Tello. Tú has de apurar mis enojos;
¿qué dices?
Mosquito. ¡Hay tal rigor!
viven los cielos, señor,
que lo ví por estos ojos.
Tello. ¿Qué es lo que viste?
Mosquito. Esta historia.
Tello. Qué historia? que en tu torpeza
ni tiene pies ni cabeza.
Mosquito. Pues no será pepitoria.
Tello. ¿Sabes tú si el de ella es dueño,
ó tiene empeño?
Mosquito. ¡Hay tal como! (1)
Yo no soy su mayordomo;
¿qué sé yo si tiene empeño?
Tello. Anda vete, mentecato,
que eres un simple.
Mosquito. Eso quiero.»

Es imposible imitar mejor el lenguaje de un criado lerdo, que no sabe dar cuenta ni aun de lo mismo que ha visto. Es muy gracioso el contraste entre la curiosidad de D. Tello, y la confusion afectada de Mosquito.

Toda la comedia está superiormente dialogada. La elocucion varía de tono segun el carácter de los personajes. Ines, celosa de D. Juan por el embuste de D. Diego, despide á su amante, y despues se queja de haber sido obedecida, y dice á su hermana:

«si por eso no vuelve, Leonor mia,
ó no sabe de amor, ó está culpado:
que en celos que despiden al amante
nunca habla el corazon, sino el semblante.»

En la escena siguiente, oyendo la satisfacion de D. Juan, esclama:

«Oh amor, tirano cobarde,
á la ofensa tan lijero,
como al rendimiento fácil.»

(1) *Como:* sustantivo, que hemos visto en algunos poetas dramáticos del siglo XVII, principalmente en Moreto, en significacion de *cordelejo, burla, importunidad, chanza socarrona.*

Biblioteca Nacional de España

MORETO.

El parecido en la Córte. No puede ser guardar una mujer.

ARTÍCULO VI.

MORETO quiso enriquecer nuestro teatro con la fábula de los *Menecmos*, ó de los *parecidos*, conocida ya en la escena de España, desde la traduccion, ó por mejor decir, imitacion que Juan de Timoneda hizo de la comedia latina. Pero el plan de nuestro autor en nada se roza con el del antiguo drama. Es una comedia en el género de las de capa y espada de Calderon, en la cual está como engastada la historia del parecido. Justifica muy bien su ficcion por la necesidad y por el amor, la continúa por los artificios de su criado, y cuando incitado de la honra quiere romperla, no lo consigue sino con mucha dificultad: tan creida estaba ya.

D. Fernando de Ribera, caballero noble de Sevilla, reducido á pobreza por sus devanéos juveniles, pasa á la córte, huyendo de la justicia que le perseguia, por haber dejado mal herido á un amante de su hermana que encontró de noche y á oscuras en su casa. Apénas llegó á Madrid con muy pocos medios, se enamoró de una dama que vió y habló en la calle. Un caballero que le encontró le saludó con el título de amigo, otro con el de hijo, y ambos con el nombre de D. Lope Lujan, que habiendo pasado á Indias muchos años antes, era esperado por momentos en casa de su padre D. Pedro. La semejanza extraordinaria de entrambos produjo la equivocacion. D. Fernando quiere escusarse; pero su criado, impelido de su necesidad y la de su amo, finje que es D. Lope, y para disculpar su estrañeza con su padre y amigo supone que por hechizos que le dió una criolla, estaba á veces desmemoriado, señaladamente á la entrada de las lunas. D. Fernando es admitido como hijo en casa de D. Pedro, con tanto mas gusto cuanto la dama que le ha prendado, se le presenta como hermana.

Llega el hijo verdadero, y no le reconocen. Pero D. Lope es el mismo á quien D. Fernando hirió en Sevilla, y á quien viene siguiendo su hermana Doña Ana Ribera. D. Fernando, por recobrar ó vengar su honor, descubre la ficcion; pero el supuesto desmemoriamiento impide que se le dé crédito, mucho mas cuando los viajes y la herida han desfigurado las facciones del verdadero hijo. Esta combinacion prolonga la fábula hasta donde le era posible llegar. Los lances de amor, de celos, de valor y de honor, de que está llena la comedia, se enlazan muy bien con la ficcion principal; el estilo, urbano, como es generalmente el de Moreto, está lleno de chiste y sal en boca de Tacon. Viendo á su amo pobre, sin haber comido, y sin saber todavía qué comerá, decir requiebros á una dama, dice:

«¡Que haya hombre que tenga aliento
de enamorar en ayunas!
Yo no he acertado requiebro
en mi vida hasta tomar
aguardiente por lo ménos.»

Como la mayor necesidad de él y su amo era la de comer, dice al padre, hablándole de la enfermedad de su supuesto hijo:

«El mas eficaz remedio

Biblioteca Nacional de España

es darle á comer muy bien
y mucho, porque el cerebro
con vapores regalados
se le vaya humedeciendo.»

Cuando el hijo verdadero pugna por ser reconocido y D. Pedro airado le dice

«Hombre, yo no soy tu padre.
Tacon. Señor, que te llame tio,
pártase la diferencia
y hazle siquiera sobrino.»

Y en otra parte

«Sí: que ahora os sale este hijo
como cebollon de invierno.»

Mas citaríamos si no fuesen pasajes mas alegres de lo que permite la decencia. El defecto de este drama es la situacion de D. Fernando y de Doña Ines. Esta se cree de buena fé hermana suya; pero como se habia prendado de él la primera vez que le vió en la calle, y D. Fernando, con el pretesto del olvido, no deja de enamorarla, hay en su corazon una lid nada favorable á las costumbres. Mejor combinacion hubiera sido haberla hecho sabedora y cómplice del finjimiento.

No puede ser guardar una mujer es una imitacion del *mayor imposible* de Lope. En ella siguió Moreto con mas inmediacion la fábula que le sirve de modelo; pero la mejoró mucho suprimiendo las escenas episódicas y los papeles de rey, reina y almirante de Nápoles, introducidos por Lope, á la verdad muy inútilmente. La comedia de Moreto camina con mas velocidad al desenlace, segun el precepto de Horacio, y distrae ménos la atencion del asunto principal. Es una mujer enamorada, á quien cela su hermano; y cuantas precauciones toma este para guardarla, se inutilizan por la astucia de Tarugo, criado del amante. Este criado es el personaje principal de la comedia. Su carácter chistoso y burlon se conoce desde la primera escena. Acompaña á su amo á la casa de Doña Ana Pacheco, donde hay una academia de poesía: pregunta Tarugo si la señora, á quien D. Felix habia celebrado de rica y hermosa, es poeta: y respondiéndole que sí, dice:

«Señor, cosa es muy posible,
ser rica, bella y discreta:
pero ser rica y poeta,
vive Dios que es imposible.
Felix. ¿Porqué?
Tarugo. ¿Eso dudas?
Felix. Sí dudo.
Tarugo. ¿Pues hay hombre á quien dé el cielo
con gracia aqueste *desvelo* (1)
que no esté siempre desnudo?
y esto es forzoso, señor;
porque la poesía es cosa,
que aunque es virtud, y gustosa,
nunca ha tenido valor.
Es flor de la humanidad;
y como una flor en fin
sirve de adorno al jardin,
mas no á la necesidad.
Adornan las flores bellas,
y el que en un jardin las mira,

(1) Estudio, ocupacion.

Biblioteca Nacional de España

como hermosas las admira;
pero no cena con ellas.
Y el que un jardin entra á ver,
mas presto se irá á buscar
espárragos que cenar,
que las flores para oler.
.....
Poesía y riqueza ingrata
siempre trocaron los frenos,
y no hallarás versos buenos
hechos con bujías de plata:
con candil sí.....
.....
Por el candil de Epiteto
¿no dieron tres mil ducados?

Felix. Ese es filósofo.

Tarugo. Cesa:
pues toda la poesía
¿qué es sino filosofía?
Así fuera genovesa. (1)

Su amo cita los hombres ricos é ilustres que habian poetizado en otros tiempos y en aquel, entre ellos al conde de Villamediana, y aunque no le nombra, señala al príncipe de Esquilache, lo que puede servir para conocer la época en que Moreto floreció. Ultimamente le hace notar el rico adorno de la casa de Doña Ana. Tarugo responde:

Lo estoy viendo, y no lo creo:
mas vive Dios, que como eres
tú D. Felix de Toledo,
si es poeta ha de ser pobre.

Felix. ¿Cómo puede ser, teniendo
en su casa tal riqueza?

Tarugo. Una noche haciendo versos
se le ha de quemar la casa
y ha de amanecer en cueros.»

Dice á su amo que se vá á jugar y concluye:

¿Yo academia? no haré luego
cinco pintas en diez años,
si estoy un hora entre versos.»

Esta es una de las comedias mas graciosas, mejor conducidas y dialogadas de Moreto. No pueden presentarse estractos de ella, porque es preciso leerla toda, y si hemos citado los versos anteriores es para que se juzgue de la idea que este autor tenia formada de su arte, y del tiempo en que escribió.

(1) Entónces eran genoveses los asentistas y arrendadores de ventas.

Biblioteca Nacional de España

MORETO.

De fuera vendrá quien de casa nos echará. Trampa adelante.

ARTÍCULO VII.

ESTE es el drama en que Moreto se atrevió mas abiertamente á describir las ridiculeces de sus contemporáneos. El militar embustero y jugador, pero valiente: el mentidero de las gradas de San Felipe, que tambien estuvo algun tiempo en la calle de las Huertas: el caballero de ciudad, enamorado y pendenciero: el licenciado cobarde y pedante: la viuda verde que predica el recojimiento á las doncellas: el criado necio, malicioso y mogigato, están descritos con felicidad en esta comedia, en cuya representacion, como se haga con mediana habilidad, es inextinguible la risa.

El alferez Aguirre comienza la pieza rompiendo una baraja: dice que ha perdido

«hoy doscientos escudos con un paje,
que no los tuvo todo su linaje.
.....
¿Que no teman las pintas un coleto?
Mas vienen juntas quince ó diez y siete,
que perderán el miedo á un coselete.»

Habla, para desenfadarse, del mentidero:

«Por la mañana yo al irme vistiendo
pienso una mentirilla de mi mano:
vengo luego y aqui la siembro en grano;
y crece tanto que de allí á dos horas
hallo quien con tal fuerza la prosiga,
que á contármela vuelve con espiga,

Chichon, el mogigato, escudero de la viuda, dice saliendo de la iglesia:

«Ya oí misa á buena cuenta:
¡que sea yo tan perdulario
que nunca acabe un rosario!
porque en llegando á esta cuenta,
que es la del alma, es notorio,
de aqui no puedo pasar:
todo se me vá en sacar
ánimas del purgatorio.
¡Cómo almorzariades vos,
Chichon! ¡qué bien sabe, pues,
un torreznito despues
de encomendarse uno á Dios!

El alferez, y su amigo el capitan Lisardo, que se ha prendado de Doña Francisca,

Biblioteca Nacional de España

sobrina de la viuda, llegan á informarse de él. Despues de decirles que no ha de murmurar, porque *es muy virtuoso*, comienza asi:

«Mire usté, lo que es la viuda,
es hija de los demonios.
Los mismos ojos la saca
ála pobre Francisquita:
¿vela usté? es una santica,
mas grandísima bellaca:
por casarse anda perdida.
La tia es libidinoa,
y á la niña de envidiosa
no deja galan á vida.
Lisardo. ¿Y entra alguno á ser dichoso?
Chichon. ¡Jesus! ni imajinacion,
que eso era murmuracion
y yo soy muy virtuoso.
Mas ¿ve usté la tia? se indilga,
y por marido rebienta:
se alaba (tenga usté cuenta)
y se alaba y se remilga:
se hace niña de faicion.
Pues ¿ve usté? aunque mas los borre,
treinta tiene, y lo que corre
desde el Señor San Simon.

Lisardo por medio de una carta se introduce en casa de la viuda. Esta y su sobrina se enamoran de él, los lances de amor y de celos, las respuestas del Alferez á la solicitud de Lisardo, que le suplicaba enamorase á la tia para verse libre de sus persecuciones, las necedades de Chichon y las malicias de la criada Margarita, ocupan agradablemente las dos jornadas últimas, hasta que se descubre la ficcion con la llegada del hermano de la viuda. El diálogo es siempre vivo y lleno de sal, y los caractéres están muy bien conservados.

Trampa adelante es en nuestro entender la fábula mas dificil y mas bien conducida de Moreto. D. Juan de Lara, tan caballero por su sangre y sus sentimientos, como pobre, está enamorado de Doña Leonor de Toledo. Millan su criado, para mejorar la suerte de su amo, se aprovecha del amor de Doña Ana de Vargas, señora muy rica, y que está prendada de D. Juan. El infeliz sirviente, por el cual nos interesamos, pues aunque miente y enreda mucho, es solo por socorrer su hambre y la de su señor, tiene que formar dos intrigas á la par, y llevarlas adelante. Una, cuyo objeto es persuadir á Doña Ana, que D. Juan está enamorado de ella, y sacarle letras de cambio con que vestir, engalanar y dar de comer á su amo; y otra, ocultar á este la anterior intriga, en que nunca consentiria la nobleza de su alma, y finjir que el dinero con que mejoran su suerte, es prestado á crédito por un mercader amigo suyo. ¿Qué de artificios ha tenido que inventar la imajinacion fecundísima de Moreto para hacer que ambas ficciones fuesen creidas por algun tiempo, á pesar de la solicitud de Doña Ana por ver y hablar á su supuesto amante, de los celos de Doña Leonor, de la delicadeza de D. Juan, y de la intervencion celosa de los hermanos de ambas, que habian estipulado casar cada uno con la hermana del otro? El espectador, divertido con las continuas tribulaciones de Millan, no se complace ménos con su actividad, con los chistes de su buen humor y con los nuevos enredos que pone en planta para salir de sus apuros. Es una verdadera comedia de Terencio, con mas interes, con mas nobleza que la de los personajes del teatro latino.

En la primera escena hace D. Juan paces con Doña Leonor que estaba celosa: y Millan, que habia procurado sacar algun interes de la reconciliacion, amenazado por su amo, dice:

Biblioteca Nacional de España

«¡Hay infamia como aquesta?
¡Que haga las paces de valde
quien há ya un mes que no cena,
y la noche que hay guisado,
se hace de carne de huerta!

Despues dice D. Juan:

«¡Gran gusto son unos celos,
si un dulce fin los concierta!
Millan. Y principalmente cuando
la hora de cenar se llega,
y solo ese plato dulce
hay que poner en la mesa.»

Describe la estrechez á que se hallan reducidos: entre otras cosas habla de las prendas fiadas:

«Las pistolas la tendera
tiene ya de lo fiado
tan cargadas que rebientan.
El broquel há ya tres meses
que tiene la pastelera;
y aun el broquel empeñado
antes dá alivio que pena:
porque con eso tenemos
empeñadas las pendencias.
.....
De ir y venir cada dia
al secretario de guerra,
solo traemos mas hambre;
por que dá á las dos audiencia.
Y tras toda esta desdicha
solo es lo que me consuela
que en la córte pretensiones
aunque largas, son inciertas.«

No pueden justificarse mejor las astucias y trampas de Millan para socorrer á su amo, mientras se le daba el premio por los servicios que habia hecho en Flandes.

MORETO.

EL VALIENTE JUSTICIERO.

ARTÍCULO VIII.

MORETO escribió varias comedias de *intriga*, imitando el género de Calderon. En ellas, como en las de su modelo, describe las costumbres caballerosas de la época con facilidad y destreza, formando con naturalidad el enlace, y deshaciéndolo felizmente. Superior en esta parte á Tirso de Molina y á Lope, quedó sin embargo muy inferior al insigne poeta, que entónces procuraban todos imitar; y así, bastará citar los títulos de los dramas mejores que compuso en este género. Estos son *La ocasion hace al ladron*, en

Biblioteca Nacional de España

que imitó y mejoró *la Villana de Ballecas* de Tirso de Molina, *el Caballero*, *la Finjida Arcadia*, en la cual quiso ejercitarse en la poesía bucólica, y *la Confusion de un Jardin*. En estas, aunque el lenguaje de los graciosos está siempre lleno de sales y donaires, no aparece la intencion de describir caractéres ni de emplear el azote cómico. Todo el mérito consiste en el movimiento é interes de una fábula complicada.

Mayor talento, aunque siempre inferior al de Calderon, desplegó en la exposicion de una máxima moral ó filosófica. En esta clase de comedias, á las que pudiera darse el título de *ideales*, los interlocutores no son los que inspiran el interes ni aun la fábula misma. Todo el conato del autor es probar una máxima ó una sentencia útil á la humanidad, ó que él crea serlo: y son indiferentes los nombres, las dignidades y las prendas de los personajes. De esta clase son *La fuerza de la ley*, *la fuerza del natural*, *lo que puede la aprension*, máxima ya tratada por Calderon en su comedia de *Gustos y disgustos son no mas que imajinacion*, *la misma conciencia acusa*, *y el licenciado Vidriera*, que nos parece la mejor de Moreto en este género. Cárlos, dotado de valor é instruccion, pero pobre, despues de haber hecho grandes servicios con la espada y la pluma á su soberano, se vé olvidado con ingratitud, tratado con desprecio, vendido por su amigo, pospuesto por su dama y reducido á la última indijencia. Vengóse de la injusticia de los hombres y de la fortuna finjiéndose loco, y tomando por manía decir que era de vidrio y que podria romperse al mas pequeño golpe. Las puertas de palacio que se habian cerrado al hábil jurisconsulto y al valiente guerrero, se abrieron al licenciado Vidriera, que divertia con su aprehension á los grandes y á las damas, que antes no habian hecho caso de su mérito. Fácil es de discurrir cuán interesantes sabria hacer las escenas que resultan de esta combinacion la diestra pluma de Moreto.

Concluirémos con sus comedias y caractéres históricos. Entre estos el mejor sacado es sin disputa el del rey D. Pedro de Castilla en el drama del *Valiente justiciero* que ha quedado en el Repertorio de nuestro teatro, á pesar de la última invasion romántica. Merece, pues, un exámen mas detenido.

D. Tello, Rico hombre de Alcalá, orgulloso por su nacimiento, poderío y riquezas, y tambien por su valor personal, desatiende las quejas de una dama noble, aunque de inferior calidad, á quien habia quitado el honor á favor de la palabra de esposo, y roba á D. Rodrigo, hidalgo de su jurisdiccion, la novia con quien iba á casarse. Acababa de cometer esta última tropelía, cuando el rey D. Pedro, persiguiendo á su hermano Enrique, llegó separado de su gente, adonde oyó las quejas de los agraviados. Para cerciorarse del motivo de ellas, finjiendo ser un caballero del servicio del rey, llega á casa de D. Tello que le recibió con altanería, negándole la silla y dándole un taburete, no permitiendo que se sentase á su mesa aunque estaba comiendo, y manifestando el mayor desprecio del rey y de sus órdenes. D. Pedro, aunque bramando de cólera, disimula por la certidumbre de la venganza.

Apenas vuelve á Madrid, manda llamar al Rico hombre; pero antes de que este llegase, los agraviados siguiendo el consejo que él les habia dado cuando no conocido de ellos, los encontró en el campo, le presentaron su querella. Es admirable el diálogo entre D. Rodrigo y D. Pedro, y característico de las costumbres españolas tanto en el siglo de aquel rey como en el de Moreto.

Rodrigo. ¿A mi esposa me robó
del modo que ya supisteis.
Pedro. Si vos se lo consentisteis,
tambien lo consiento yo.
Rodrigo. Quitóme la espada y ciego
me atajó accion tan honrada.
Pedro. ¿Y os quitó tambien la espada
que pudisteis tomar luego?
Rodrigo. Yo de su poder no puedo,
señor, mi agravio vengar.
Pedro. ¿Luego se viene á quejar
no la injuria, sino el miedo?
Rodrigo. Esto, señor, no es temer

Biblioteca Nacional de España

si no el poder de su nombre.

Pedro. Y cuando está solo ese hombre,
¿riñe con él el poder?

Rodrigo. Pues cuando justicia os pido,
¿qué riña con él mandais?

Pedro. Yo no quiero que riñais,
sino que hubierais reñido.

Rodrigo. No quise, aunque fuera airosa
la accion, darla esa malicia.

Pedro. No va contra la justicia
el que defiende á su esposa:
y habiéndolo ya intentado,
de no haberlo conseguido
quedabais mas ofendido,
mas veniais mas honrado:
que yo, atento á la razon;
podré mandarle volver
á ese hombre vuestra mujer,
pero no á vos la opinion.

Rodrigo. Pues cobrarála mi pecho.

Pedro. Ya os costará mi cástigo,
si lo haceis, aunque ahora os digo
que no estuviera mal hecho.
Andad, que su sinrazon
castigaré.

Rodrigo. ¿Y no podré,
pues sin ella quedaré,
cobrar yo antes mi opinion?

Pedro. Sí y no.

Rodrigo. ¿Pues cuál haré yo
entre un sí y un no que oí?

Pedro. D. Pedro dice que sí,
y el rey os dice que no.

Rodrigo. Pues ya que en mi honor infiero
tal mancha, lavarla es ley;
que aunque me amenaza rey,
me aconseja caballero.»

El rico hombre llega, el rey le recibe con sumo desprecio, le reprende sus demasías, le dá de cabezadas contra un poste, manda llevarle á una prision y le condena á muerte. D. Tello cede al poder; pero no por eso deja de decir que no cederia al valor, si el rey se despojase de su autoridad. D. Pedro se disfraza, le saca una noche de la prision y separándose de él vuelve á encontrarle, escita una pendencia, pelea, le vence y se le dá á conocer. Despues le perdona por intercesion de su hermano D. Enrique con quien se habia reconciliado.

La accion, sumamente grata á un auditorio idólatra del valor y de la honra, lo es mucho mas por los chistes del criado de D. Tello, que es el gracioso: personaje episódico, pero que sirve en este drama como en casi todos los de aquella época, para manifestar las impresiones que dejan en el vulgo los interéses, las ideas y las pasiones de los grandes.

La accion pertenece al siglo XIV, en el cual, como consta de las querellas dadas á los reyes en las córtes, no eran raros los desafueros y tropelías de los señores feudales contra las clases inferiores. Pero tambien eran frecuentes los actos de la justicia real contra los delincuentes: actos que prueban cuán débil fué el imperio del feudalismo en España. Lo que se finje que hizo el rey D. Pedro con el rico hombre de Alcalá, y que realmente hicieron muchos de nuestros reyes en casos semejantes, no se hubiera atrevido á hacerlo ningun rey de Francia con los duques de Normandia y de Borgoña, ó

Biblioteca Nacional de España

con los condes de Flandes y de Tolosa, tan poderosos, y á veces mas, en erario y en tropas como los mismos monarcas.

MORETO.

COMEDIAS DE SANTOS.

ARTÍCULO IX.

ESTA clase de dramas, semejantes á los antiguos misterios en que tuvo su cuna el teatro frances, fueron muy comunes en el nuestro; pero como ya estaba introducida la costumbre de que el *gracioso*, figura indispensable de nuestra comedia, fuese criado ó pedísecuo del galan, en la que este era santo era menester que el bufon fuese un aprendiz de santidad, y que al mismo tiempo no perdiese el derecho de hacer reir al auditorio. Calderon, en sus autos sacramentales y en sus comedias de santos, tomó otro rumbo: su genio inagotable le sujirió medios para excitar la risa, sin que esta recayese sobre la santidad misma que se presentaba, ni se espusiesen al ludibrio las cosas sagradas.

Moreto, dotado de mas fuerza cómica que Calderon, y mas rico en la descripcion de los caractéres ridículos, conservó en los graciosos el aire de santidad aparente, y se valió de él para describir los hipócritas y mojigatos, y para hacer ver el semblante que toman las ideas relijiosas en aquellas almas, que no queriendo renunciar á sus vicios, se ven obligadas por su posicion á adoptar las apariencias de la vida devota. En España no era posible entónces poner en el teatro á *Tartufo*, y nadie ignora que fué necesario nada ménos que la autoridad de Luis XIV para que se representase en Francia. La comedia de Moliere en el teatro de Madrid habria sublevado todos los mojigatos, tan poderosos en aquella época, como lo son ahora los hipócritas de impiedad; pero no tuvo inconveniente que se representasen bajo la figura, siempre vulgar y grosera del gracioso, las costumbres y ademanes de la hipocresía: así como en aquella figura, que parecia ser el hirco expiatorio de nuestro teatro, se ridiculizaba con frecuencia la embriaguez, la gula, la cobardía y los demas vicios que proceden de bajeza de alma.

Es verdad que el cómico de Moreto y de sus imitadores en esta clase de comedias llegó algunas veces hasta la profanacion; pero todo se toleraba á favor de la gracia y los chistes en un siglo que conservaba aun con vigor sus creencias. Solo cuando estas se debilitaron, juzgó oportuno la autoridad quitar aquellos espectáculos escandalosos de la presencia del público. La variacion del espíritu de las gentes en esta parte ha sido tan grande, que la comedia del *Diablo predicador* se representó muchas veces, y con buen éxito, á peticion de los interesados en que fuesen mas abundantes las limosnas, y despues se ha pedido, á pesar de estar prohibida por la autoridad, solo para tener el gusto de ver y oir las profanaciones en que abunda.

Citemos algunos pasajes de Moreto que nos hagan conocer cómo describe á sus bufones cuando están barnizados de santidad. En la comedia de *la Vida de San Alejo*, incitando el santo á su criado Pasquin á que sirva á Dios, replica Pasquin.

«¿Y da bien de comer Dios?
Alejo. ¿Puede faltarle si es dueño
de todo lo que hay criado?
El dá á todos el sustento,
las dulzuras, los regalos.
Pasquin. ¿Dulces? no diga mas de eso,
que el corazon me han torcido
esos dulces que dá el cielo.»

Biblioteca Nacional de España

Empieza á tirar espada, capa, sombrero todo muy roto, como en señal de renuncia al mundo, y al tirar la calabaza, esclama:

«fuera, mentido veneno;
porque ahora vas llena de agua.»

Llegan á una hermita, cuyas campanas se tocan por sí mismas, anunciando la santidad de Alejo que llegaba, y Pasquin dice:

«Señor, ¡qué presto pagais
la hacienda que por vos dejo!
Uno. ¿Cuál es de vosotros dos?
Alejo. Yo, amigos, no lo merezco.
Pasquin. Aquí está, señores: yo
soy, aunque no lo parezco,
el santo por mis pecados.
¿Hay que comer allá dentro?
Uno. Aunque no es mucho, sí hay.
Pasquin. Pues déjenme á mí con ello:
que yo con mi bendicion,
queriendo Dios, lo haré ménos.
Uno. ¿Quién toca aquestas campanas?
Pasquin. Dos anjelitos traviesos:
no os dé cuidado; que yo
les haré que se estén quietos.»

No se le borra la idea de ser santo, se dá á sí mismo el nombre de *San Pasquin y Pasquiniano*. Le preguntan qué milagro ha hecho, y responde que *no haberse muerto de hambre*, y añade que *no está en la letanía*, por no haber muerto aun. En un soliloquio dice:

«Santo me llaman, y pienso
que lo soy, aunque es espanto
subir de lacayo á santo:
mas debe de ser ascenso.»

En otra ocasion viendo luces en la humilde habitacion de Alejo debajo de la escalera esclama:

«.....mi virtud
es tabardillo del cielo:
vive Cristo, que soy santo
y no acabo de creerlo.»

Antes habia dicho que se iba á echar en oracion para que tuviese buen éxito una accion infame, cual era el robo de la esposa de Alejo por un amante suyo: despues dice que aunque es santo, *se enmendará de serlo* con el tiempo. Nosotros hemos llamado profanaciones á esta mezcla de las trubanadas con el lenguaje de la devocion, y á la verdad no se les puede dar otro nombre á los pasajes citados, que sin embargo no son de los mas fuertes que se encuentran en Moreto, y por eso nos hemos atrevido á copiarlos.

En las comedias de *Santa Rosa del Perú*, *Nuestra Señora de la Aurora* y otras semejantes, se hallarán innumerables pasajes del mismo género, que no citarémos, porque nos parece mas importante examinar una cuestion moral y literaria, que nos sujiere este asunto, á saber: «¿es capaz la hipocresía de prestarse al ridículo teatral?»

Observemos que Tartufo habla cuando aparenta virtud, como un hombre verdaderamente virtuoso. En este es realidad lo que en el hipócrita es apariencia, la ridiculez

Biblioteca Nacional de España

de la hipocresía consiste, pues, en la contradiccion entre lo que es, y lo que el hipócrita quiere aparentar. Pero ¿no es fácil que el ridículo recaiga sobre las apariencias, es decir, sobre el mismo lenguaje relijioso, moral ó patriótico? (porque hay hipócritas de todas clases.) Y en ese caso ¿no seria una inmoralidad y una verdadera profanacion esponer á la risa pública la esterioridad de la virtud, que es lo único que vemos en los hombres; pues el interior de su alma solo pertenece á la jurisdiccion divina? Si esta reflexion, que para nosotros tiene mucho valor, está comprobada por una triste experiencia, inferirémos que no era necesario que fuese hipócrita el presidente Henault para prohibir se representase la comedia de Moliere.

Observemos ademas que la hipocresía es un vicio demasiado aborrecible para que excite la risa en el teatro. Si nos reimos en la representacion del *Tartufo*, no es de este personaje; porque no nos reimos de aquel á quien detestamos; sino por la necedad de Orgon, por la prueba tan ridícula como indecente á que se espuso, y por la necia devocion de Madama Pernette, igual por lo ménos á su irascibilidad.

Es menester en materias morales atenerse siempre á los resultados prácticos. El pueblo que ve en la escena el personaje de un hipócrita, señala despues como tales á los que vea en la sociedad tener el mismo lenguaje y continente. Los resultados de esta disposicion son harto funestos y conocidos, para que no concluyamos que el vicio de la hipocresía no es á propósito para ser descrito en el drama cómico.

No dirémos otro tanto de la gazmoñería ó mojigatería; porque en esta las exterioridades mismas son necias y ridículas. El hipócrita es un malvado que oculta los vicios mas infames bajo las apariencias de virtud. El mojigato es un necio que cree espiar todas sus debilidades con ciertas apariencias muy propias para descubrirle á los ojos perspicaces, y que solo pueden engañar á otros necios como el que las usa.

RUIZ DE ALARCON.

EMPRENDEMOS el exámen y estudio de uno de nuestros mejores poetas dramáticos del siglo XVII, superior á todos en la correccion del estilo, é inferior á muy pocos en la orijinalidad de los pensamientos y en el artificio dramático. Muy cortas noticias biográficas tenemos acerca de D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Solo sabemos que fué contemporáneo de Montalban, que le cita en el *Para todos*. Sus apellidos anuncian la nobleza de su cuna, y mas aun, la urbanidad caballerosa y siempre sostenida de su lenguaje, y los sentimientos generosos que atribuyó á sus personajes. Es el que mas se acercó á Calderon en estas dos calidades.

Las comedias que conocemos de él, son de varias especies. Entre ellas merecen el primer lugar las de costumbres, y mas que todas, *La verdad sospechosa*, que sirvió de tipo al gran Corneille para escribir su *Menteur*; primer drama cómico del teatro frances que tuviese mérito. Hay otras comedias de Alarcon que pertenecen al género trájico, como *La crueldad por el honor*, *El dueño de las estrellas*, *Lo que mucho vale, mucho cuesta*: las hay en fin de capa y espada, y heróicas. Las dos partes del *Tejedor de Segovia* pueden colocarse en la clase de románticas ó novelescas.

En todas ellas se reconocen como las principales dotes de Alarcon el arte de interesar, que es el alma de la poesía dramática y la gracia, facilidad y valentía de la espresion con lenguaje esmerado y correcto; esta última prenda es muy poco comun en nuestros escritores dramáticos, ya pervertidos por los vicios del gongorismo, de la sutileza, y de los conceptos de su siglo, ó ya obligados por la precipitacion á dejar mal limadas sus obras. Podrán tal vez notarse algunos trozos demasiado poéticos: mas no aquellos otros defectos. Tiene nobleza y sencillez, versificacion pura y sostenida: adapta el lenguaje al carácter del personaje; en fin, puede mirarse como uno de los padres del idioma en una época en que ya comenzaba á pervertirse.

La direccion de la fábula es la misma que la de Calderon, á quien tomó por modelo

Biblioteca Nacional de España

en esta parte; pero le excede en la descripcion de los caractéres, muy poco variada en aquel rey de la escena. Alarcon los supo variar y contrastar, y tres de sus comedias, *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, y *La prueba de las promesas*, pueden sufrir la comparacion con las de Terencio, á quien se parece mucho nuestro autor en la elegancia de la diccion y en las intenciones morales de la fábula.

Calderon le excedió en la fuerza poética y en el arte de anudar y desenlazar la accion; Lope en la ternura; Tirso en la malignidad, Moreto en la sal cómica; Rojas en las situaciones trájicas. A todos los demas es superior en estas dotes; y á los colosos que van nombrados, en la correccion sostenida de la frase. El gusto de Alarcon estaba mas exento de vicios, aunque su genio no fuese tan fecundo en bellezas.

Las comedias que hemos leido de él, son todas orijinales, ya en cuanto á los argumentos, ya en cuanto á las situaciones. Leyendo á Moreto, nos acordamos de Lope y de Tirso, aunque mejorados. Calderon se copió muchas veces á sí mismo. Alarcon no copia á nadie, ni se repite. Sus situaciones son siempre nuevas: lo que parecia imposible despues de las mil y ochocientas comedias de Lope de Vega. Sus recursos dramáticos están bien graduados y en proporcion con las situaciones. Su diálogo es vivo, interesante, lleno de gracias y de respuestas inesperadas en las situaciones cómicas, y de emociones terribles en las trájicas.

¿Por qué un poeta de tanto mérito, no solo como autor dramático, sino tambien como hablista, ha sido tan olvidado de nuestros literatos, que apenas eran conocidas sus obras; y de nuestros actores que no las representaban? ¡Cosa estraña! El mérito de Alarcon era reconocido en toda Europa, que aplaudia *el Embustero* de Corneille: y en su misma patria era tan ignorado, que un mal poeta del tiempo y de la escuela de Comella hizo en dos malos actos una mala imitacion de la pieza francesa, sin que el público, ni aun quizá el mismo zurcidor, supiesen á quién se le debia el pensamiento orijinal. Hé aquí uno de los frutos de la reaccion de Montiano y de Moratin el padre. Este gran título y otros muchos de nuestra gloria fueron condenados al olvido por la injusta proscripcion de nuestro antiguo teatro; tan injusta por lo ménos, como la quema absoluta de la librería de D. Quijote, hecha por el ama y la sobrina. Pero los partidos literarios, así como los políticos y los relijiosos no atienden nunca á la gloria nacional. El fanatismo es su única guia.

Cuando el teatro español, abrumado con las producciones ridículas del último tercio del siglo pasado, volvió á dar permiso para representar algunas de nuestras comedias antiguas, una sola se representó de Ruiz de Alarcon, y aun esa, no como suya, sino como de Lope de Vega, á quien se atribuyó en ediciones falsificadas. Seria muy difícil esplicar la razon de este olvido en la misma época que resucitaba Tirso de Molina despues de cerca de dos siglos que desapareció de la escena: porque hasta las preocupaciones del tiempo eran favorables á Alarcon, el mas regular, el mas clásico, por decirlo así, de todos los autores cómicos que fueron contemporáneos suyos.

Tenemos entendido que en estos últimos años se le ha hecho la justicia que merece, y que se han representado con aplauso sus dos mejores comedias de costumbres, *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*. En Francia, donde ya era conocido su nombre, por la injenuidad noble de Corneille que siempre citó las fuentes de donde sacaba los argumentos de sus dramas, se conocen tambien las comedias de nuestro poeta; y en una de las innumerables colecciones literarias que se publican en Paris, hemos visto el análisis de algunas de ellas. Nada falta ya á la gloria de este ilustre escritor, tan menoscabada mientras vivió por los envidiosos y los ladrones literarios, que imprimieron sus obras bajo otros nombres, segun consta de las quejas del mismo Alarcon en el prólogo de la genuina que publicó.

Este poeta no es de quellos que para conocerlos debidamente basta examinar una ú otra de sus piezas, y presentar muestras de su estilo. Siendo como es orijinal en todas sus producciones, es preciso examinar las comedias de mérito que escribió, y solo deberán exceptuarse las que, ó por haber sido compuestas en su primera juventud ó en momentos en que la inspiracion dormia, carecen de los rasgos y situaciones dramáticas interesantes, que tanto abundan en sus piezas escojidas. Estas pertenecen á diferentes géneros, y debemos mostrar la habilidad del escritor en cada uno de ellos. Empezarémos, pues, por las de costumbres, que á pesar de cuanto digan los sectarios de la escue-

Biblioteca Nacional de España

la de Victor Hugo, serán siempre las mas apreciadas de la porcion instruida del público: porque son las que cumplen mas directamente la condicion impuesta por Horacio á los poetas dramáticos, de mezclar lo útil con lo agradable. Lope de Vega en su *Arte de hacer comedias* dice que las escribia él mismo á despecho de Terencio. Alarcon, sin alterar las formas dramáticas, introducidas por el fundador de nuestro teatro, estudió é imitó perfectamente al cómico latino; cuyo mérito consiste no tanto en la disposicion de la fábula, como en la instruccion moral que resulta de ella.

RUIZ DE ALARCON.

La verdad sospechosa.

ARTÍCULO I.

ESTA pieza es eminentemente moral, y su accion la misma que la de la fábula del zagal que engañaba los pastores gritando que venia el lobo. El resultado es el mismo. No se creyó al mentiroso cuando dijo la verdad, y se halló cojido en su mismo lazo. La máxima que Esopo encerró en un pequeño apólogo la amplificó Alarcon en una comedia en tres jornadas. El embustero es castigado, no solo porque pierde su crédito, sino tambien la mujer que amaba, y la pierde de resultas de sus mentiras. Es imposible ejercer mejor la justicia dramática.

Veamos cómo distribuye y conduce su accion nuestro poeta. D. Beltran, caballero de la primera nobleza de Madrid, orgulloso por su cuna y sus riquezas, pero fiel sectario de todas las tradicciones generosas que pueden disculpar el orgullo aristocrático, recibe á su hijo D. Garcia que venia de Salamanca, donde habia concluido sus estudios en compañía de un letrado que se le habia dado por ayo, y que recibe por premio de su trabajo una majistratura, alcanzada por el influjo del padre de su alumno. Este pregunta al ayo cuando se ven solos, si su hijo tiene algun vicio ó defecto: y el ayo, por mas que quiera atenuarlo, no puede dejar de decirle que entre la gente estudiantina alegre y de poco meollo, habia adquirido D. Garcia el hábito de

«no decir siempre verdad,»

noticia que disgusta en gran manera al pundonoroso D. Beltran.

El informe del buen licenciado era por desgracia muy exacto. D. Garcia sale á pasearse con Tristan, criado de confianza de su padre, y que conocia bien la córte: vé á Doña Jacinta que venia con su amiga Doña Lucrecia, se enamora de ella, llega á hablarla, y en la conversacion le dice que es un caballero indiano, libre y muy rico; pero él mismo queda engañado; porque por el informe que Tristan tomó del lacayo que las acompañaba, cree que el nombre de la que amaba, es Doña Lucrecia de Luna.

Encuentra despues á dos amigos antiguos, que venian hablando de una cena y música dadas á una dama en el rio, y D. Garcia se dá por el héroe de aquella fiesta, describiendo en una pomposa relacion la magnificencia del aparato y de la iluminacion, el mérito de los manjares y la dulzura de las sinfonías. Pero esto no es mas que el preludio de su carácter.

D. Beltran, que trataba de casar su hijo con Doña Jacinta, teniéndola ya avisada, pasa con él, entrambos á caballo, por la calle de esta dama para que le conociese. Jacinta le conoce en efecto; y aunque desde la primera vez que le vió, se agradó de él lo bastante para balancear su antiguo cariño á D. Juan de Sosa, uno de los dos amigos de D. Garcia, la disgustó mucho saber que habia mentido en decir que era indiano y que

Biblioteca Nacional de España

la amaba un año habia; pues de D. Beltran supo que acababa de llegar de Salamanca. Ya empieza el mentiroso á recibir el digno castigo con las sospechas que inspira á Jacinta.

Entretanto D. Beltran lleva á su hijo á un paseo solitario, le afea su vicio de mentir, que por Tristan sabia que continuaba, y concluye diciéndole el matrimonio con Doña Jacinta Pacheco. Engañado por el trueque del nombre, para escusarse con su padre, finje que está casado en Salamanca, cuenta cómo la familia de su mujer supuesta le sorprendió una noche, y le puso en la alternativa de morir ó satisfacer su honor. Tan bien pintó su peligro, y la furia de su suegro y cuñado, que el buen D. Beltran le creyó: y D. Garcia quedó muy persuadido á que por lo ménos en aquella ocasion el saber mentir le habia sido útil para libertarse de un matrimonio á disgusto. D. Juan le desafia creyéndole amante de Jacinta; porque estaba persuadido á que habia sido á ella á quien se dió la fiesta en el rio: D. Garcia le miente diciendo que aquel obsequio se hizo á una señora casada; pero aunque mentiroso, es caballero y riñe con D. Juan. Llega el otro amigo y los pone en paz con la noticia de las verdaderas festejadas, que para ir al rio se valieron del cochero y coche de Doña Jacinta y causaron los celos de D. Juan. El duelo cesó; pero los dos amigos quedaron convencidos de que D. Garcia los habia engañado cuando dijo que él habia hecho el convite. En fin en una conversacion que tiene con Jacinta en casa de Lucrecia por la reja y de noche, es cojido en las mentiras que ha dicho, responde con la verdad, no se le cree, y se admira de que no le crean cuando es verdadero.

En la tercer jornada D. Beltran insta á su hijo que vaya á Salamanca á traer su mujer. D. Garcia responde que seria inútil la jornada, porque su esposa está en cinta y en vísperas de parto. El viejo se alboroza con la idea de ser abuelo; pero pone al embustero en grande aprieto preguntándole el nombre de su suegro para escribirle; porque ya se habia olvidado del que le dijo, aunque lo recordó despues. Al fin sale del paso, diciendo que tenia dos nombres, uno propio, y otro que tomó al heredar un mayorazgo que exijia el nombre de *D. Diego* en el poseedor. Despues estando solo con Tristan, le pinta el desafio que tuvo con D. Juan de Sosa, y concluye con decir que le mató, al mismo tiempo que llega D. Juan, adornado de un hábito de Calatrava con que el gobierno habia premiado sus servicios. D. Garcia dice á Tristan que le habian curado por ensalmo, y que él mismo habia visto semejantes curas, y aun sabia las palabras del conjuro que eran hebráicas.

Al fin D. Beltran se informa de que no existia en Salamanca la familia de su imajinado consuegro y sabe que su hijo le ha mentido en cuanto contó desde el amorio hasta el nieto. Su indignacion llega á lo sumo; reprende asperísimamente á D. Garcia. Este da por disculpa su amor á Doña Lucrecia de Luna: mas el padre no lo cree hasta que Tristan, engañado tambien en cuanto al nombre de la dama, confirma su dicho. Entónces D. Beltran pide la mano de Lucrecia para su hijo, se le concede, y Garcia no se desengaña de su error hasta que ve á las dos amigas juntas y descubiertas á la luz del dia. Su castigo es que Jacinta da la mano á D. Juan, que solo aguardaba para pedirla á su padre, mejorar de suerte.

Este castigo, ademas de merecido, es el resultado de su vicio de mentir; pues si cuando D. Beltran le habló la vez primera del casamiento contratado, le hubiese manifestado su pasion y no le hubiese engañado con la conseja de Salamanca; aunque hubiese errado inculpablemente el nombre de la que amaba, habria tenido mas medios de salir de este error. El único defecto de esta comedia, cuya accion está perfectamente combinada y desenvuelta, consiste en los recursos dramáticos, poco verosímiles y á veces ininteligibles, de que se vale Alarcon para perpetuar la equivocacion de D. Garcia acerca del nombre de su amada. Pero nos parece imposible presentar en la escena un carácter mas bien descrito que el del embustero. Su propension á mentir, la facilidad y osadía con que lo hace, los incidentes y circunstancias con que adorna sus narraciones fabulosas, los medios de evasion que tiene cuando ó la memoria le flaquea, ó le cojen en una contradiccion, forman el tipo ideal de un mentiroso, á quien no refrena ni el pundonor, ni el respeto debido á la sociedad, ni la veneracion con que debe acatar á su padre. El carácter de D. Beltran, despues del de D. Garcia, es el mejor desempeñado. ¡Cuán bien descritos están en él los sentimientos pundonorosos de un caballero cas-

Biblioteca Nacional de España

tellano! ¡qué buen padre es! ¡cómo le lisonjea la esperanza de tener un nieto! Su credulidad, aun despues de los informes del ayo de su hijo y de Tristan, excita la risa y lástima á un mismo tiempo, y hace resaltar mas la habilidad para mentir de D. Garcia, que consigue engañar tantas veces á quien tan prevenido estaba contra él. Pero esa credulidad es otro rasgo profundo de costumbres. Es muy dificil á quien no sabe faltar á la verdad, persuadirse de que otro le miente.

El carácter de Doña Jacinta es poco amable y nada dramático. Ama á D. Juan por costumbre, y á Garcia por sorpresa. Corazones tan vulgares no son para la comedia, mucho mas si no se introducen para cargarlos de ridículo. Creemos que la pieza fuera mejor, si Alarcon hubiese descrito en Doña Jacinta una dama altiva, incapaz de transijir con el vicio vergonzoso de la mentira, y que castigase á D. Garcia negándose á recibirle por esposo, Mejor seria esta catástrofe. Es verdad que la habia presentado Calderon en su comedia *El hombre pobre todo es trazas*.

ARTÍCULO II.

El célebre Pedro Corneille presentó al teatro frances esta comedia castellana, con el título del *Mentiroso*. Esta pieza fué muy aplaudida en la representacion, y los literatos franceses la aprecian como el primer drama cómico, digno de este nombre, que apareció en el teatro de Paris; asi llama Voltaire á aquel ilustre poeta el fundador de la trajedia francesa por el *Cid*, de la comedia por el *Menteur*, y de la ópera por la *Psiquis*, que escribió en compañia de Moliere.

La comedia francesa copia todas las fabulas é invenciones de D. Garcia en la española; pero con mucho discernimiento. Se conoce el tino dramático de Corneille en que el embustero, en vez de finjirse indiano, cuando habla á su amada, ficcion de ninguna importancia en Paris, se finje oficial, cuyo valor y hazañas habia citado la Gaceta: lo que era muy oportuno para ser bien visto de las damas en el reinado belicoso de Luis IV.

Las mentiras de la cena y música dada en el rio, de su casamiento, de su finjida esposa en cinta, de la muerte de su rival, las salidas que da cuando se olvida del nombre de su consuegro, cuando su dama le estrecha, cuando su criado vé vivo al que creia muerto, y el descrédito que sufré por un vicio tan indecoroso, estan en la comedia francesa enteramente copiadas de la española, igualmente que las sales y gracias; y aun Corneille añade de su cosecha una que ha quedado en proverbio en Francia contra los fanfarrones. Cuando el criado ve vivo y con salud al rival de su amo, dice:

«Les gens que vous tuez, se portent assez bien.»

«Los hombres que vos matais
gozan de buena salud.»

Dos son las diferencias que notamos entre una y otra composicion: una, relativa al carácter del padre del embustero: otra, á la catástrofe del drama: y en una y otra nos parece superior Alarcon á Corneille.

El padre en la comedia francesa no es mas que un viejo de Terencio ó de Plauto que se deja engañar por su hijo: no es asi el *D. Beltran* de Alarcon: no es un carácter vulgar: es un caballero que mira como un gran infortunio el defecto de su heredero, defecto que conoce por los informes de su ayo y del criado Tristan: defecto que reprende agriamente. Si apesar de sus noticias y de sus consejos, el hijo le engaña ¿quién no ve que este rasgo sirve para dar mejor á conocer el carácter del mentiroso? Nos parece, pues, que Corneille suprimió con muy mal consejo las primeras escenas de la pieza española, en las cuales se despliega el carácter de D. Beltran. Quizá lo haria por observar mas estrictamente las leyes severas del teatro frances que no permitian mudar el lugar de la escena en un mismo acto, ni introducir un personaje como el ayo, que no debia volver á parecer. Pero no faltaban recursos dramáticos á

Biblioteca Nacional de España

Corneille para producir el mismo efecto con otros medios, y ademas ¿qué son las leyes convencionales comparadas con la pérdida de un carácter tan noble y tan bien descrito como el del padre de D. Garcia?

En la catástrofe de Alarcon no sale el embustero de su equivocacion acerca del nombre de la que ama, sino en el momento en que la ve casar con D. Juan, y asimismo precisado á casar con Lucrecia. En la catástrofe de Corneille conoce su error antes de la última escena: se halla preparado á sufrir las consecuencias sin gran pesadumbre, porque Lucrecia le ha parecido muy hermosa; miente de nuevo finjiéndole que siempre ha sido el objeto de su amor; en vez de ser humillado, queda desairada Jacinta, porque siempre humilla á una mujer hallarse engañada cuando cree haber hecho una conquista. Asi queda el drama sin efecto moral; y el vicio que se ha descrito tan bien no recibe mas castigo que el de haberse visto el vicioso espuesto á algunos peligros. La ley de la espiacion está violada.

Es verdad que el desenlace de Corneille es mas natural; pues Alarcon, para perpetuar el error de D. Garcia recurre á medios que casi no se entienden, defecto principal de la comedia española. Mas no es este el motivo que tuvo Corneille para variar la catástrofe. Hé aqui lo que dice en el exámen de su obra sobre esta materia: «El autor español hace que el mentiroso se equivoque en castigo de sus embustes y le obliga á dar la mano á Lucrecia á quien no ama: como siempre yerra su nombre y cree que es el de Jacinta, presenta á esta la mano cuando se le concede por esposa la otra; y dice con vehemencia al advertirle su error, que si se ha engañado en cuanto al nombre no en cuanto á la persona. Entónces el padre de Lucrecia le amenaza con la muerte si no casa con su hija despues de haberla pedido; y su mismo padre repite la amenaza. A mi me ha parecido algo dura esta manera de concluir la pieza, y he creido que un casamiento ménos forzado seria mas del gusto de nuestro auditorio. Por esto le he atribuido en el quinto acto cierta inclinacion á Lucrecia, para que cuando conozca la equivocacion de los nombres, haga de la necesidad virtud con ménos violencia.»

Estas razones no nos convencen. El embustero merece ser humillado, y no lo es en el final de Corneille: falta, pues, la consecuencia natural é indeclinable del vicio, en la cual consiste la justicia dramatica. El castigo de D. Garcia no es casar con Lucrecia, hermosa, rica y que le ama; sino perder á Jacinta á quien él se inclinaba, y este castigo lo reduce casi á nada la combinacion de Corneille. En la de Alarcon se verifica con toda la severidad correspondiente á lo mucho que se ha afeado en toda la pieza el vicio de la mentira.

Corneille pueda tener razon en recurrir al sentimiento del auditorio frances; porque la galanteria de esta nacion era muy diferente de la nuestra en aquel siglo. Obsérvese que ninguna de las mentiras que atribuyen uno y otro autor al protagonista, son de aquellas que hacen infame y detestable al que las dice. Casi todas son inventadas á favor de los intereses del amor, y esto merecia tanta induljencia en Francia, que casi podian pasar entónces por ardides y aun por gracias. Despues se ha visto que acciones mucho mas negras no han deshonrado á los que las han cometido, y en el siglo XVIII el nombre de *roué* (como quien dijera *ahorcado*) que se daba á los que engañaban ó se portaban mal con las mujeres, lejos de ser un título de ignominia lo era casi de gloria, porque suponia el mérito necesario para hacerse amable al bello sexo. A tal punto llegó la degradacion de las costumbres. Pero la gravedad española miró siempre con odio y desprecio, y nos lisonjeamos de que aun dura este justo sentimiento, el hábito de mentir aun en las guerras amorosas.

Esto quiere decir que cada uno de estos insignes poetas graduó la expiacion dramática segun las ideas y sentimientos de su nacion, y segun la importancia que en una y otra se daba á las culpas del mentiroso. Alarcon ha sido fiel intérprete de las máximas que profesaban los caballeros de su tiempo. No tenemos tantos datos para juzgar si Corneille se ha acomodado con igual fidelidad á las de los cortesanos de Luis XIV. Solo dirémos que entónces el amor en España era un culto, en Francia una galanteria.

No concluirémos este artículo sin citar el dictámen de Corneille, juez tan decisivo en materias dramáticas, sobre la comedia de Ruiz de Alarcon. «El argumento de

Biblioteca Nacional de España

esta pieza me parece tan injenioso y tan bien manejado, que segun he dicho muchas veces y ahora lo repito, daria dos de mis mejores composiciones, porque fuese invencion mia. Se ha atribuido al famoso Lope de Vega; pero hace poco que llegó á mis manos un tomo de D. Juan de Alarcon, en el cual la reclama este autor, y se queja de los impresores que la han dado á luz bajo otro nombre.... Sea de quien fuere, es injeniosísima, y nada he leido en español que me haya gustado mas.»

Corneille puso en la escena francesa la segunda parte del *Mentiroso*, que no gustó, sacada de otra comedia española que asegura ser de Lope de Vega. Como este no pudo darle el mismo título que Corneille, hemos procurado averiguar cuál sea por el argumento; pero hasta ahora han sido inútiles nuestras indagaciones.

ARTÍCULO III.

PRESENTEMOS algunos pasajes de esta comedia, por los cuales se justificará cuanto hemos dicho acerca de la elocucion de Alarcon.

Viendo el ayo de Don García lo mal que habia sentado á su padre el informe que le dió de su vicio, trata de suavizarlo diciendo:

«En Salamanca, señor,
son mozos, gastan humor,
sigue cada cual su gusto.
Hacen donaire del vicio,
gala de la travesura,
grandeza de la locura;
hace en fin la edad su oficio.
Mas en la corte mejor
su enmienda esperar podemos,
donde tan validas vemos
las escuelas del honor.

Beltran. Casi me mueve á reir
ver cuán ignorante está
de la corte: ¿luego acá
no hay quien le enseñe á mentir?
En la corte, aunque haya sido
un estremo Don García,
hay quien le dé cada dia
mil mentiras de partido.»

Obsérvese el resentimiento con que habla el padre contra el ayo, aunque solo le dió el informe á instancia suya: resentimiento injusto, pero natural en un viejo apesadumbrado. Obsérvese tambien el tratamiento impersonal, sin llamarle ni de *tú* ni de *vos*. Así trataban entónces las personas de distincion á los que dependian de ellos, sin estar precisamente empleados en su servicio personal.

El mismo desabrimiento conserva D. Beltran en toda la escena. Diciéndole el ayo que no puede detenerse en la corte, porque le espera el empleo de majistratura que le han dado, replica el viejo:

«Ya entiendo: volar quisiera
porque va á mandar: á Dios

Letrado. Guardeos Dios: dolor estraño
le dió al buen viejo la nueva.
Al fin el mas sabio lleva
agriamente un desengaño.»

Biblioteca Nacional de España

En el primer diálogo que tienen D. Garcia y Tristan, describe este muy bien las diferencias de mujeres poco honestas que habia en Madrid, comparándolas con las diversas clases de astros. Es un trozo bien escrito y versificado, aunque algo picaresco y libre: concluye esta injeniosa astrolojía, diciendo:

«Y asi, sin fiar en ellas,
lleva un presupuesto solo,
y es que el dinero es el polo
de todas estas estrellas.»

Diciendo D. Garcia á Jacinta que es indiano, y muy rico, replica:

Jacinta. ¿Y sois tan guardoso
como la fama los hace?
Garcia. Al que mas avaro nace
Hace el amor dadivoso.»

La descripcion de la cena y música está hecha en un tono poco diferente del épico: es un pasaje de poesia descriptiva, en que el autor se permite hipérboles atrevidos, que allí están bien colocados para mostrar la audacia y la facilidad en mentir. Para manifestar el estilo de esta relacion, citarémos los siguientes versos:

«Apenas el pie que adoro
hizo esmeraldas la yerba,
hizo cristal la corriente,
las arenas hizo perlas:
cuando en copia disparados
cohetes, bombas y ruedas,
toda la rejion del fuego
bajó en un punto á la tierra.

Jacinta intentando satisfacer á D. Juan çeloso, dice:

Juan. «¿Tú eres cuerdo?
¿Cómo cuerdo,
amante y desesperado?
Jacinta. Vuelve, escucha, que si vale
la verdad, presto verás
cuán mal informado estás..
Juan. Voime que tu tio sale.
Jacinta. No sale: escucha que fio
satisfacerte.
Juan. Es en vano,
si aqui no me das la mano.
Jacinta ¿La mano? Sale mitio.»

Esta vivacidad y gracia en el diálogo es muy frecuente en Alarcon.

Hé aqui los consejos de D. Beltran á su hijo, que le avisó que iba á los trucos á divertirse un rato:

«No apruebo que os arrojeis,
siendo venido de ayer
á daros á conocer
á mil que no conoceis:
sino es que dos condiciones
guardeis con mucho cuidado,
y son, que jugueis contado,
y hableis contadas razones.

Biblioteca Nacional de España

Puesto que mi parecer
es este, haced vuestro gusto.»

Cuando despues sabe por Tristan que

.....en término de un hora
echó cinco ó seis mentiras.»

Se queja asi:

.....«¡Santo Dios!
pues esto permitis vos,
esto debe de importar.
¿Á un hijo solo, á un consuelo
que en la tierra le quedó
á mi vejez triste, dió
tan gran contrapeso el cielo?
Ahora bien, siempre tuvieron
los padres disgustos tales:
siempre vieron muchos males
los que mucha edad vivieron.

En la represion que da á su hijo hay muy excelentes versos:

¿Posible es que tenga un noble
tan humildes pensamientos,
que viva sujeto al vicio,
mas sin gusto y sin provecho?
El deleite natural
tiene á los lascivos presos:
obliga á los codiciosos
el poder que da el dinero:
el gusto de los manjares
al gloton: el pasatiempo
y el cebo de la ganancia
á los que cursan el juego:
su venganza al homicida,
al robador su remedio:
la fama y la presuncion
al que es por la espada inquieto:
mas de mentir ¿qué se saca
sino infamia y menosprecio?»

Tristan echa en cara á García que le haya mentido la muerte de D. Juan, y él replica:

«Sin duda que le han curado
por ensalmo.

Tristan. Cuchillada
que rompió los mismos sesos,
¿en tan breve tiempo sana?

García. ¿Es mucho? ensalmo sé yo
con que un hombre en Salamanca,
á quien cortaron á cercen
un brazo con media espalda,
volviéndosele á pegar,
en ménos de una semana,
quedó tan sano y tan bueno
como primero.

Tristan. Ya escampa.

García. Esto no me lo contaron,

Biblioteca Nacional de España

lo vi yo mismo.

Tristan. Eso basta.

Garcia De la verdad por la vida
no quitaré una palabra.

Tristan. ¡Qué ninguno se conozca!
Señor, mis servicios paga
con enseñarme ese ensalmo.

Garcia. Está en dicciones hebráicas,
y si no sabes la lengua,
no has de poder pronunciarlas.

Tristan ¿Y tú sábesla?

Garcia. ¡Qué bueno!
mejor que la castellana:
hablo diez lenguas.

Tristan. Y todas
para mentir no te bastan.

RUIZ DE ALARCON.

Las paredes oyen.

ARTICULO I.

DOÑA Ana de Contreras, viuda noble, rica y hermosa, es amada de dos caballeros, que si bien iguales en sangre, son muy diferentes en las dotes de naturaleza, fortuna y moralidad. D. Mendo es galan, hacendado y correspondido de Doña Ana, pero murmurador y maldiciente: D. Juan, desairado en el rostro y talle, pobre de bienes, y desdeñado de la que ama, es sin embargo un modelo de sentimientos generosos, de verdadero amor, de cortesía y afabilidad.

D. Mendo, antes de enamorar á Doña Ana, habia querido á Lucrecia, y aun le conservaba algun cariño. Hablaba mal de ella en su ausencia; pero le escribia papeles en que no trataba muy bien á su actual querida. Se vé, pues, que no era un galan de Calderon, ni podia serlo. Un hombre maldiciente no puede estimar á nadie; y el amor sin estimacion, ha de carecer de delicadeza y de constancia.

Doña Ana que estaba muy prendada de él, le oye desde su reja una noche de San Juan, decir al duque de Urbino, mil defectos de ella, impugnando á D. Juan que ensalzaba con el entusiasmo del amor, sus prendas y virtudes. Tambien cae en sus manos una de las cartas que D. Mendo escribia á Lucrecia. Su indignacion llega á lo sumo y le despide. D. Mendo quiere robarla de un coche en que pasaba de Alcalá á Madrid, y es herido por el duque, enamorado tambien de Doña Ana, y por D. Juan, que disfrazados de cocheros la iban sirviendo en aquel viaje.

La maledicencia y este último atentado del galan querido, y la excelente conducta y los nobles sentimientos de D. Juan, que se consuela de la pérdida de su amada, con la idea de que seria esposa del duque, producen en el corazon de la dama, aborrecimiento declarado á D. Mendo, y amor verdadero á D. Juan, con el cual se casa al fin. D. Mendo aspira como en despique á la mano de Lucrecia; mas esta la dá á un conde, primo y amigo del maldiciente, que le vende porque ama á Lucrecia; y que justifica con su conducta la imposibilidad de que encuentre quien le ame verdaderamente un hombre mal hablado.

Este es el argumento del drama. Se vé, pues, que hay en él una intencion moral. El castigo de la maledicencia es mucho mayor que el de la costumbre de mentir en *la Ve-*

Biblioteca Nacional de España

dad sospechosa, porque tambien lo es el delito. El mentiroso en efecto, cuando sus mentiras no hacen daño á otro, es ridículo: el maldiciente excita el odio y la execracion. En toda la comedia se procura hacer aborrecible este vicio; y D. Mendo recibe por pena el desprecio de sus amadas, una herida y las amenazas que se le hacen en la catástrofe, si no corrije su perversa inclinacion.

En este drama hay una de aquellas situaciones difíciles que suelen ser el exámen de los poetas cómicos. Doña Ana pasa desde ser amante de D. Mendo, despreciando á D. Juan, á amar á este y aborrecer al que queria y con el cual iba á casarse. Estas mutaciones son el escollo mas funesto de los poetas noveles: porque es menester hacerlas sin alterar el carácter del personaje, justificar ademas la alteracion, y verificarla por grados. En semejantes ocasiones es mas necesaria que nunca la regla de proporcionar los medios á los fines; porque la mudanza parecerá absurda y gratuita, si no se atribuye á motivos muy poderosos. Alarcon ha tenido cuidado de esponerlos con mucha habilidad.

1.° Doña Ana es viuda y recojida: ignoraba el defecto de D. Mendo; enamoróse de él por su buen talle, gala y discrecion, así como la enfadaba D. Juan por su mala cara y vestido. La suya era de estas pasiones tranquilas, que sin ser delirantes, bastan á hacer feliz un matrimonio entre personas virtuosas y de razon. Pero toda su ilusion debió desaparecer cuando le oyó ofenderla en su hermosura, en su edad, que son las cosas que mas sienten las mujeres, y por añadidura en su entendimiento.

2.° Añádese á esto el aprecio que vá cobrando á D Juan por la nobleza con que siendo desdeñado, vuelve por ella: la carta de D. Mendo á Lucrecia, que revela á Doña Ana toda la perversidad de su amante; y en fin, las continuas advertencias y sujestiones de su criada y confidenta Celia, favorable á D. Juan por lo bien que este la trataba, y enrabiada contra D. Mendo desde que una noche la llamó *vieja*: ofensa tanto mas sensible, cuanto debia ya de ser algo entrada en años, segun la libertad con que habla á su señora.

3.° Ultimamente el lance del coche acabó de mostrar lo que podia esperar de su amante: y viendo al mismo tiempo el amor generoso de D. Juan que se sacrificaba por el bien de ella, rindió su corazon, no á exterioridades que suelen ser engañosas, sino á las prendas del alma y á la noble pasion de aquel caballero. Todo esto cabe muy bien en el carácter virtuoso y delicado de la dama.

En cuanto á los de D. Mendo y D. Juan, están perfectamente dibujados. Hé aquí cómo habla el maldiciente de las damas que habia querido antes que á Doña Ana.

Conde. «A mi señora Lucrecia
dad, Ortiz, ese papel.
Ortiz. Guárdeos Dios.
Mendo. Cosa cruel,
conde, es una mujer necia.
Conde. ¿Cómo?
Mendo. Con celos y amor
sale Lucrecia de sí.
Conde. ¿Con causa, D. Mendo?
Mendo. Sí:
mas tanto el yerro es mayor.
.....
Conde. ¿Qué hay de Teodora?
Mendo. Queria
que yo fuese su marido,
como si hubiesen nacido
mis abuelos en Turquia.»

Paseándose la noche de San Juan con el duque y el amante desfavorecido, dá libre curso á su lengua satírica.

Mendo. «Esta es la calle Mayor.

Biblioteca Nacional de España

Juan. Las Indias de nuestro polo.
Mendo. Si hay Indias de empobrecer
yo tambien Indias la nombro.
Juan. Es gran tercera de gustos.
Mendo. Y gran corsaria de tontos.
Juan. Aqui compran las mujeres.
Mendo. Y nos venden á nosotros.
Duque. ¿Quién habita en estas casas?
Juan. D. Lope de Lara, un mozo
muy rico, pero mas noble.
Mendo. Y ménos noble que tonto.
Duque. Tened, que bailan allí.
Juan. San Juan es fiesta de todos.
Mendo. Yo aseguro que van estos
mas alegres que devotos.
Duque. ¿Quién vive aquí?
Juan. Una viuda
muy honrada y de buen rostro.
Mendo. Casta es la que no es rogada:
alegres tiene los ojos.
Juan. Esta imájen puso aquí
un estranjero devoto.
Mendo. Y entre aquestas devociones
no le sabe mal un logro.
Juan. Un rejidor de esta villa
hizo este hospital famoso.
Mendo. Y tambien hizo los pobres.»

Cuando llegan los tres paseantes á casa de Doña Ana, celebrando D. Juan la hermosura de esta dama, dice D. Mendo, temiendo que aquel elojio inspirase al duque deseos de verla:

«Ciego sois ó yo soy ciego,
ó la viuda no es tan bella.
Ella tiene el cerca feo,
si el lejos os ha agradado,
que yo estoy desengañado
porque en su casa la veo.
Duque. ¿Visitáisla?
Mendo. Por pariente
alguna vez la visito:
que si no, fuera delito
segun es de impertinente.
Ana. ¡Ah traidor!
Mendo. Si el labio mueve
su mediano entendimiento,
helado queda su aliento
entre palabras de nieve.
.....
Pues la edad no sufre engaños
aunque la tez resplandece.
.....
Mil botes son el jordan
con que se remoza y lava:
Duque á Mendo. ¿Pues cómo D. Juan la alaba?
Mendo al Duque. Para entre los dos, D. Juan
es un buen hombre, y si digo

Biblioteca Nacional de España

que tiene poco de sabio,
puedo sin hacerle agravio.»

Mientras están paseándose, suenan cerca de allí cuchilladas; mas el duque exorta á sus amigos á seguir á unas damas que le han gustado, y Mendo dice á D. Juan motejando al duque:

.....«es mas devoto
de mujeres que de espadas.»

No puede describirse mejor el carácter del mal hablado. Pero este espíritu de sátira y murmuracion se desenvuelve mas en los dos actos siguientes, y se manifiesta toda la vileza y ruindad de un alma, poseida del vicio de la maledicencia.

ARTÍCULO II.

La bajeza del alma de D. Mendo se conoce no tanto en los rasgos de maledicencia que notamos en nuestro artículo anterior, como en los ruines pensamientos que le sujiere el mal éxito de sus empresas amorosas. Cuando conoce que Doña Ana sabe que habló mal de ella, cree que D. Juan la llevó el chisme, y dice:

«Yo colijo que D. Juan
de Mendoza, mal mirado,
la contienda te ha contado
de la noche de S. Juan:
que conozco esas razones
que el necio dijo de tí,
porque yo le defendí
tus divinas perfecciones.
.....
Mas ya que estás de esa suerte
de mí, señora, ofendida,
porque le dejé la vida
á quien se atrevió á ofenderte,
no me culpes: que el estar
el duque Urbino presente
pudo de mi furia ardiente
el ímpetu refrenar.»

Es D. Mendo no solo maldiciente, sino mentiroso tambien. Prosigue así:

«Si por eso me privabas
de ver ese cielo hermoso,
vuelve: que presto por mí
cortada verás la lengua
que en tus gracias puso mengua.
Ana. Pues guárdate tú de tí.
Mendo. ¿Yo de mí? ¿Luego yo he sido
quien te ofendió?
Ana. Claro está:
¿quién sino tú?
Mendo. ¿Cuánto vá
que ese falso fementido,
lisonjero universal
con capa de bien hablado,

Biblioteca Nacional de España

por adularte ha contado
que él dijo bien y yo mal?
.....

Ana. *Para entre los dos, D. Juan*
es un buen hombre, y si digo
que tiene poco de sabio,
puedo sin hacerle agravio.
Vuestro deudo es y mi amigo:
mas esto no es murmurar.

Mendo. Eso dije á solas yo
al duque que se admiró
de verle vituperar.
lo que yo tanto alabé.

Ana. Dilo al revés.

Mendo. Segun esto
quien contigo mal me ha puesto
el duque sin duda fué.
¿Aun no ha llegado á la córte
y ya en enredos se emplea?»

Esta escena es de grande efecto. El espectador, ya interesado á favor de D. Juan, y contrario á D. Mendo, se complace en ver que el maldiciente, incapaz de adivinar cómo supo Doña Ana aquella conversacion, hace peor su causa, á cada palabra que dice: y mucho mas, cuando le escuchaban retirados el duque y D. Juan disfrazados de cocheros.

Mendo despues de ser herido por los cocheros supuestos, habla del lance al conde su primo, y le dice:

«Yo tengo una sospecha;
que siempre estas viudas mozas,
hipócritas y santeras
tienen galanes humildes
para que nadie lo entienda.
Tal valor en un cochero
los celos no mas lo enjendran,
que nunca así por leales
los hombres bajos se arriesgan.
Esto se viene rodado,
que sino, no lo dijera:
que ya sabeis que no suelo
meterme en vidas ajenas.

Conde (aparte.) Así tengas la salud.»

No disgustará á nuestros lectores ver el contraste con este carácter, á la par odioso y ridículo, del de D. Juan, modelo de amantes y de caballeros. Declara su amor á Doña Ana con toda la ternura y la desconfianza propias de su situacion, y despues de haber concluido, dice Doña Ana:

«Pues, señor D. Juan, á Dios.

Juan. Tened; ¿no me respondeis?
¿De esa suerte me dejais?

Ana. ¿No habeis dicho que me amais?

Juan. Yo lo he dicho, y vos lo veis.

Ana. ¿No decis que vuestro intento
no es pedirme que yo os quiera
porque atrevimiento fuera?

Juan. Así lo he dicho, y lo siento.

Ana. ¿No decis que no teneis
esperanza de ablandarme?

Biblioteca Nacional de España

Juan. Ya lo he dicho.
Ana. Y que igualarme
en méritos no podeis
¿vuestra lengua no afirmó?
Juan. Yo lo he dicho de este modo.
Ana. Pues si vos lo decís todo,
¿qué quereis que os diga yo?»

Esta manera picante de despedir á un desdeñado, exaspera á D. Juan, y esclama:

«¡Oh, venga la muerte, acabe
con vida tan desdichada;
que solo puede su espada
remediar pena tan grave!
¿Qué delito cometí
en quererte, ingrata fiera?
Quiera Dios.... pero no quiera,
que te quiero mas que á mí.»

Cuando el duque, viendo á Doña Ana, se enamoró de ella, le dice á D. Juan su criado:

«El duque es muy poderoso,
llevarála.
Juan. Por lo ménos,
si vence, alivio será
que por un duque la pierdo;
y si no consolaráme
ver que lo que yo no puedo,
tampoco ha podido un duque.

Cuando ha triunfado en fin de sus dos rivales, pide con entereza celos á Doña Ana de haber visto en sus manos un papel de D. Mendo.

Doña Ana, ¿qué te ha obligado
á pretenderme engañar?
¿qué te puedo yo importar
no querido y engañado?
.....
Mejor modo de obligar
fuera no haberlo leido;
que quien escucha ofendido,
cerca está de perdonar.
¿Ajeno papel recibes
cuando mia te has nombrado?
ó poco me has estimado,
ó livianamente vives.
De donde he ya conocido
que vivir me está mas bien
desdichado en tu desden
que en tu favor ofendido.

No citamos ejemplos de elocucion, porque los ya presentados á otro propósito bastan para manifestar la correccion y pureza de lenguaje de este poeta excelente.

Biblioteca Nacional de España

RUIZ DE ALARCON.

El exámen de maridos.

ARTÍCULO I.

AUNQUE las comedias *Las paredes oyen* y *Laverdad sospechosa* pertenecen, y quizá demasiado á la clase de las de intriga, es tan patente en una y otra la intencion moral del poeta, que se ha debido separarlas de las demas de este autor, cuyo mérito principal consiste en la complicacion y feliz desenlace de la fábula. Tales son *El semejante á sí mismo*, *Quién engaña mas á quién*, *Los empeños de un engaño*, *etc.* De esta clase solo elejirémos para analizarla el *Exámen de maridos ó Antes que te cases mira lo que haces*; que es la única de este género, representada en nuestros dias; es tambien una de las que Alarcon reclamó como suyas, habiéndose atribuido á Lope en ediciones furtivas.

Una huérfana, jóven, noble, hermosa y rica, habiendo recibido de su padre moribundo el consejo tan proverbial como mal seguido, *Antes que te cases mira lo que haces*, obliga á todos los aspirantes á su mano á hacer informacion de sus méritos y á sufrir que se examinen en juicio contradictorio sus buenas y malas cualidades. Doña Ines ama al marques Fadrique; y el enlace de la pieza consiste en que su pasion es contrariada por el exámen; porque otra mujer que tambien le amaba y está interesada en desconceptuarle con Ines, le da informes aunque falsos, verosímiles, de defectos ocultos y no tolerables. Vacila, pues, entre el amor y la razon la afligida dama. Una casualidad presenta el remedio á este inconveniente y prepara el desenlace de la comedia.

Ochavo, criado del marques, se esconde en casa de Doña Ines en una chimenea, engañado por una criada, y oye la conversacion de la dama con su mayordomo, y los supuestos defectos de su amo, á quien declara cuando lo encuentra, todo lo que ha oido. El conde D. Cárlos, amigo y competidor del marques, que continúa en la oposicion por solo lucir su gala é injenio, porque estaba ya tratado de casar con otra dama, desengaña á Doña Ines, y cede el premio que habia ganado á su amigo.

Los caractéres son excelentes, llenos de nobleza y de generosidad, escepto el de Doña Blanca, cuyas imposturas contra D. Fadrique no tienen mas disculpa que el amor. La elocucion es tan pura y correcta como en las demas comedias de Alarcon, y los dialogos están llenos de gracia y vivacidad. El interés de la accion es siempre sostenido y crece succesivamente hasta el fin.

El marques D. Fadrique se despide del amor de Doña Blanca de esta manera urbana y picante:

«Cuando empezó mi deseo
á mostrar que en tí vivía,
ni aun la esperanza tenia
del estado que hoy poseo.
Entónces tú, como á pobre,
te mostraste siempre dura,
que el oro de tu hermosura
no se dignaba del cobre.
Heredé por suerte; y luego,
ó fuese ambicion ó amor,
mostraste á mi ciego ardor
correspondencias de fuego:
mas la herencia que la gloria

Biblioteca Nacional de España

me dió de tu vencimiento,
fué tambien impedimento
para gozar la victoria;
pues estoy, Blanca, obligado
á dar la mano á mujer
de mi linaje, ó perder
la posesion del estado.
Esta ocasion me desvía
de tí; pues segun arguyo,
ni rico puedo ser tuyo,
ni pobre quieres ser mia.
Perdida, pues, tu esperanza,
si otra doy en celebrar,
es divertirme, no amar:
es remedio, no mudanza.
Asi que á no poder mas
mudo intento: si pudieres
haz lo mismo, que si quieres,
mujer eres, y podrás.»

La escena mejor escrita de todas es la de Doña Ines con su mayordomo Beltran, que le informa de las calidades de sus pretendientes.

Beltran. D. Juan de Vivero,
mozo galan, gentil hombre,
galiciano caballero:
es modesto de costumbres,
aunque dicen que fué un tiempo
á jugar tan inclinado,
que perdió hasta los arreos
de su casa y su persona;
pero ya vive muy quieto.
Ines. El que jugó, jugará.
Borradle.
.....
Beltran. Este es D. Juan
de Guzman, noble mancebo.
Ines. ¿No es este el que ayer traia
una banda verde al cuello?
Beltran. Ese mismo.
Ines. Pues yo dudo
que escape de loco ó necio,
que preciarse de dichoso
nunca ha sido accion de cuerdo.
Ines (leyendo) En tanto que el máximo planeta en su giro
veloz ilustre el orbe, y sus piramidales
rayos iluminen mis vítreos ojos...
¡Oh qué fino mentecato!
Beltran. ¡Y qué puro majadero!
¿quieres oir su consulta?
Ines. No Beltran, borradle presto,
y al márjen poner así:
este se borra por necio,
no se consulte otra vez,
porque es falta sin remedio.
.....
Beltran. D. Guillen

Biblioteca Nacional de España

de Aragon se sigue luego,
de buen talle y gentil brio:
sobre un condado trae pleito.

Ines. ¿Pleito tiene el desdichado?

Beltran. Y dicen que con derecho;
que sus letrados lo afirman.

Ines. Ellos ¿cuándo dicen ménos?

Beltran. ¡Gran poeta!

Ines. Buena prenda,
cuando no se toma el serlo
por oficio.

.....

Beltran. Consulta
del conde D. Juan.

Ines. Ya entiendo.

Beltran. Es andaluz, y su estado
es muy rico y sin empeño,
y crece mas cada dia
que trata y contrata.

Ines. Eso
en un caballero es falta:
que ha de ser el caballero
ni pródigo de perdido,
ni de guardoso avariento.

Beltran. Dicen que es dado á mujeres.

Ines. Condicion que muda el tiempo:
casará y amansará
al yugo del casamiento.

Beltran. No es puntual.

Ines. Es señor.

Beltran. Mal pagador.

Ines. Caballero.

Beltran. Avalentado.

Ines. Andaluz.

Beltran. Es viudo.

Ines. Borradle presto:
que quien dos veces se casa,
ó sabe enviudar ó es necio.

.....

Beltran. Solo el marques D. Fadrique
resta ya; sus prendas leo.

Ines. Decidme ¿qué informacion
hallasteis de los defectos
que aquella mujer me dijo?

Beltran. Que son todos verdaderos.

Ines. ¿Qué? ¿son ciertos?

Beltran. Ciertos son.

Ines. Pues borradle: mas teneos,
no le borreis, que es en vano,
entretanto que no puedo,
como su nombre en el libro,
borrar su amor en mi pecho.»

¡Hermoso rasgo de pasion y de carácter!

Biblioteca Nacional de España

ARTÍCULO II.

Como el asunto de este drama es una competencia entre rivales, proporcionó naturalmente á su autor desplegar las ideas y sentimientos caballerosos de su siglo. En ellos se distinguian sobre todos D. Fadrique y D. Cárlos.

Estos caballeros eran amigos; pero D. Fernando de Herrera, padre de Doña Blanca, pide á Cárlos que se interese con D. Fadrique para que deje el obsequio de su hija que daba escándalo, y concluye diciendo:

«pues lo ha de hacer el acero,
si vos, Conde, no lo haceis.»

El conde D. Cárlos le responde:

«el intentarlo os prometo,
pero el conseguirlo no:
mas esto solo fiad,
pues de mí os quereis valer:
que el marques ha de perder
ó su amor ó mi amistad.»

En cumplimiento de su promesa habla á D. Fadrique sobre esta materia, y concluye así:

«Una de tres escojed,
ó no amar á Blanca, ó darle
la mano, ó dejar de ser
mi amigo por ser su amante.
Fadrique. Primero que me resuelva
en un negocio tan grave,
los celos de mi amistad,
que al encuentro, Conde, salen,
me obligan á que averigüe
mis quejas y sus verdades.
¿Cómo si de ajena boca
supisteis que soy amante
de Blanca, no teneis celos
de que de vos lo ocultase?
Cárlos. Porque los cuerdos amigos
tienen razon de quejarse
de que la verdad les nieguen,
mas no de que se la callen:
y así de vuestro silencio
no he formado celos; antes
os estoy agradecido:
que presumo que el callarme
vuestra aficion, fué recelo
de que yo la reprobase,
porque no consienten culpas
las honradas amistades.»

Fadrique condesciende con la solicitud de Cárlos, se presenta como pretendiente de Doña Inés, su prima, y le manifiesta sus prendas y gracias. Doña Inés le repone:

«¡Qué altivo y presuntuoso;

Biblioteca Nacional de España

qué confiado y lozano
os mostrais, marques! no en vano
dicen que sois jactancioso.
Bien fundan sus esperanzas
vuestros nobles pensamientos
en tantos merecimientos:
mas á vuestras alabanzas
y á las prendas que alegais,
hallo una falta, marques,
que no negareis.

Fadrique. ¿Cuál es?

Ines. Ser vos quien lo publicais.

Fadrique. Regla es que en la propia boca
la alabanza se envilece;
mas aquí excepcion padece,
pues á quien se opone toca
sus méritos publicar:
.....
decirlos yo es proponer,
es relacion, no alabanza,
alegacion, no probanza,
que esa vos la habeis de hacer.»

Ninguno de los dos amigos sabia que el otro era su rival en la pretension de Doña Ines. Cuando llegan á saberlo querrian dejar la empresa, mas ya les era imposible por haberse presentado á ella públicamente. Resuélvense en competir con nobleza sin ofender las leyes de la amistad, y así lo cumplen. En un torneo celebrado en obsequio de Doña Ines, llevan iguales premios los dos amigos, y se dan mútuamente la enhorabuena. Cárlos hace mas: sabiendo de su amigo que está enamorado de Doña Ines, y viendo en ella indicios de que le correspondia, se resuelve á enamorar á Blanca para dejar libre á su amigo la que amaba.

Fadrique sabe por la revelacion de su criado, que Blanca le indispuso con Doña Ines, atribuyéndole defectos falsos. Cuéntale este hecho á Cárlos, de quien ya sabia que amaba á la calumniadora; pero siempre noble, siempre caballero, le oculta su nombre, y solo dice:

«Una mujer me ha querido
con las faltas que escuchais
desacreditar.

Cárlos. Marques,
daros pienso á Doña Ines,
pues vos á Blanca me dais.»

Y en efecto, habla á la engañada dama, le enumera los defectos de que habian acusado á D. Fadrique, le asegura que son falsos, y le dice en prueba que él mismo fué el que los inventó para libertarse de un competidor tan peligroso, y añade que lo hizo

«por vencerle y por vengarme
de vos; y ya que mi intento
conseguí, pues que la mano
que me ofreceis, no la quiero,
como noble restituyo
al marques lo que le debo.»

Esta mentira en aquellas circunstancias puede llamarse oficiosa; pues no tenia Cár-

Biblioteca Nacional de España

los otro medio de convencer á Doña Ines de la falsedad, que acusarse á sí mismo de ella.

Concluirémos este exámen con el siguiente diálogo entre Ochavo y Mencía.

Ochavo. Y tú, enemiga, haz tambien
un exámen, y si acaso
te merezco, pues me abraso,
trueca en amor el desden.
Mencía. ¿Bebe?
Ochavo. Bebo.
Mencía. ¿Vino?
Ochavo. Puro.
Mencía. Pues ya queda reprobado,
que yo quiero esposo aguado.
.....
Ochavo .....Si mi culpa ha sido
beberlo puro, bien puedo
no quedar desesperado.
Aguado soy: que aunque puro
siempre beberlo procuro,
siempre al fin lo bebo aguado;
pues todo, por nuestro mal,
ántes de salir del cuero,
en el Adan tabernero
peca en agua orijinal.

RUIZ DE ALARCON.

Ganar amigos.

ESTE poeta se ejercitó tambien en la comedia heróica, tan del gusto de su siglo. Entre las que escribió en este género sobresalen *Ganar amigos ó la que mucho vale mucho cuesta*, *Los pechos privilejiados ó nunca mucho costó poco*, *y la amistad castigada*. Comenzarémos por la primera, que es la mejor de las tres, aunque todas tienen el defecto general de demasiada complicacion en la fábula.

La accion de *ganar amigos* se reduce al peligro de que escapa el privado de un rey, acusado calumniosamente de un delito atroz, por haber procurado hacer bien y adquirir amigos en todo el tiempo que gozó de su privanza. El marques D. Fadrique, valido de D. Pedro el Cruel, perdona y salva á D. Fernando de Godoy, que habia muerto á su hermano en un desafio: impide la muerte que el rey queria dar á D. Pedro de Luna por haber violado el decoro de su palacio: gana á D. Diego de Padilla, prometiéndole no volver á hablar á su hermana Flor, causa de la muerte de su hermano, y haciendo que el rey le favorezca.

Vióse despues calumniado y preso por un delito, cuyo verdadero perpetrador era D. Diego; y tanto este caballero como los otros dos favorecidos por el marques, se presentan á padecer por él: Padilla, como verdadero delincuente; Godoy, como autor de la muerte del hermano que la envidia achacó á D. Fadrique cuando le vió caido; y Luna, ofreciéndose á sacarle de la prision y á quedarse en ella. El rey que escuchaba escondido la generosa lucha de los cuatro, perdona á los delincuentes y vuelve á su gracia al marques.

Esta es quizá la comedia mejor escrita y dialogada de Alarcon. La elocucion es siempre correspondiente á la nobleza de los sentimientos que en ella se describen. La escena en que el marques quiere averiguar del matador de su hermano quiénes y cuáles eran sus relaciones con Flor, es admirable. Godoy hace alguna resistencia á declararse, y el marques le dice:

Biblioteca Nacional de España

«Ved que me habeis agraviado:
pues dais en eso á entender
que os enjendra mi poder,
y no mi valor cuidado.

Fernando. ¿Cómo?

Fadrique. Clara es la razon
en que este argumento fundo:
que si las leyes del mundo
piden la satisfaccion
como fué la ofensa, es llano
que cuerpo á cuerpo los dos
debo vengarme, pues vos
matásteis así á mi hermano.

Fernando. Es así.

Fadrique. Pues si es así,
y que estamos hombre á hombre,
querer ocultarme el nombre
cuando os tengo á vos aquí,
y decir que de esa suerte,
si no os quiero perdonar
mi ofensa, pensais librar
vuestra vida de la muerte,
¿no es evidente probanza
de que pensais, que pretendo
saber quién sois, remitiendo
á otra ocasion mi venganza?
Pues si teniéndoos presente,
pensais que no quiero aquí
vengarme de vos por mí,
dais á entender claramente
que os pretendo conocer,
porque pueda en mi ofensor
lo que ahora no el valor,
hacer despues el poder.»

D. Fernando, convencido por las razones del marques, le confiesa su nombre; pero en cuanto á Flor, dice:

.....lo primero,
pensad que jamas su honor
sufrió la duda menor:
luego, como caballero
y galan, me decid vos,
si dado caso que fuera
yo tan dichoso que hubiera
secretos entre los dos,
¿diera el descubrirlos fama
á mi honor, si es, segun siento,
inviolable sacramento
el secreto de la dama?

Fadrique. Pues si callar os prometo,
el ser quien soy ¿no me abona?

Fernando. No hay excepcion de persona
en descubrir un secreto.
En vano estais porfiando.

Fadrique. Advertid que con callar
me dais mas que sospechar
que podeis dañar hablando,

Biblioteca Nacional de España

si al constante desvario
en que dais, de Doña Flor
os ha obligado el honor.

Fernando. No me obliga sino el mio:
ni temo que sospecheis
de su honor por eso mal,
que sois noble, y como tal
la sospecha enjendraréis.»

Irritado el marques del silencio de Godoy, se resuelve á arrancarle el secreto á estocadas. Sacan las espadas, riñen, y el marques triunfa, y le pregunta lo que le ha pasado con Flor.

Fernando. Resuelto á callar estoy.
Fadrique. ¿Qué os resolveis en efecto,
si con la muerte os obligo
á no decirlo?
Fernando. Conmigo
ha de morir mi secreto.

El marques elojia esta noble determinacion, le concede la vida y añade:

«Guardaos si viene á saberse
que fuisteis vos mi ofensor:
porque en tal caso mi honor
habrá de satisfacerse:
mientras no, para conmigo
no solo estais perdonado,
pero os quedaré obligado,
si me quereis por amigo.»

Tales eran los sentimientos caballerosos de la época: y si la venganza se miraba como permitida, era solo por no sufrir el desdoro de que se dudase de la valentia. La ilustracion de nuestro siglo no ha podido acabar con esta preocupacion ni con el desafio, que es su consecuencia inmediata; pero nuestra perversidad ha destruido el respeto al honor de las damas, el sacrificio de la vida á favor de la amistad y de la reputacion: en fin, casi todos los afectos generosos propios de aquel tiempo. Sabemos mas si se quiere: tenemos ménos preocupaciones; pero nos conducimos peor en las relaciones sociales. ¿Qué se ha sustituido al culto que se tributaba entónces al valor, al honor y al amor? El anhelo de la codicia y los tormentos de la ambicion.

RUIZ DE ALARCON.

Los pechos privilejiados.

ESTE es el drama en que Ruiz de Alarcon desplegó mas conocimientos morales y políticos. Abunda en excelentes principios, espresados con toda la dignidad de la trajedia. Es menester leerlo todo para conocer el mérito de la elocucion, aunque no dejarémos de citar algunos de los trozos que nos han parecido mejores.

No merece tal elojio ni el plan ni la disposicion de la fábula. El interes que excita el primer acto se debilita notablemente en los otros dos. D. Melendo, conde de Galicia, tiene dos hijas, Leonor y Elvira. Rodrigo de Villagomez, infanzon de Leon, ama

Biblioteca Nacional de España

correspondido á la primera y ha tratado con el conde que es su amigo, casar con ella. Alonso V. rey de Leon, ama á Elvira, mas no para hacerla su esposa. Quiere que su privado Villagomez le sirva de tercero en su amorío, y el noble infanzon se resiste: pierde así su gracia y valimiento.

Pero desde el principio del segundo acto hasta el fin, apénas da un paso la accion, á pesar de los muchos lances y episodios, y de su buen estilo. Los sucesos posteriores hasta el desenlace han de estar contenidos en los anteriores y en el carácter conocido de los personajes, y de tal manera enlazados que crezca á cada momento la curiosidad del espectador. Al fin, Alonso casa con Elvira por no sufrir que diese su mano á un D. Sancho, rey de Navarra, que la amaba, y vuelve á su gracia á Villagomez; porque el pueblo y los grandes de Leon murmuraban de su caida.

Es natural que se pregunte la razon del título. Desde la segunda jornada, sin ser anunciada ni esperada, se presenta Jimena, montañesa de Leon, nodriza de Villagomez, que adora á su alumno, y que siendo valiente y de muchas fuerzas, le salva de un lance en que el rey queria matarle. Cuando llegó el momento de la reconciliacion, Alonso V. concedió á la casa de Villagomez el privilejio de que gozasen nobleza las amas que diesen el pecho á sus hijos. Alarcon en los últimos versos de la pieza asegura que en su tiempo se conservaba este raro privilejio en aquella familia.

La mejor escena es sin disputa la segunda del primer acto, en que el rey declara á Villagomez su amor, y le pide que sea su tercero. D. Rodrigo le responde que Melendo no le negará su hija si se la pide por esposa.

Alonso. ¿En tan poco habeis creido
que me estimo, que os pidiera,
si ser su esposo quisiera,
el favor que os he pedido?
Rodrigo. ¿Y en tan poca estimacion
os tengo yo, que debia
presumir que en vos cabia
injusta imajinacion?
¿Y en tan poco me estimais
y me estimo yo, que crea
que para una cosa fea
valeros de mi querais?»

El rey se disculpa con la violencia de su pasion. Villagomez le replica que si puede vencerla para no casarse con Elvira, ¿por qué no la ha de vencer para no ofenderla? El rey le responde:

«Porque lo primero fundo
en buena razon de estado;
y en estar enamorado,
que es sin razon, lo segundo.»

Villagomez hace presente al rey que en nada le manifiesta mas su amistad que en oponerse á su intento.

Alonso. Yo me doy por advertido
y del consejo obligado:
mas pues habiéndole dado
con quien sois habeis cumplido,
determinándome yo
á no tomarle, Rodrigo,
debe ayudarme mi amigo
á lo mismo que culpó.
.....
Rodrigo. Señor, la misma razon

Biblioteca Nacional de España

porque á mí me lo encargais
hace, si bien lo mirais,
la mayor contradiccion:
que si á Elvira puedo hablar
por ser amigo del conde,
con eso mismo responde
mi fé, que me ha de escusar:
pues ni yo fuera Rodrigo
de Villagomez, ni fuera
digno de que en mi cupiera
el nombre de vuestro amigo,
si solo por daros gusto
en un caso tan mal hecho,
hiciera á un amigo estrecho
un agravio tan injusto.»

El rey continua instándole, añadiendo:

«y para que os reduzcais,
advertid que es necedad
perder de un rey la amistad
por lo que no remediais:
que para este fin, Rodrigo,
mil vasallos tendré yo
sin dificultad: vos no
fácilmente un rey amigo.»

Rodrigo permanece firme, el rey lo despide indignado, y él esclama:

«¿Esto es servir? ¿estos son
¿los premios de la fineza?
¿los fines de la grandeza?
¿los frutos de la ambicion?
¿de modo que la razon
no ha de ser ley, sino el gusto?
¿y que cuando el rey no es justo,
quien conserva su privanza
viene á dar cierta probanza
de que tambien es injusto?
Pues no, no perdais, honor,
la alabanza mas segura:
que ser privado es ventura,
no quererlo ser, valor.
El privar es resplandor
de ajenos rayos prestado,
y es luz propia haber mostrado
que quiso mas ser Rodrigo
buen amigo de su amigo
que de su rey mal privado.»

Semejantes á estas sentencias, hay otras muchas en el drama, como llamar al ministro

.....del peso del gobierno
un lustroso ganapan.»

O esta:

«El vulgo mal inclinado
siempre condena al privado,

Biblioteca Nacional de España

siempre disculpa al caido.»

O bien:

«No se merece sirviendo,
agradando se merece.»

Estos versos los dice Villagomez al conde, pero sin decirle por qué habia caido de la gracia del rey, y al despedirse añade:

«Pues sois mi mayor amigo,
y callo, debe de ser
imposible declararme;
mas si sabeis discurrir,
harto os digo con partir,
con callar y no casarme.»

Diciéndole el conde que le volverá á la gracia y á la privanza del rey, le responde:

«Lo que pedis os permito;
si bien, Melendo, os limito
el volverme á la privanza:
la gracia sí me alcanzad:
que esta es forzoso que precie,
pues no hacerlo fuera especie
de locura ó deslealtad:
pero el asistirle no:
porque si Faeton viviera,
fuera necio si volviera
al carro que lo abrasó.»

Cuaresma dice que el hombre ruin, elevado á alto puesto

«es un giganton del Corpus
que lleva un pícaro dentro.»

Ramiro, sucesor de Villagomez en la privanza, no tiene sus nobles sentimientos; dice que

«.....las leyes
en las manos de los reyes
que las hacen, son de cera:
y que puede un rey que intenta
que valga por ley su gusto,
hacer lícito lo injusto
y hacer honrada la afrenta.»

El rey aplaude á estas máximas impías en moral y en política, como jóven y enamorado.

La situacion del fin del primer acto es sumamente teatral. El conde encuentra en su casa al rey y á Ramiro, sin conocer al primero, y los acomete al frente de su familia.

Conde. Muera el aleve Ramiro.
Ramiro. Perdidos somos, señor.
Bermudo. Mueran.
Elvira. ¡Ay de mí!
Alfonso. Teneos
al rey.
Conde. ¿Al rey?
Alfonso. Si.

Biblioteca Nacional de España

Conde. El rey sois,
aunque no lo pareceis.»

Rasgo sublime, y que como todos los de su especie encierra muchos pensamientos, y anuncia gran vigor de ánimo en el infanzon leal y pundonoroso, que al pronunciar estas palabras, deja caer la espada.

RUIZ DE ALARCON.

La amistad castigada.

DIONISIO el menor, rey de Sicilia, debia la corona á su primo Dion; pero enamorado de Aurora, hija de este héroe, y no pudiendo refrenar su pasion, determina satisfacerla á toda costa, y elije por tercero de su amorío, á Filipo, que desterrado antes, se presentaba entónces en la córte por vez primera. Filipo visita á la dama de parte de su tio, y aunque ciego de amor cuando vé su hermosura, cumple su comision y es despedido con enojo. Habia ademas otros dos principales señores que la amaban, Policiano y Ricardo (nombres, por decirlo de paso muy poco griegos). El primero estaba tratado de casar con ella, y Dion habia dado su consentimiento: el rey impidió este casamiento con varios pretestos. Ricardo, sumamente leal á Dionisio, se aparta de su pretension, apenas sabe que el rey ama á Aurora.

Esta prefiere entre sus cuatro amantes á Filipo: en una segunda conversacion con él (que forma la mejor escena de este drama) le obliga á declararse. Filipo, traidor á la confianza del rey, descubre á Dion la pasion criminal de su primo, pidiendo en premio de su delacion la mano de Aurora. Dion con este aviso sorprende al rey que se habia introducido en su casa: hace ver á los principales de Siracusa, que habia citado al efecto, la maldad de Dionisio, le quitan la corona y la dan á Dion, el cual premia con la mano de Aurora á Ricardo, el único entre todos sus amantes que se habia conservado leal al rey depuesto. Verificase el título de *la Amistad castigada* en Filipo, á quien Dion envia desterrado por haber preferido la amistad á él, y el amor á su hija, á la fidelidad que debia á su rey.

El interes de este drama en la lectura no es muy grande. Varias razones hay para ello. 1.° El protagonista que indudablemente es Filipo, es un carácter nada noble. Antes de ver y amar á Aurora, sujiere y aconseja á Dionisio todos los medios posibles para lograr su pasion, mas despues que se ha enamorado de la hija de Dion, no dificulta en hacer traicion á la confianza que el rey habia depositado en él. 2.° Tampoco es generoso en Aurora, á la cual se pinta tan altiva como hermosa y discreta, decidirse á favor de un corazon tan vil como el de Filipo, que pasa del papel despreciable de tercero al odioso de traidor. 3.° La contradiccion que hay en la moral política de Dion al fin del drama; pues censura y castiga la traicion de Filipo á su rey, cuando él no duda quitarle al mismo rey la corona, y desterrarle, y si no le quitó la vida, fué por intercesion de Aurora.

Resulta, pues, que en la comedia de *la Amistad castigada* no es posible interesarse por ninguno de los personajes principales, que es el mayor defecto que puede tener una composicion dramática. Solo hay una escena, que es la última del acto segundo, que interese y excite la atencion, no tanto por el mérito moral de los caractéres, como por el arte con que está construida, y la vivacidad del diálogo.

Filipo, destacado por Dionisio como tercero, vuelve á hablar á Aurora para ver si se templaba su rigor contra el rey; pero como ya estaba enamorado de ella, tiembla de hallarla ménos dura. Aurora, que desea verle amante y no tercero, finje alguna inclinacion á Dionisio.

.....«aunque al lance primero
respondí con pecho airado,

Biblioteca Nacional de España

no os espante que haya obrado
el cuidado lisonjero
mudanza en mí, conociendo
que no es ofender amar,
y que no es justo pagar
á quien ama, aborreciendo.
.....
Mas, ¿por qué busco razones,
Filipo, y satisfacciones
tan dilatadas os doy
y me disculpo, al hacer
lo que venís á rogar
disculpas pide el negar,
no las pide el conceder?
Al rey le decid....

Filipo. ¡Ay cielos!
Aurora. Que le pago.
Filipo. ¿Qué decis?
Aurora. Parece que lo sentis.
Filipo. No señora (¡muerto soy!)
antes el gusto de ver
el que el rey ha de tener,
si tales nuevas le doy.
Aurora. ¿De gusto mudais color?
.....
pues porque le deis cumplido
el contento y le tengais,
pues lo que el suyo estimais
tanto habeis encarecido,
decidle no solamente
que le estoy agradecida,
pero tan ciega y rendida
al amoroso accidente,
que esta noche ha de lograr
la licencia.....
Filipo. ¿Qué decis?
Aurora. Parece que lo sentis.»

Filipo se retira despechado, no pudiendo tolerar el tormento que Aurora le daba para que confesase. Aurora le llama.

«¿Sin hablar os despedis?
¿Qué es esto? Volved, mirad,
Filipo, que no es verdad
lo que he dicho.
Filipo. ¿Qué decis?
Aurora. Que nada al rey le digais
de lo que me habeis oido:
que fué finjido.
Filipo. ¿Finjido?
Aurora. Parece que os alegrais.
Filipo. Parece que no os ofende
el ver que me alegro yo.
Aurora. A ninguno le pesó
de alcanzar lo que pretende.
Filipo. ¿Pues qué intento conseguísteis,
bella Aurora, en este efecto?

Biblioteca Nacional de España

Aurora. Ver declarado un secreto
que encubrirme pretendisteis.
Filipo. ¿Qué secretos he negado,
cuando serviros me toca?
Aurora. El que á pesar de la boca
los ojos han confesado.
Filipo. ¿Pues qué vísteis en mis ojos
que á mis labios contradiga?
Aurora. Pena de que el rey consiga
remedio de sus enojos.
Filipo. .....
Notorio agravio me has hecho
en responder falsamente
á lo que la boca miente
y no á lo que siente el pecho.
Aurora. ¿Luego es cierto lo que yo
de tu aspecto colejí?
Filipo. ¿Quieres que diga que sí?
Aurora. ¿Y podrás decir que no?
Filipo. Diré lo que tu gustares.
Aurora. ¿Es bien que yo aunque te amara,
primero me declarara?
Filipo. ¿Digo yo que te declares?
¿ó pudo mi desvarío
prometerse por ventura
que ocultase tu hermosura
pensamiento en favor mio?
Aurora. ¿Tan poco fias de tí
teniendo tanto valor?
Filipo. ¿Luego estimarás mi amor?
Aurora. ¿Quieres que diga que sí?
Filipo. Si nadie te mereció,
¿quién será tan atrevido?
Aurora. Quien tan venturoso ha sido
que se lo pregunto yo.
Filipo. Segun eso, Aurora, hablar
podemos claro los dos:
Yo te adoro.
Aurora. Gloria á Dios,
que llegamos al lugar.»

Este arte de preparar una declaracion amorosa contra la cual pugnan la timidez por una parte y la altivez mujeril por otra, constituye casi todo el mérito de Marivaux entre los dramáticos franceses; pero se vé que un siglo antes lo ejercitó muy perfectamente nuestro Alarcon. El manejo de Aurora para arrancar á Filipo su secreto no sufriria objeccion, si el carácter del amante no le hiciese indigno de la preferencia.

Citarémos otros versos del primer acto, escritos contra *los ajentes provocadores* de la policía, que parece eran ya conocidos aunque no con este nombre. Dionisio, viéndose rodeado de enemigos, encarga á Dion que se finja agraviado y malcontento para que los desleales no tengan dificultad en descubrirse con él; y le añade:

«Solo me resta advertiros,
Dion, que el fin á que mira
este engaño es conocer
la traicion, no persuadilla:
porque si es cautela justa
la que el delito averigua,

Biblioteca Nacional de España

no es justa la que ocasiona
á emprendello á la malicia.
Y así habeis de procurar
descubrir la alevosía
con medios tan atentados
y razones tan medidas,
que sin irritar sepais
quién es el que ya conspira;
mas no el que conspirará,
si vuestro favor le anima.»

RUIZ DE ALARCON.

La prueba de las promesas.

ALARCON escribió dos comedias de májia: *La prueba de las promesas* y *La Manganilla de Melilla*. Esta última, á pesar de su mérito en cuanto al estilo, es tan desatinada en cuanto á la direccion de la fábula, que no merece en nuestro entender un exámen particular. Hay en ella tramoyas, vuelos, escotillones y demas aparatos de esta clase de comedias, inventadas mas bien para deleite de los ojos que del entendimiento.

Muy diferente es *La prueba de las promesas*. Nada hay en ella de juego májico. No es mas que un excelente apólogo, dirijido á presentar una verdad muy triste, pero muy cierta: y es lo poco que hay que fiar en las promesas de los hombres ni en su gratitud por los beneficios recibidos, principalmente si varia su situacion y la fortuna los lisonjea.

D. Illan de Toledo es poseedor de la ciencia nigromántica. D. Juan de Ribera, que deseaba instruirse en ella y tener ademas un pretesto para introducirse en casa de don Illan, porque amaba correspondido á su hija Blanca, le visita y le suplica que le admita por discípulo; pues en cuanto á sus pretensiones amorosas, no se atrevia á hablarle de ellas por ser pobre. Como D. Illan se resistiese á enseñarle, le instó, protestando á los cielos.

«que siempre vuestra ha de ser
mi hacienda, vida y poder,
cuanto valgo y cuanto soy.»

D. Illan, resuelto á probar la verdad de estas promesas se manifiesta convencido, y propone darle la primer leccion. En tanto se presenta el criado de D. Illan á decirle que ha llegado un caballo nuevo que su hermano le enviaba. Bajan á verle, y D. Illan manda enjaezarle para que D. Juan le pruebe, y entran en el estudio á esperar que esté todo dispuesto para el paseo.

Desde este punto empieza la operacion májica. Un correo trae á D. Juan la noticia de haber muerto su hermano mayor el marques de Tarifa, un hijo de este, y otro hermano segundo: de modo que D. Juan, que era el tercero, venia á heredar aquel título, sus cuantiosas riquezas y la grandeza de España aneja á él. D. Illan finjiéndose admirado y complacido de esta mutacion de fortuna, le pide para un hijo suyo letrado el correjimiento de Tarifa. D. Juan no sale bien de esta primera prueba, y se disculpa con que destinaba aquel empleo al ayo que le habia educado; pero añade que habiéndose él de partir á Madrid á besar la mano al rey, D. Illan debia seguirle con su hija y familia, y que allí emplearía todo su valimiento en procurar los aumentos de su hijo.

En la segunda jornada es la escena en la córte. D. Juan no cumple ni las antiguas

Biblioteca Nacional de España

ni las nuevas promesas, y ademas ingrato al amor de Doña Blanca, la solicita ya, no para esposa, sino como manceba, lo que irrita á la noble hija de D. Illan, y pasa su afecto, aunque gradualmente, á D. Enrique de Vargas, á quien su padre la destinaba. En tanto, D. Juan granjeaba mucho lugar en el afecto del rey, y entre los favores que recibió, uno fué el de dos hábitos de órdenes militares para que los diese á quien gustase. D. Illan le pidió uno para su hijo. D. Juan se disculpó con que siempre se suponia que esos hábitos se daban para los parientes. El maestro de nigromancia calla, y para quitarle todo pretesto, le da un libro de conjuros, bien que falsos, lo que podia equivaler á muchas lecciones.

El rey, cada dia mas prendado de D. Juan, le hace presidente del consejo de Castilla. D. Illan solicita por memorial para su hijo una de tres plazas vacantes de judicatura. No obtiene ninguna. Viene, pues, en casa de D. Juan con su hija á despedirse de él, quejándose de la falsedad de sus promesas: D. Juan le responde con insolencia, y añade que harto hace en no delatarle como májico. D. Illan deshace el conjuro, y al momento se hallan todos en el estudio de D. Illan en Toledo; el mozo de caballeriza entra á avisar que ya estaba el caballo pronto. El marquesado de Tarifa, el favor del rey, la presidencia del consejo de Castilla, todo habia sido ilusion májica, que pasó como en un sueño, en el espacio de una hora. Nada habia sido cierto, sino el descubrimiento de la ingratitud y falsedad del prometedor, que perdió así su amada y su reputacion.

Alarcon dice que tomó el argumento de este drama *del conde Lucanor*; cita que no hemos podido verificar por la rareza de este libro. Su mérito está reclamando la reimpresion, así como otros muchos del siglo XV y XVI, desconocidos aun de nuestros literatos, y que yacen como tesoros sepultados en el polvo de las bibliotecas.

D. José Cañizares imitó la comedia de Alarcon en la suya intitulada *D. Juan de Espina en Milan*. En ella es mas notoria la ingratitud del discípulo; pues en la ilusion májica, Espina, aunque no le enseña, le auxilia para cortejar y hacerse querer de la duquesa de Milan, vencer á sus rivales y enemigos, y ceñirse la corona ducal dando la mano á la duquesa. La pieza de Cañizares tiene el mérito de reunir al interes moral de la de Alarcon el aparato teatral propio de las comedias de májia.

Tristan, criado de D. Juan, elevado á la clase de secretario suyo, imita su soberbia y su entonamiento, aunque de una manera ridícula. Pertenece al género satírico su escena con tres pretendientes, que vienen á entregarle memoriales.

1.° Merezca en esta ocasion,
que usasted como quien es,
me ayude con el marques.
Tristan. ¿Qué pide?
1.° Una comision.
Tristan. ¿Qué?
1.° Comision.
Tristan. Bien está:
¿fuera de aquí?
1.° En Zaragoza.
Tristan. ¿Casado?
1.° Con mujer moza
y hermosa.
Tristan. Negociará,
2.° Para que una plaza alcance,
ó el uno de estos oficios,
me dad favor.
Tristan. ¿Que servicios?
2.° He escrito un libro en romance.
Tristan. ¿Qué?
2.° En romance.
Tristan. Bien está.

Biblioteca Nacional de España

2.° Y tambien fuí traductor
de uno italiano, señor.
Tristán. Señor, no negociará.
3.° ¿Que hay de mi negocio?
Tristan. Ayer
dijo el marques mi señor,
que mostreis vuestro valor,
si capitan quereis ser.
3.° ¿Pues no ha bastado mostralle
este talle, esta presencia?
Tristan. Acá tiene Su Excelencia
rocines de mejor talle.
3.° Señor, si favor me dá
y negocio, le daré
de albricias mil doblas.
Tristan. ¿Qué?
3.° Mil doblas.
Tristan. Negociará!!

RUIZ DE ALARCON.

La Crueldad por el honor. El Dueño de las estrellas.

ESTOS dos son los únicos dramas que escribió Alarcon en el género y colorido trájico. Son muy inferiores á los que en el mismo género escribieron Calderon y Rojas, aunque siempre su elocucion es elegante y correcta, y se encuentran versos felicísimos. Su talento principal fué para las comedias de costumbres, en las cuales sobrepujó á todos los poetas dramáticos de su tiempo.

La crueldad por el honor tiene por argumento un hecho que cita Mariana en el libro XI, capitulo IX de su historia. Alonso I el batallador, rey de Aragon, pereció á manos de los moros en la batalla de Sariñena; pero no habiéndose encontrado su cadáver despues de la refriega, esta circunstancia dió orijen á la voz que corrió en el vulgo, de que no habia fallecido de sus heridas, sino que curado de ellas, y avergonzado de haber perdido aquella batalla despues de tantas y tan señaladas victorias, no quiso volver al trono, y pasó á la Tierra santa á pelear contra los mahometanos, olvidado de su reino y de su gloria.

Valióse de esta hablilla, veinte años despues, y en la menor edad de Alonso II, rey de Aragon, durante las turbulencias que se movieron por el fallecimiento de su padre D. Ramon, «un cierto embaydor (son palabras de Mariana) que se hizo caudillo de los que mal pensaban, con afirmar públicamente era el rey D. Alonso.... Decia que cansado de las cosas humanas estuvo por tanto tiempo disfrazado en Asia. Su larga edad hacia que muchos le creyesen, las facciones del rostro no de todo punto desemejables. Grandes males se aparejaban por esta causa, si el embaydor no fuera preso en Zaragaza y no le dieran la muerte en los mismos principios del alboroto: este fué el pago de la invencion y fin de toda esta trajedia mal trazada.» La de Alarcon, fundada sobre ella, no tiene mejor traza.

Para ennoblecer al embaydor, á quien da el nombre de Nuño Aulaga, le supone de una familia ilustre, aunque pobre, y que siendo escudero de Alonso el batallador, se halló á su lado cuando pereció en Sariñena, se apoderó de su anillo y sello real, y escapando de la accion, viajó por paises extranjeros, hasta que los tumultos de Aragon le dieron ocasion para volver á su patria, no tanto á usurpar el reino á favor de su se-

Biblioteca Nacional de España

mejanza con el rey difunto, como á vengar la ofensa que creia haber recibido en el honor, de un caballero poderoso del reino, á quien pensaba matar valido de la autoridad suprema que efectivamente usurpó.

El mayor enemigo que tuvo en su empresa fué su hijo Sancho Aulaga, que fiel á la reina viuda Petronila, no se rindió á las caricias, á las promesas ni á los consejos de su padre. Este por su parte preparó la venganza de su agravio; pero ya tenia la víctima entre sus manos, ya le habia manifestado quién era, para que no ignorase al morir quién le mataba, cuando fué impedido y descubierto por otros personajes que le habian escuchado. Preso y convencido de su delito, fué condenado á muerte de horca. Sancho Aulaga, para evitar el deshonor del suplicio, se introduce en la prision, le da un puñal para que se mate y le promete consumar la venganza de su injuria; pero Nuño Aulaga se empeña en no morir sino á manos de su hijo, para que tenga parte en una accion hecha por evitar la deshonra pública, y su hijo le complace, justificando asi el título de la comedia: *La crueldad por el honor*.

En la última escena se descubre de la manera ménos sucia que pudo el autor, que Sancho no es hijo de Nuño, sino del enemigo de este. Su madre estaba preñada de dos meses cuando casó con Aulaga. Estas revelaciones tardías no disminuyen el justo horror de la atrocidad, y solo sirven para dar un barniz cómico de la peor especie á la accion trájica, patibularia y desatinada que sirve de argumento al drama. El único carácter interesante es el de Sancho Aulaga, que colocado entre la lealtad por una parte y el honor y la piedad filial por otra, cumple con valor tan difíciles obligaciones; pero el parricidio, aunque solicitado del mismo padre, no admite disculpa alguna.

Hay en este drama unos versos muy notables, censurando la antigua é impía máxima: *si se ha de delinquir, ha de ser por reinar*.

«Si ser por reinar traidor
dijo que es lícito alguno,
fué cuando la tiranía
daba los cetros del mundo;
fué cuando idólatras pechos
no temieron ser perjuros:
fué cuando el vasallo al rey
natural amor no tuvo:
mas hoy que la succesion
les da derecho tan justo;
hoy que el amor se deriva,
por lejítimo transcurso,
de los padres á los hijos,
hoy que del cristiano yugo
á cumplir los juramentos
obligan los estatutos,
¿cómo por reinar podrá
decir que es lícito alguno
ser traidor?»

Difícil seria á un publicista fundar mejor la diferencia entre las modernas monarquías hereditarias, hijas de la ley, y los antiguos imperios del mundo, adquiridos por la perfidia, la violencia ó la sedicion.

No hiciéramos mencion de la comedia intitulada *el dueño de las estrellas*, si no fuese por lo extraordinario de la invencion, en la cual se mezclan con recuerdos de la historia de Esparta y con el célebre nombre de su lejislador, los sentimientos pundonorosos y las costumbres y galanterías de la córte de Felipe IV.

Se sabe que Licurgo se desterró voluntariamente de su patria, con intencion de no volver á ella, cuando hubo conseguido que los espartanos jurasen observar sus leyes hasta que él volviese. Alarcon añade, que aterrado por la prediccion de un astrólogo, huyó de las córtes y de los palacios: pues segun su horóscopo, habia de hallarse en tal aprieto con un rey, que ó le habia de dar la muerte ó habia de perecer á sus manos.

Biblioteca Nacional de España

Esta invencion no se conforma mucho con el nombre de *sábio* que tuvo Licurgo entre los griegos; pero el autor la necesitaba para justificar el título del drama:

Disfrazóse, pues, de villano, compró una casa de posadas en una poblacion corta de la isla de Creta, en donde permaneció desconocido, hasta que el rey de aquel pais, movido por un oráculo de Apolo, hizo buscarle para confiarle el gobierno de su reino. Descubierto por la industria de Severo, privado del rey, y conducido á la córte, donde el monarca le puso al frente del gobierno, se enamoró de Diana, hija de Severo, á la cual queria tambien el rey, y casó con ella con beneplácito del padre y la licencia del soberano, que tuvo aquel matrimonio por favorable á los intereses de su amor. Una noche en que se creia á Licurgo ausente de la córte, se introduce el rey en su casa; encuéntrale el marido sin conocerle, riñen, traen los criados luces, y Licurgo ve cumplido el horóscopo; mas para manifestar que él, como sábio, *era dueño de las estrellas*, se da la muerte á sí mismo.

La elocucion y el diálogo dan interes á las diferentes escenas del drama; pero lo desatinado de la catástrofe destruye todo buen efecto: *Infelix operis summa*. Está llena la fábula de incidentes, que cada uno de por sí llama la atencion del espectador, pero que carecen de un vínculo comun que los una. El bofeton que da Teon á Licurgo, creyéndole un villano, y que venga al ofendido por los mismos medios que pudiera un cortesano de Felipe IV, es un episodio completamente inútil. Primero excita interes la determinacion que toma el rey de asociar á Licurgo al mando: despues la resistencia heróica de Diana á los deseos de un monarca poderoso y ademas amado de ella misma. La pasion de Licurgo á Diana, por mas desatinada y aun ridícula que parezca, si atendemos á los recuerdos históricos, no deja de interesar: pero nada produce, sino un casamiento no esperado de nadie. Alarcon en esta comedia se asemejó á Lope de Vega, acostumbrado en casi todas las suyas á zurcir escenas con situaciones interesantes pero mal ligadas entre sí. No es así como están escritas *la Verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, y *La prueba de las promesas*.

RUIZ DE ALARCON.

El Tejedor de Segovia, primera y segunda parte.

ESTAS dos comedias, con las cuales concluirémos nuestros estudios acerca de este insigne poeta, componen un verdadero drama romántico, que podria dividirse en cuadros, segun la moda del dia. Mas no es conforme á ella en el desarreglo de las ideas morales. Su argumento es la venganza que un caballero castellano toma de los calumniadores y asesinos jurídicos de su padre, perseguidores suyos, y uno de ellos seductor de su hermana.

Cuadro I.—La traicion.—Dos moros, disfrazados de cristianos, emprenden asesinar al rey Alonso VI de Castilla. La guardia acude á tiempo, huyen dejando caer unas cartas, y son perseguidos y despedazados por los soldados. Pero el anciano Beltran Ramirez, que no podia seguirlos con tanta celeridad, encuentra las cartas, las lee, y ve que son del rey moro de Toledo al marques Suero Pelaez y á su hijo el conde D. Julian, que se habian comprometido á favorecer la empresa de los asesinos. El honrado Ramirez, hallándose á solas con el marques, le afea su delito, mas le promete ocultarlo si se enmienda: se queda con las cartas, y le dá los sobrescritos. El marques, dueño de ellos, se los come para destruir este vestijio de su crimen: y acusa á Beltran ante el rey de la traicion. Sirve para dar viso de verdad á la calumnia hallarle las cartas. El rey manda prenderle, confiscar sus bienes, recluir á su hija, y cuando vuelve D. Fernando Ramirez, hijo de Beltran, y protagonista del drama, victorioso de los moros, el premio que encuentra de su victoria, es ver á su padre degollado.

Cuadro II.—La torre de San Martin.—Los dos traidores, padre é hijo, fueron desde

Biblioteca Nacional de España

entónces las personas mas favorecidas del rey, y se encargaron de perseguir á Fernando, el cual se hizo fuerte en la torre de San Martin de Madrid, con un amigo y un criado, demoliendo una parte de ella, é impidiendo á cantazos que nadie se acercase á la iglesia. Doña Maria de Lujan, doncella noble, huérfana y rica, que vivia cerca, enamorada del indomable valor con que se defendia Ramirez contra la multitud de sus enemigos, se abrió paso por la noche hasta él, acompañada de un criado de su confianza, por medio de un subterráneo de su casa que comunicaba con las bóvedas de la iglesia; le manifestó quién era, su amor y su proyecto de libertarle, y le llevó los víveres que necesitaba; porque sus perseguidores habian resuelto hacerle morir de hambre como á Pausanias.

Cuadro III.—El Tejedor.—El criado de Doña Maria habia sido tejedor de lana en Segovia. Marchó á esta ciudad con su ama, vestida humildemente como nuera suya. D. Fernando, despues de haber despedido con varios pretestos á su amigo y á su criado, trocó sus vestidos con un cadáver reciente y de su misma estatura, le desfiguró el rostro á puñaladas, lo dejó donde pudiese ser reconocido, huyó á Guadarrama cuyo cura le proporcionó otro traje aunque humilde, y se presentó en Segovia como esposo de la finjida Teodora, é hijo del criado Pedro Alonso, que ya tenia establecida su fábrica de telares. Tomó el nombre y la profesion del supuesto padre, y fué recibido con aplauso de todos los de la carda, porque se aseguró que era muy valiente y que venia de la guerra.

Cuadro IV.—El bofeton y la cárcel.—La córte residia á la sazon en Segovia. El conde Julian Pelaez á quien estaba confiada la reclusion de Ana Ramirez, la habia seducido, la tenia en una casa de campo, entreteniéndola con varios pretestos para no darle la mano; y entretanto, enamorado de la supuesta Teodora, la requirió de amores. Su marido se opuso á que entrase en su casa, el conde le dió un bofeton, y él sacó la espada y le hirió. Fué preso y cargado de grillos y cadenas. En la cárcel halló muchos valentones que le respetaban y querian por su intrepidez. Pidió á uno de ellos que le diese una herida en la cabeza, finjió que se la habia hecho tropezando y cayendo en una escalera, se le puso en la enfermeria, aunque con esposas, se mordió el artejo de un dedo para sacarlas, y haciendo escalas de las sabanas de los enfermos, huyó de la cárcel con todos los reos que quisieron seguirle, y llevándose á su Teodora, se refujió á la sierra de Guadarrama.

Cuadro V.—Los bandoleros.—Vivió en ella tomando lo necesario para sí y los suyos, cuyo número se aumentó hasta tal punto que pudieron encastillarse en aquellas montañas. Un criado antiguo suyo, sobornado para venderle, vino con otros asociados á su intento, á unirse á su compañia, aprovechó una ocasion en que estaba descuidado y solo con Teodora, los maniataron y caminaron á Segovia. Llegaron de noche á una venta, donde mientras los apresadores comian, el Tejedor puso las manos en la luz del candil, quemó las cuerdas que las ataban, quitó la espada á uno de ellos, los acuchilló, desató á Teodora, y huyó con ella; pero cargando gente, se le quebró la espada, y se separaron en la fuga, bien que no mucho, pues llegaron con poco intérvalo de tiempo á la quinta del conde, á cuya puerta se hallaba este, ya convalecido de su herida. Teodora, viendo el peligro, finje cariño al alevoso perseguidor, que queria matar á Fernando, y le pide la espada para hacerlo ella misma. Tómala, se la entrega á su esposo para que se defienda, y huye. Fernando obliga al conde á encerrarse en su casa, despues de lo cual se reune con Teodora y con sus compañeros.

Cuadro VI.—La venganza.—El Tejedor saca su hermana de la quinta donde estaba, vuela á la del conde, se hace dueño de su persona y de las de sus criados, le obliga á casar con Doña Ana, á quien debia el honor, se queda solo con él, le declara que es el mismo Fernando Ramirez, á quien todos creian muerto, le enumera los agravios recibidos, y los venga peleando con él cuerpo á cuerpo y dándole la muerte. Marcha despues con sus bandoleros, convertidos ya en soldados, en defensa del rey que llevaba lo peor en una batalla contra los moros; restablece el combate, y dá la victoria á su patria; pero encontrándose con el marques, le acomete, le rinde, le hiere mortalmente, y le obliga á confesar delante de todos la calumnia de que fué víctima su honrado padre. El rey le restituye á su gracia.

Si hay alguna composicion verdaderamente romántica, esto es, novelesca, es la

Biblioteca Nacional de España

fábula del *Tejedor de Segovia*. Está llena de accion, de movimiento y de interés. El lenguaje, aunque no tan esmerado como en otras comedias de Alarcon, es animado, vehemente, sobre todo en el papel de Fernando, cuyo carácter emprendedor é impetuoso no se desmiente nunca. Sirva de ejemplo este monólogo que dice cuando pone las manos en las llamas del candil de la venta.

«Dadme favor, santos cielos:
que mientras hablan, dispongo
que el fuego de este candil
me dé remedio piadoso,
aunque me abrase las manos.
Elemento poderoso,
esfuerza la accion voraz,
tú, que los húmedos troncos,
los aceros, los diamantes
sueles convertir en polvo.
¡Ah, pese á tu actividad!
Todo me abraso, y no rompo
los lazos: fuego enemigo
¿dánte pasto mas sabroso
mis manos, que estas estopas
que te suelen ser tan propio
alimento?...Ya estoy libre:
ahora si cuantos monstruos
de Egipto beben las aguas,
pacen de Hircania los sotos,
se oponen á mi furor,
los haré pedazos todos.»

D. JOSE CAÑIZARES.

ARTÍCULO I.

ESTE autor dramático, que se considera como el último de nuestro antiguo teatro, floreció á principios del siglo XVIII, sin que hayamos podido deducir ni de sus comedias, ni de alguna otra noticia histórica, la época fija en que empezó y acabó de escribir. Solo sabemos que pertenece á aquel periodo por la mencion que hace de las trajedias

«segun el frances estilo»

esto es, en cinco actos, en su comedia del *Sacrificio de Ifijenia*, y por algunas voces familiares, como *agur*, *petimetre* y otras, introducidas en el lenguaje comun despues del advenimiento de la casa de Borbon al trono de España. El mismo hace alusion á la moda introducida de apladir á los autores con las voces *bravo*, *famoso*, *bueno:* pues habiendo dicho al auditorio, en el fin de la comedia *El mas bobo sabe mas*,

«Y con dos palmadas solas,
quedan premiados y alegres
nosotros, injenio y obra,»

ya al acabar la segunda parte del *Anillo de Gijes*, pone en boca del coro estos versos:

Biblioteca Nacional de España

«Pidiendo con voces
de liras y trompas,
en vez de palmadas
que espliquen el vitor,
perdones y aplausos
con frases modernas
del *bueno*, *famoso*,
del *bravo* y el *lindo*.»

Todos estos indicios demuestran que floreció en la época que hemos dicho. Sin embargo sus frecuentes alusiones á Calderon y á los lances de las comedias de este insigne poeta, muestran que no se cometeria gran yerro en suponer que comenzó su carrera á fines del siglo anterior. Es muy de notar que ninguno de sus dramas recuerda circunstancias políticas de su tiempo, ni aun por alusiones remotas: excepto quizá la comedia *Yo me entiendo y Dios me entiende*, en la cual parece que se quiere elojiar la conducta de los que habiendo servido con honor al archiduque Cárlos, pasaron despues de la ruina de su partido al de Felipe V; representando esta grande disputa en la de Pedro el cruel y de su hermano Enrique de Trastamara, que sirve de accion á aquel drama.

Despues de Cañizares se escribieron algunas comedias en el género de Calderon; mas ninguna de ellas ha tenido aceptacion ni fama en el teatro. Empezaron por una parte los partidarios de Racine y Moliere á desacreditar el género: por otra á corromper la escena con sus composiciones estrambóticas los Zavalas, Comellas y Trigueros, mientras adormecian el auditorio Luyando y Moratin el padre: por otra, la alteracion completa de las costumbres inutilizaba los medios y recursos dramáticos del siglo anterior, y eran mas análogas á los nuevos usos é ideas las comedias y trajedias francesas, pocas veces bien traducidas. Por todas estas razones debe mirarse á Cañizares como el último poeta cómico del teatro español que empezó en Lope de Vega.

Algunos quieren que se le considere como eslabon intermedio que sirvió para unir el género de Calderon con el que despues se adoptó imitado del teatro frances; y se fundan en el conato que puso en describir caractéres, que mejor pudieran llamarse caricaturas. Nosotros no lo creemos asi, y tenemos á Cañizares por calderoniano puro. Su *Dómine Lucas*, su D. Lain de *los Hechizos de amor*, su D. Lorenzo del *Mas bobo sabe mas* no tienen sus tipos en el teatro frances, sino en el D. Toribio Quadrilleros de *Guardate del agua mansa* de Calderon, en *D. Lucas del Cigarral* de Rojas, y otros caractéres grotescos de nuestros antiguos dramáticos, que no derramaban la sátira cómica en una nacion pundonorosa y colérica, sobre personajes que pudieran tener retratos en la sociedad, sino sobre mamarrachos finjidos á placer.

Cañizares no es solo calderoniano, sino acaso el que imitó mejor la elocucion, el arte de versificar, y la disposicion de la fábula, que son propias del maestro. Es mas fácil y ménos artificioso en los versos, ménos decoroso en las sales, pero mas abundante. Sus comedias siempre interesan, siempre agradan por el continuo y no inverosímil movimiento de los personajes. Posee en sumo grado el arte de hacer reir, aun con desatinos y necedades, y no perdona ni á equívocos ni á conceptillos; pero injeridos de tal manera, que parecen el modo natural de hablar del interlocutor. Su diálogo es frecuentemente vivo y animado como el de Moreto. Ni tiene las intenciones dramáticas de este, ni la sal picante de Tirso, ni las combinaciones injeniosas de Calderon, ni las gracias naturales de Lope. Pero su objeto es hacer reir, y lo logra como ninguno. ¿Quién puede refrenar la risa cuando vé á D. Lucas llevar por peto á un desafio el árbol genealójico de su familia: al mayorazgo de Granada deletrear mascullando el billete que ha sorprendido á su mujer, ó á D. Policarpo de Lara espresar su necia pasion á la ilustre fregona?

Sus comedias de figuron, que son las que mas fama le han granjeado, son por lo regular de capa y espada, como las de Calderon y Moreto; pero hay en ellas un personaje ideal, necio, malicioso, estrafalario y botarate, destinado á hacer reir al auditorio, á ser el juguete y la burla de los demas, y á tener sin embargo una parte activa en el enlace y desenlace de la fábula. Calderon, Rojas y Moreto presentaron cada uno un carác-

Biblioteca Nacional de España

ter de esta especie; pero Cañizares supo diversificar esta figura, y conservando el fondo de sus cualidades aparentes, á saber, la estravagancia del lenguaje y de las ideas, variar sus sentimientos morales y su capacidad intelectual.

El Dómine Lucas es un estudianton ridículo y pedante, infatuado de su nobleza; pero D. Cosme de Anzures de *Yo me entiendo y Dios me entiende*, encierra bajo espresiones y modales estrafalarios, valor, sentimientos nobles, muy buen juicio y no poca astucia.

D. Policarpo de Lara es un jóven mal educado, incapaz de honor, de valor, ni de delicadeza en el amor; pero el D. Lorenzo del *Mas bobo sabe mas*, mayorazgo travieso y botarate, despierta de su larga infancia, apénas siente el aguijon de la injuria y teme perder el amor de su esposa.

El D. Lain del *Músico por amor*, es un animal avaro, gloton y descortés: el D. Gerónimo Retuerta de una comedia, cuyo título es *Allá vá ese disparate*, pertenece á la misma especie, y solo se diferencia en los incidentes de la fábula. *El baron del Pinel* solo se diferencia de los dos en su ridículo orgullo aristocrático, y en su desatinado amor á una mujer casada, con el que estuvo á pique de arruinarse á sí mismo y á una familia distinguida.

Al lado de los caractéres de figuron se ven otros no tan recargados, aunque tambien ridículos, dibujados con felicidad. En *la ilustre Fregona* introduce una dama pedante y culta, imitada visiblemente de la Doña Beatriz de Calderon en *No hay burlas con el amor*. Tambien es pedante, y ademas poeta, el D. Periquito de *Allá va ese disparate*. El tio del *Dómine Lucas* es un abogado que apénas sabe hablar otro idioma que el de la curia y enamora en términos de proceso. Es ademas fanático por la nobleza; y hay en Madrid una tradiccion de que fué personaje verdadero, y que Cañizares lo sacó al teatro por complacer á amigos poderosos, alegres y mal intencionados. En la misma comedia hay una Doña Melchora, tonta, mas tan aficionada al matrimonio, que conduce á la par dos intrigas amorosas para *hacerse poderosa*, segun ella dice, logrando dos casamientos. En *el Músico por amor* se introduce una santurrona, capaz de amor, de celos y de ira.

Otras comedias tiene Cañizares que sin ser de figuron, describen un carácter. En *Las cuentas del gran Capitan* este héroe y su amigo Diego de Paredes hablan como dos españoles militares del siglo XVI, llenos de bizarría, de valor y de gracia. *El guapo Julian Romero* y su dama imitan el lenguaje y el arrojo de los valentones. No hablamos de la *heróica Antonia Garcia*, que no es mas que un robo hecho al insigne Tirso de Molina.

Pero el carácter que Cañizares no robó á nadie, y que está perfectamente descrito, es el de *El Picarillo en España*. Federico Bracamonte, proscrito por el rey D. Juan II, se introduce en su corte como un soldado de fortuna, se hace amigo del condestable D. Alvaro, imita con sal y sin afectacion los modales de palacio, enamora y cela sin renunciar al título de pícaro que se habia dado á sí mismo, hasta que en fin, libertando al rey de una violencia, se descubre y obtiene su perdon. No dudamos en designar esta comedia como una de las mejores de Cañizares.

ARTÍCULO II.

CONCLUIRÉMOS la enumeracion de los dramas de carácter de Cañizares con la *Vida del gran Tacaño*, llena de movimiento y de intriga: los diálogos son graciosísimos, y las astucias para robar bien urdidas y ejecutadas. Muchos de los incidentes son tomados de la novela satírica de Quevedo que tiene el mismo título. Las dos damas burladas por los rateros no pertenecen ya á la escuela de Calderon: son codiciosas é incapaces de amor; porque la una es imbécil, y la otra no ama en el mundo mas que á su perrita Tisbe, cuyo robo es uno de los incidentes mas cómicos de la pieza.

En cuanto á las comedias heróicas, en que procura imitar el sistema de Calderon, las mas dignas de aprecio por el buen estilo, la versificacion y la gravedad de la sentencia, son *Tambien por la voz hay dicha*, en que imitó *el Alcaide de sí mismo* de su modelo, y *Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre*. Esta última puede considerarse como

Biblioteca Nacional de España

la segunda parte de *la desdichada Estefanía* de Velez de Guevara. Un hijo de Fernan Ruiz de Castro y de esta infeliz víctima de los celos, se presenta á sostener contra su padre en desafío público la inocencia de su madre.

Cañizares no era aficionado al género trájico. Sin embargo en *el Sacrificio de Ifigenia* tiene buenos versos y situaciones interesantes: mas ninguna tomada de la Ifigenia de Racine. Mientras no parezca la que con el mismo título escribió Calderon, no se podrá decir si Cañizares le robó mucho ó poco. Nosotros nos inclinamos á lo primero, porque muchos de los versos nos han parecido del mismo Calderon, como estos de Aquiles, que resuelto á defender á Ifigenia contra Agamenon, contra Grecia y contra los dioses, dice á sus soldados:

«Que á mi real tienda lleveis,
banderas tendidas, armas
en mano, tambor batiente,
formados como en batalla,
á la reina mi señora,
y á la que ya coronada
por esposa de su rey,
besará los pies Tesalia:
mientras el resto de toda
esa femenil bastarda
multitud, pues muda sufre
como relijion la infamia,
yo solo defiendo el paso.»

ó estos de Agamenon:

«El orbe que oyó el estruendo
de las trompas y las cajas,
ya de aquel susto primero
convalece en la tardanza;
juzgando, ó que es guerra injusta
la que tierra, viento y agua
resisten, ó que el temor
de no conseguir la hazaña
es rémora á nuestro impulso,
es remo á nuestra venganza.»

Si estos versos son verdaderamente de Cañizares, debe confesarse que ninguno ha sido tan feliz como él en imitar á Calderon.

Citemos algunos pasajes del género propiamente suyo, que era el grotesco. El Dómine Lucas en la esposicion de la comedia de su nombre, dice á D. Enrique, su amigo y conocido antiguo:

«Yo en la montaña
tengo una bonita hacienda,
á Dios gracias, que un abuelo,
mi deudo por línea recta,
fundó ciento y dos mil años
ántes que Cristo naciera.
.....Dejóme
con calidad esa renta
de que entre á gozarla yo
desde el dia en que me muera.

D. Enrique. ¿Desde que os murais? pues muerto
de qué os sirve?

D. Lucas. Tengan cuenta.
pues ¿cómo quereis que mande
que viva un hombre con ella,

Biblioteca Nacional de España

si es hacienda de montaña
que hincha, pero no sustenta?

D. Enrique. ¿Pues cuanto es?

D. Lucas. Doce ducados.
y tiene un censo de treinta.
.....
El caso es que mi nobleza
tan antigua que á diez millas,
huele á lo rancio que apesta,
no permite que me entregue
todo entero á quien no sepa
que es mujer tan recatada,
tan mirada, tan atenta,
tan noble y tan tarantan....

D. Enrique. ¿Qué es tarantan?

D. Lucas. Es discreta
frase con que yo me esplico
dando á entender que quisiera
mujer que no se asustara
de cajas ni de trompetas etc.

En el *Músico por amor* D. Lain, viendo á D. Cárlos, hijo de su amigo, dice:

D. Carlitos mio,
abrazadme, apretujadme,
oprimidme, deshacedme,
que sois una viva imájen
de vuestro padre: no he visto
semejanza semejante.»

Y despues

«¿A qué pensais que he venido
con todos mis alifafes
y esta cara de mastin?

Cárlos. ¿A qué es?

Lain. A medio casarme.

Cárlos. Estraña funcion será
boda tratada á mitades.

Lain. Tengo aquí un correspondiente,
que giramos los caudales
igualmente: y entre algunos
cambios que hay de parte á parte,
á letra sin ver, queria
una hija suya encajarme.
Yo, que para aceptar una
de ciento y cincuenta reales,
la doy ochocientas vueltas
y pillo la mosca antes,
vengo á ver el dote, que es
en lo que habrá que repase:
que no hay rostro que sea feo,
como un talego le lave.»

En *Yo me entiendo y Dios me entiende* entran de noche el rey D. Pedro y su confidente D. Álvaro en casa de D. Cosme, á enamorar á su futura esposa. D. Cosme encuentra con ellos á oscuras, y les oye hablar, sin conocerlos, de un *risco* y de un *mármol* que no pueden ablandar ni contrastar y él dice para sí:

Biblioteca Nacional de España

«¿Qué cosa en mi casa hay dura,
que estos quieren madurarme?

y despues, conociendo al rey,

«Honras me trae
el rey que á vencer durezas
viene á mi casa?»

ARTÍCULO III.

VEAMOS de qué manera forma los diálogos Cañizares en materias algo mas elevadas. Una mujer dá la siguiente queja al gran Capitan:

«Señor, aqui hay un soldado
que la palabra me ha dado
de casamiento.
Gonzalo. Pasad
adelante.
Mujer. En fuerza de esto
á mi obsequio le admití.
Gonzalo. Y ¿es español?
Mujer. Señor, sí.
Gonzalo. Y ¿os engañó? Acabad presto.
Mujer. Tarda en casarse, y apura
mi tolerancia.
Gonzalo. Señora,
¿con eso venis ahora?
pues acaso ¿soy yo el cura?
Mujer. Sois el virey, y él está
en vuestra guardia.
Gonzalo. ¿Si á fé?
Pues yo le arcabucearé
y despues se casará.
Mujer. ¿Matarle? ¿por qué, señor?
Gonzalo. ¿No decis que os ha engañado?
Mujer. No señor; que él no ha tocado
al sagrado de mi honor:
solo el casarse ha ofrecido.
Gonzalo. Hablárais para mañana;
pues pasósele la gana
de ser ya vuestro marido.
¿Qué le he de hacer en rigor?
pues yo bien le puedo dar
órden para pelear,
no para tener amor.»

El mismo Gonzalo de Córdoba dice á su sobrino, que andaba entretenido en amores, y con rivales:

«Pues D. Juan,
¿vos aquí?
Juan. Señor, estaba...
Gonzalo. Divirtiéndoos, ¿no es verdad?
aunque yo sienta la falta.

Biblioteca Nacional de España

Juan. Señor...
Gonzalo. Ved en lo que andais,
que sois mi sangre.
Juan. ¿Yo? en nada.
Gonzalo. Cuidado con la cabeza,
que os enterrarán si os matan. (*Vase.*)
Pelon. *Eso yo me lo dijera.*
Juan. Hoy, por lo que ahora os contaba,
he tenido una pendencia,
García de Paredes. ¿Y estabais solo?
Juan. Llevaba
á Pelon.
García. ¡Buenas pechugas
de gallinas, si le asaran!

En el Picarillo en España hay el diálogo siguiente imitando el estilo de los amoríos de palacio:

Leonor. He oido vuestra manía,
y mi condicion me llama
á gustar mucho....
Federico. ¿De qué?
Leonor. De gentes extraordinarias.
Federico. Pues ninguno le es, señora,
mas que yo.
Leonor. ¡Qué libre que habla!
.....¿y teneis muchas
habilidades?
Federico. No faltan.
Leonor. ¿Cantar, danzar y tañer?
Federico. La voz hoy, señora, es mala:
pero muchas malas voces,
andando el tiempo, se aclaran.
Leonor. ¿Ya empezais como en misterio
á esplicaros?
Federico. Linda gracia:
pues si entro desde hoy á andar
en terreros y antesalas,
¿no quereis gaste conceptos,
preludios y estravagancias?
Leonor. ¡Jesus! gustaré de vos
muchísimo yo...»

Y en el acto segundo volviendo á encontrarse, dice:

Leonor. «Ruido sintió la reina
en esta cuadra, y á efecto
de saber lo que es me envia.
Federico. Yo bien decíroslo puedo:
pero no puedo decirlo.
Leonor. Esa implicacion no entiendo.
.....
¿qué he de decir á la reina?
Federico. Que aquí ha pasado un suceso,
y á un pícaro se ha fiado
que sabe guardar secreto.
Leonor. ¿En todo?

Biblioteca Nacional de España

Federico. En todo, señora:
y aun hasta en estar sirviendo,
pues sirvo sin esperanza.
Leonor. Mucho estar de prisa siento.
Federico. ¿Por qué?
Leonor. Porque os respondiera,
que si sois pícaro, eso
de servir por servir solo
sin que lo sepa el deseo,
lo dejeis para quien sea
pícaro mas caballero.
Federico. Mirad que me habeis picado,
que yo tambien puedo serlo.
.....
Leonor. Pícaro sois, bien decis.
Federico. Pues ya me ireis conociendo,
y vereis que es mas en mí
que lo pícaro, lo necio.
.....
Leonor. Pícaro sois, pero sois
muy cortés y muy discreto.
Federico. Agradezco la ironía,
perdonad si la penetro.
Leonor. Ya hablarémos.
Federico. ¿Por qué no?
Leonor. Sois gracioso.
Federico. Yo lo creo.
Leonor. A Dios.
Federico. El vaya con vos.
Leonor. ¿Qué hay en este hombre encubierto (*Aparte.*)
que dice lo que él recata?
Mas yo ¿para qué deseo
inquirirlo?—A Dios.
Federico. ¿Dos veces
os despedis?
Leonor. Es que quiero
que sintais el que me vaya.
Federico. ¿Pues para quedar muriendo
una vez no basta?»

Este diálogo es el tipo del *discretéo* entre damas y galanes de palacio, que habiendo empezado en el reinado de Felipe IV, llegó á su perfeccion en la rejencia de Mariana de Austria, y cuyas tradiciones se conservaban todavía en la epoca de Cañizares y de Zamora. El rendimiento en los caballeros, y el desden y la altivez en las damas, que ocultaban á veces bajo aquellas apariencias sentimientos mas tiernos, eran el alma de la conversacion fina en el siglo de Calderon.

ZAMORA.

ARTÍCULO I.

D. Antonio Zamora, gentil hombre de la casa de S. M. y oficial de la secretaría de Indias, fué uno de los últimos poetas cómicos de la escuela de Lope y Calderon, que la

Biblioteca Nacional de España

acompañaron, por decirlo así, á su funeral á principios del siglo pasado. En el prólogo que escribió para el primer tomo de sus comedias, dejó consignada su fidelidad á las tradiciones de aquellos maestros, señaladamente del último: mas aunque él no lo hubiera espresamente dicho, se reconoce bastantemente tanto en la conducta de sus fábulas como en su elocucion, que para él no habia otro modelo que mereciese ser imitado sino el poeta favorecido de Felipe IV. No carece á la verdad de mérito en la disposicion é interés del plan ni en la viveza del diálogo, mas correcto en lo primero que Tirso y Lope, muy inferior á ambos en lo segundo, aunque no despreciable; pero su estilo es pobre, sin calor, amanerado, cuajado de metáforas gongorinas; en una palabra, no imitó en esta parte sino los defectos de Calderon ó de su siglo.

La dinastia austriaca habia caido del trono, despues de una guerra cruel, con su rival la de Borbon; pero la variacion de familia real no causó mudanza alguna en las costumbres ni en las ideas ni en los sentimientos nacionales. El valor, el honor, el amor continuaban siendo las creencias y los sentimientos habituales de la nacion: y por consiguiente tanto en palacio como en la capital eran agradables todavia y se representaban con aplauso las comedias del siglo pasado. Zamora que puso en el teatro la historia de la sorpresa de Cremona, comedia visiblemente de circunstancias, la revistió con todos los lances de amor, celos y desafios que pudieran haberlo hecho Lope y Calderon: y lo mismo hizo en la *Doncella de Orleans*, tomada de la historia francesa, y que escribió probablemente por complacer á sus gefes. Lo mismo se nota en Cañizares, su coetáneo, mas independiente y que nunca trabajó piezas sobre los asuntos corrientes. Con mas genio cómico y mejor estilo conservó cuidadosamente en sus dramas el mundo caballeroso del siglo anterior.

Pero despues de estos dos injenios no volvió por mucho tiempo á aparecer en nuestra escena nada que anunciase el talento y la animacion de los tiempos de Lope, Molina, Calderon, Alarcon y Moreto. El teatro antiguo falleció: el nuevo aun no habia nacido; y si la memoria no nos es infiel, la Talía castellana yació en continuo letargo desde Cañizares hasta Moratin. Solo el *Mardoqueo* de Climaco Salazar y la *Numancia destruida* de Ayala interrumpieron con algunas escenas tolerables y muchos buenos versos este largo sueño de la musa dramática. Solo puede atribuirse á la ausencia absoluta del genio: pues el pueblo no dejaba de concurrir con ansia á las monstruosidades estúpidas de Martinez y Camacho, de Moncin y de Rey, de Comella, Valladares y Zabala. Ademas, nuestros sentimientos é ideas no habian sufrido alteracion; porque aun no habiamos probado del árbol de la ciencia del bien y del mal, que nos mostró mas tarde la filosofía material del siglo XVIII.

Entre las composiciones de Zamora, las mas conocidas y populares son dos: *el hechizado por fuerza* y *el Convidado de piedra*. La primera es una imitacion ó un modelo, porque no sabemos lo que efectivamente fué, de aquellos caractéres grotescos, de aquellas caricaturas, á que acostumbró Cañizares á nuestro auditorio, y que no tenian otro objeto moral, ni aun dramatico, que el de hacer reir con los dislates y estravagancias de los protagonistas ridículos. El D. Claudio de Zamora es un clerizonte necio, ignorante, tacaño, apenas capaz de la primer tonsura que solicita, y que por no renunciar á una capellania miserable, deja de cumplir una promesa de casamiento que habia dado. Persuádenle á que en venganza la novia le ha hechizado, y que morirá sin remedio si no se casa. Todos los incidentes de la pieza están ligados á esta idea, que el autor desenvuelve con chiste y facilidad. Es una de las comedias españolas que hacen reir mas en la ejecucion. El espectador se presta á todo lo que se le dice por no perder la figura de D. Claudio que se introduce á escondidas en el cuarto de la hechicera, con una alcuza en la mano, para echar aceite en una lámpara, á cuya luz estaba ligada su vida segun las condiciones del encanto. ¿Quién ignora los célebres versos

Lámpara descomunal,
cuyo reflejo *civil* (1)

(1) Bajo, infame, perverso: tal es la significacion que tenia entónces el adjetivo *civil*.

Biblioteca Nacional de España

me va á moco de candil
chupando el óleo vital,
en que he de vencer me fundo
tu traidor influjo avieso
velis, *nolis*: que para eso
hay alcuzas en el mundo.»

que pronunciaba siempre el actor temblándole la mano, de miedo de apagar la luz, y oyéndose los golpecitos que daba la alcuza contra la lámpara?

«.....Esta es
de Lucigüela sin fé,
D. Claudio, la habitacion.
Claudio. ¡Válgame Dios! que mansion
tan como qué se yo qué! (1)
.....Lindo retablo
el de esta figura es:
yo conozco un ginoves (2)
que se parece á este diablo.
Una danza aquí se alcanza
á ver, aunque no muy bien,
de borricos: yo sé quien
pudiera entrar en la danza.»

El carácter miserable de D. Claudio se pinta al tiempo de tomar la cuenta al vejete que tiene por criado.

Pinchaubas. Cuatro cuartos de una carta.
Claudio. No entiendo de esas; ¿pues tengo
yo de poner de mi casa
el que al otro se le antoje
darme desde allá las pascuas?»

Enfadado despues con el criado le insulta;

Claudio. Es un sison;
y á no tener esas canas
hiciera que le bajasen
al calabozo del agua.
Pinchaubas. Nadie de los que he servido
me ha dicho tales palabras.
Claudio. Pues yo soy uno, y las digo.
Pinchaubas. Usté, si de mí se enfada
me ajuste la cuenta.
Claudio. Nolo.
Pinchaubas. Y en pagándome...
Claudio. No hay blanca.
Pinchaubas. Me iré con Dios.
Claudio. ¿Quién le ha dicho
que gusta Dios de fantasmas?

Ya puede conocerse por estas muestras la especie de ridículo que empleó Zamora,

(1) Verso de rarísima construccion; pero muy propio del personaje en cuya boca se pone.
(2) Parece que continuaban los ginoveses siendo asentistas.

Biblioteca Nacional de España

mas dirijido á entretener con bufonadas que á satirizar. El criado, confidente de Don Claudio, pidiéndole este que le diese entrada en el aposento de la hechicera, le dice:

«.....Cuanto puedo
hacer si á tanto te arrojas,
es darte la llave y una
reliquia maravillosa.
Claudio. ¿Qué reliquia es?
Picatoste. Un hueso
del catalan Serrallonga.
Claudio. ¡Sañto mio!

Dando cuenta de su enfermedad á un doctor, dice que siente «*un lapsus linguæ* en el bazo:» espresion que ha quedado como proverbial entre los graciosos y decidores: Quiere comer contra el órden del médico.

Doctor. Sosegaos:
y pues el hambre os irrita
concertémonos.
Claudio. ¿En cuánto?
Doctor. En alguna conservilla,
agua y chocolate.
Claudio. ¡Corcho!
Doctor. Pues sean dos higadillas
de pollo,
Claudio. ¡Poca manteca!
Doctor. Pues ¿qué quereis?
Claudio. Carne frita,
y alborotaré la casa
si me bajan de dos libras.»

Encontrando despues con la supuesta hechicera la coje del brazo. Ella grita:

«¡Que me mata!
Claudio. No hare mas
que romperte una costilla.»

ARTÍCULO II.

El *Convidado de piedra* es la misma fábula que creó Tirso de Molina, que arreglaron á las formas del teatro frances Tomas Corneille y Moliere, y que reproducida en todas partes como drama, como ópera ó como baile pantomímico, ha probado á la Europa, que el genio español, incorrecto si se quiere y poco dócil á las leyes del buen gusto, poseia en el siglo XVII el instinto teatral, es decir, los medios de interesar vivamente y conmover los ánimos con caractéres y cuadros orijinales. Voltaire no sabia esplicarse á sí mismo por qué motivo interesaba la accion de esta pieza, y lo atribuia al movimiento escénico *(au fracas de theatre)* que reina en toda la fábula. Es muy estraño que aquel hombre tan hábil en literatura atribuyese á una causa tan pequeña, y que se halla en muchas composiciones sin celebridad, un efecto tan grande. El autor de *Orestes* no advirtió que en el drama de Tirso de Molina se representaba nada ménos que el principio de la *expiacion*, tan universal al género humano, tan simpático con todos los sentimientos del corazon, tan útil para amedrentar al malvado, tan necesario para retener al justo.

De ahí nace todo el efecto dramático de esta pieza. Satisface la primera necesidad de nuestra alma: porque nos muestra un órden de cosas en que la maldad recibirá su cas-

Biblioteca Nacional de España

tigo, y lo recibirá de una manera análoga á la culpa. ¿Cómo no ha de interesar al hombre ver á un poder invisible y misterioso empleado en restablecer por medio de la pena el desórden que causó el delito? D. Juan Tenorio muriendo á manos de la estatua, erijida á la memoria del que quiso deshonrar, y del que injurió despues de haberle dado la muerte, es la imájen del malvado, endurecido en el crimen y en los vicios, que habiendo burlado la justicia humana, no se escapará de la divina.

La comedia de Tirso de Molina, aunque fué el orijinal de que despues se sacaron tantas copias, no podia ya representarse en nuestro teatro. Aunque se prescindiese de la irregularidad de la accion, y de la falta absoluta de unidad en el plan, no podia ya tolerarse, en tiempo de Zamora, la excesiva licencia en los lances y en la elocucion que afeaba el drama de Tirso. Nuestro autor se propuso reducirlo á formas mas decentes y á una accion mejor conducida, y felizmente lo consiguió sin debilitar la perversidad ideal del protagonista ni disminuir el interes del último acto. En lugar de las escenas resvaladizas de la pescadora y de la aldeana que burló D. Juan, introduce otros amoríos cuya inmoralidad es ménos culpable, y añade al carácter de *burlador* los rasgos de pendenciero y amigo de buscar los peligros. Hablando con su criado de Doña Beatriz, á quien ha burlado, dice así:

«y en cuanto á que salga
el hermano á la defensa
de su honor, si acaso alcanza
á saber, que como á todas
di dado falso á su hermana,
¿qué negocio? Pues acaso,
porque es de los que recalcan
las jotas, y tuvo en Cádiz
el barco de la aduana,
¿no sabré yo, sin traer
estoque de mas de marca,
la valona de muzeta
y el sombrero de antipara,
darle con mis manos limpias
muchísimas cuchilladas?»

En Tirso de Molina la estatua no pronuncia mas palabras que las necesarias para cumplir el órden de la providencia. En Zamora dá consejos á D. Juan: y la escena en que le mata, es mas animada, mas terrible que en el orijinal. Tambien es mas interesante el protagonista por el valor á toda prueba que puso en él el nuevo autor. Arremete á los peligros, sale al desafío con su contrario, no obedece la voz del rey que manda cesar el combate, y se niega á dejarse prender aun del mismo rey. En esta situacion dice:

«De espada y rodela armado
de vos me hallo perseguido:
y si una esgrimo atrevido
de otra me valgo templado.
Si al que pretendiere osado
prenderme, con una ofendo,
con otra de vos pretendo
librarme; pues en mi brazo,
cuando con este amenazo,
con estotra me defiendo.
Á otros amaga, no á vos,
arma que ofensiva es:
y con vos habla despues
la que cabe entre los dos.
Detras de ella, vive Dios,

Biblioteca Nacional de España

mil pedazos me han de hacer,
antes que consigais ver
que acabando de reñir,
pude sin armas salir
de donde vine á vencer.»

Ni el lenguaje ni la versificacion de este trozo son despreciables. Si á esto se junta el acto de disponer la accion con bastante interés, se verá que Zamora, aunque no pueda compararse con nuestros principales poetas cómicos, merece sin embargo un lugar distinguido entre los del segundo órden.

Otra de sus comedias, *D. Domingo de D. Blas*, pertenece á la misma clase de caricaturas que el *Hechizado por fuerza*; pero este papel de figuron es de otra especie, y se parece mas al D. Cosme de la comedia *Yo me entiendo y Dios me entiende* de Cañizares. D. Domingo, caballero, valiente, leal y capaz de arrostrar una injusta persecucion, por no faltar á lo que debe á su rey, es sin embargo estravagante en su lenguaje y en sus modales, siendo su mania principal buscar en todas las cosas su comodidad. Va á dar una música á su dama en litera: quire reñir un desafio, sentado en una silla: trata con su ma cortesia á su barbero, porque no se vengue

«Con la navaja en la mano.»

en fin, lleva en el cuerpo de su criado á todas partes los utensilios necesarios para improvisar una cena. Esta figura está bien descrita, y no dudamos que produciria efecto agradable en el teatro.

Sin embargo, no ha tenido esta felicidad la comedia de Zamora, y lo atribuimos á una gran falta que cometió el autor, imperdonable todavia en su tiempo: y fué faltar al decoro y á las ideas caballerescas. Hay en su drama un personaje, llamado D. Beltran de Alfaro, caballero distinguido de Leon, escaso de bienes de fortuna, pero que sabia suplir esta falta con travesuras no tolerables ni aun en un caballero de industria; pues no contento con valerse de artificios para apoderarse de una sortija que pertenecia á una prima de su dama, y de su relox de D. Domingo, forma el proyecto de robar á su suegro. Semejantes gracias se alejan ya del género cómico y se aproximan al patibulario. Lo peor es que en el drama pasan por gracias: y el susodicho D. Beltran, mitad caballero y valiente, y mitad bufon y rufian, es una especie de medio gracioso, lo que no le impide casar con la hija de un señor muy ilustre, la cual á pesar de que no desconoce sus defectos y juegos de manos, no por eso deja de amarle: lo que es otra falta contra el decoro teatral. No lo es ménos el amor de Doña Constanza á D. Domingo, que empezó por el interes, y acabó por una verdadera aficion.

Estas combinaciones dramáticas debieron escandalizar á un auditorio acostumbrado á no ver mezclarse en los caractéres de los caballeros y damas ninguna pasion baja y ruin. Nosotros creemos que hacian muy bien los espectadores en tener esa delicadeza, y que nada se perderia en que ahora se imitase su ejemplo. Pueden pintarse los grandes crímines, orijinados de grandes pasiones; sirven para aterrar y escarmentar. El hombre vil no produce mas efecto que asco y desprecio. La vista de un leon nos atemoriza, mas nos agrada; y apartamos de un escuerzo los ojos.

ARTÍCULO III.

ZAMORA no cultivó la comedia de intriga ó de capa y espada. Los sentimientos amorosos se hallan en su teatro puestos en boca de principes de Epiro, Acaya, Chipre y otros paises griegos; en una sola, *Siempre hay que envidiar amando*, introdujo los pastores de la Arcadia. Pero bajo todos estos disfraces siempre se encubren los galanes y damas de Calderon, aunque mas exajerados y alambicados que en este insigne poeta: y si bien acertó en algunas de estas piezas á dar interes á su fábula, insisten siempre sobre fundamentos tan débiles, que el lector se indigna al llegar á la catástrofe de ha-

Biblioteca Nacional de España

ber tenido por tanto tiempo suspensa la imajinacion. ¿Quién ha de sufrir, por ejemplo, que en la comedia de *Castigando premia amor* se le presenten mil lances de amor y de celos, nacidos de equivocaciones, y fundados todos en un oráculo de Minerva, que no es conocido hasta el fin de la pieza? En la de *Amar es saber vencer*, el pintor Protógenes, para triunfar del rey Nicanor y defender contra él á Tebas, pinta el retrato de la dama del rey en una pared que era necesario derribar para invadir la plaza; y la ciudad de Cadmo se salvó porque no quiso romper un amante el retrato de una hermosura.

Concluirémos el exámen de Zamora con el de su elocucion, ya gongorina cuando quiere elevarse, ya cuajada de equívocos y de pensamientos afectados cuando quiere mostrar injenio. Por mas sencillo que sea un concepto, como él no lo diga de una manera algo oscura, no está contento. Pueden servir de tipo de su estilo estos cuatro versos, que canta el coro celebrando las bodas de Deifobo y Dorinda en la pastoral *Siempre hay que envidiar amando*.

«Pues ya diste la herida, hijo de Vénus,
rompa la cuerda tu apacible estrago;
y sirva de coyunda en la guirnalda
el que sirvió de víbora en el arco.»

El pensamiento es claro: mas está espresado de tal manera que se necesita un comentador para entenderlo. ¿Quién sirvió de víbora en el arco, la flecha ó la cuerda? Parece que esta segunda, pues es la única que puede servir de coyunda en la guirnalda nupcial. Y si la rompe el amor, ¿cómo ha de servir de coyunda? Y ¿cómo un estrago, apacible ó no apacible, rompe una cuerda? No carecia Zamora de facilidad para versificar; pero el furor de parecer profundo le hace ser trivialmente confuso. ¿Cuánto mejor hubiera sido decir sencillamente, *convierte la cuerda de tu arco en guirnaldas* para adornar las víctimas que has herido?

Un pastor, que se habia guardado mucho tiempo de los peligros del amor, se halla en un instante enamorado y celoso, y esclama:

«No, amor, no ha de ser: y pues
á los muros que al labrarse
gastó mi razon un siglo
ha abierto brecha un instante,
por la boca de la herida
respiraré los volcanes
del pecho, en cuyo alquitran
aun se hará pólvora el aire.
Muerte ó favor pido á amor,
que estoy celoso, y no cabe
mas bien que favor ó muerte:
pues si con celos no saben
morir los hombres, ¿de qué
les sirve el nacer mortales?»

No nos disgusta esta última hipérbole para ponderar la fuerza de los celos; pues aunque el pensamiento está expresado de una manera injeniosa, ya hemos dicho otras veces que nunca el delirio es mayor que cuando raciocina; pero la *brecha*, practicada en los muros que tardó la razon un siglo en labrar, transformada en *herida* por donde respira el *alquitran* del pecho que convierte el aire en pólvora, ni es hipérbole, ni es raciocinio, ni es delirio de la pasion, sino del talento sin gusto ni freno.

Talento, sí: Zamora lo tenia, como lo manifiesta algunas veces cuando quiere ser natural sin dejar de ser poético. Una dama, animando á un amante tímido, le dice:

«No tanto desconfies
de amor, que tal vez herido
de los embates del golfo

Biblioteca Nacional de España

se deja mellar un risco.»

Un célebre pintor, contra quien está airado su rey, le suplica así:

«.....Mira
que es de príncipes invictos
alentar, no destruir
los genios, que de su siglo
pueden ser vanidad.»

Una princesa habla así al héroe que ama, al volver de un combate:

«Mirándoos teñido en sangre
de enemigos, y que adorne
la frente bruñido el yelmo
la mano airado el estoque, etc.

En una cancion pinta así al amor:

¡Ay amado dolor! ¡ay dulce hechizo!
¿Cómo pareces dicha, si eres peligro?

Y en otra parte,

«Descuidado pescador,
dá al piélago tu barquilla;
que anda el amor en la orilla,
y ménos peligro es el mar que el amor.»

Los siguientes versos tienen el verdadero tono de la poesía lírica.

«Ya sacudiendo baja
la noche perezosa
de su negro cabello
las encrespadas ondas.
Del silencioso sueño
en la apacible copa
brinda al orbe el halago
de su letal ponzoña.

Concluirémos estas muestras del estilo de Zamora, cuando abandona el pícaro gusto de su tiempo, con el siguiente himno de la comedia *Castigando premia amor*, dedicado á una hermosura, que veneraban los pastores como simulacro de Vénus.

«Nueva Vénus hermosa,
que hoy nos amaneciste,
con dos soles, que flechan
ardores apacibles:
De estos campos alegres
los tributos recibe,
y entre llamas de rosas,
incienso de jazmines,
las perlas y corales
de los mares admite,
que el alba en conchas pule,
y el sol en luces tiñe.
Halagüeñas las ninfas
la corona te ciñen
con el mirto que crece

Biblioteca Nacional de España

junto al árbol de Alcides.
De verdores y *acentos*
el maridaje escriben
las aves con sus plumas
las ramas con matices.
Parece que te veo,
madre de amor, en Chipre,
envidiando la copia
su orijinal felice.»

LA ESCUELA DE COMELLA.

SABIDO es que cuando Luzan escribió su *Poética*, ó por mejor decir, tradujo en castellano la de Aristóteles, habia ya perecido el teatro del siglo XVII que creó Lope de Vega y perfeccionó Calderon. Por consiguiente sus doctrinas no hallaron oposicion alguna ni en teoría ni en práctica. Las costumbres de la nacion no eran ya las mismas. El amor no era tan exaltado, ni los celos tan furiosos, ni el respeto al bello sexo tan de obligacion. Ya no existian los mantos, á cuyo favor se disfrazaban las damas, ni las conversaciones nocturnas por las rejas de las casas y de los jardines, ni las músicas y cuchilladas en la calle, ni las tercerías de los lacayos; ni los demas usos en fin, que fueron para nuestros antiguos dramáticos fuentes fecundas de incidentes y situaciones. Una nueva sociedad nacia, semejante á la de Paris, con todas las ventajas é inconvenientes de una comunicacion mas libre, sin dejar de ser decente, entre los dos sexos, idólatra siempre del valor y del honor, pero que no creia ya ofendidos ni uno ni otro por las vicisitudes de las pasiones amorosas.

Hemos dicho esto, porque no se crea que Luzan destruyó con su libro nuestro antiguo teatro. Al contrario, lo escribió porque ya no existia. Cañizares, el mejor quizá de los imitadores de Calderon, le sepultó en su tumba á principios del siglo XVIII. Los principios del humanista fueron adoptados; porque eran conformes al giro que tomaban las costumbres. Es verdad que cuando se trató de ponerlos en práctica, Montiano en la trajedia y Moratin el padre en la comedia hicieron ensayos muy infelices. Iriarte y Forner compusieron despues algunas piezas, no mas que tolerables, hasta que apareció en la escena Moratin el hijo, que llevó á su mayor perfeccion nuestra *comedia clásica*; pero antes de él solo vivia el teatro español de traducciones del frances, entre las cuales hay muy pocas buenas, y de composiciones de una nueva especie, que trataremos de caracterizar si es posible.

Tales son los dramas de Comella que llegó á fundar una especie de escuela en el último tercio del siglo pasado y de todos sus imitadores, estigmatizados en la célebre pieza satírica del *Café* de Moratin.

Las obras maestras de este género son: *La Esclava del Negroponto*, *La Moscovita sensible*, *María Teresa de Austria*, *Federico II*, *Cárlos XII*, que volvieron loco al público, cuando se representaron por la primera vez. Sobre todo, el héroe de Prusia con su sombrero sobre las cejas, su caja de tabaco y sus chanzas á Quintus, era la delicia de los espectadores.

Estas composiciones tenian muy poca orijinalidad. El tipo de ellas era el melodrama frances. Habia siempre una familia virtuosa perseguida por la desgracia, la traicion y el hambre: hombres alevosos, de pasiones siniestras, y de corazon perverso y

Biblioteca Nacional de España

rencoroso, dispuestos á hacer mal; y príncipes, que aunque se dejan engañar al principio con artificios, generalmente mal tejidos, al fin conocen la maldad cuando el diablo tira de la manta, y la castigan severamente.

En las comedias de costumbres y de intriga (porque tambien las produjo esta escuela) se nota la imitacion de nuestro teatro antiguo en cuanto á la aglomeracion de los incidentes, y la del teatro frances, por la observancia de las tres unidades. Pero ni consiguieron enlazar y desenlazar como Calderon, ni describir caractéres con la verdad y profundidad de Moliere.

No es ménos de notar la estravagancia de tomar casi siempre los argumentos de las novelas ó de las historias estranjeras. Acaso muchas veces no hicieron mas que traducir dramas del teatro frances, ingles, italiano y aleman, callando el hurto y vendiéndose por orijinales. Lo cierto es que los personajes que se presentaban en la escena, eran *Sinham*, *Fronswill*, *Mechtal*, *Wolf*, *Tremull*, *Obstemberg*, y otros nombres estranjeros de la misma calaña, que atormentaban las orejas españolas, y de los cuales no perdonaban los actores ni aun la mas despreciable consonante.

Este género híbrida, nacido de la pobreza ignorante que se dedicaba á surtir los teatros, es el peor de cuantos ha tolerado y aplaudido nuestro paciente pueblo, si se esceptúan los dramas románticos de la época actual. Comella, Zavala, Valladares, Rey, Martinez y consortes, sin instruccion, sin educacion literaria, y lo que es peor, sin genio, ni disposicion natural, nada podian hacer sino poner novelas ó gacetas en diálogos frios y sin animacion: ó cuando mas, zurcir perversamente lances de comedias españolas ó estranjeras. No hay que esperar en ellos sino caractéres atroces ó necios pintados con almagre, situaciones de indijencia, sentimientos vulgares y falta absoluta de invencion.

Al ménos el buen lenguaje ó los buenos versos pudieran disimular tantas faltas. Mas no hay nada de eso. Lo que mas desconocian aquellos hombres era el idioma castellano: y los versos que cita *Moratin* en el *Café*, de la comedia supuesta del *Cerco de Viena*, están mejor construidos que cuantos ha producido la escuela de Comella. El autor del *Viejo y la niña* no pudo imitar, por mas que lo solicitó, la frase llena de ripio, de bajeza, de impropiedad y de cacofonía de los dramaturgos que condenaba á la risa pública.

Y en cuanto á la versificacion, es siempre prima hermana de la frase. En mal hora D. Tomas Iriarte quiso, con la autoridad de Argensola, hacer de moda el estilo rastrero y copleril de versificar, que era el suyo, y sobre el cual rara vez acertó á elevarse. Al punto esta turba de reptiles del teatro, escudados con el dictámen de aquel humanista célebre y que merecia serlo, quemaron á Garcilaso, á Lope y á Calderon, é hicieron hablar á sus personajes el idioma de la conversacion mas familiar. A la verdad no fueron cultos, como Góngora ni equivoquistas, como Quevedo, ni disparatadamente hiperbólicos, como Montalvan y Monroy. Fueron cosa mucho peor; porque renunciaron no solo al injenio que brilla entre aquellos defectos, sino tambien al sentido comun, á la nobleza, á la animacion, á todas las dotes en fin que deben caracterizar el lenguaje de las musas.

Solo presentarémos una muestra de la manera de hablar y versificar de aquellos dramaturgos. En 1790 se representó en Madrid una comedia de intriga, intitulada *los tres Mellizos*, imitacion exajerada de los *Menechmos* de Plauto; pero no orijinal española, sino traduccion de algun teatro estranjero, que no se dijo al público cual era, aunque sospechamos que fuese el italiano. El traductor, que quiso guardar el anónimo con las siglas D. A. R. I., en una prevencion *al amigo lector*, que antecede á la pieza, nos dá este hermoso trozo de elocuencia:

«Solo pretendo enterarte de que este rato divertido de dos horas ha conseguido dos cosas particulares: la primera es haber entretenido al espectador sin una voz que le dañe ni al alma ni al cuerpo, que en acciones de esta clase se encuentran pocos; y la segunda un desengaño para que reconozca todo injenio que el que escribe hace lo ménos y el actor hace lo mas.» No sabemos que campea mas en este pasaje, ó la estupidez de los pensamientos, ó la bestialidad de la espresion, ó la falta de gramática, ó la vileza con que el autor mendicante adula á los cómicos que le daban de comer. Por si nada de esto se mostraba en prosa bastante claro, lo repite en los versos siguientes:

Biblioteca Nacional de España

«A pesar de las críticas rajantes,
á pesar de escritores gali-hispanos,
y á pesar de malévolos pedantes,
y de otros enemigos inhumanos,
en *tres mellizos* tan estravagantes
han dado los actores (sin ser vanos)
á conocer que solo su destreza
dará accion ó interés á cualquier pieza.»

Los *enemigos inhumanos* y el paréntesis *sin ser vanos* no se pagan con cuantos tronchazos se han tirado desde Adan acá. Obsérvese el talento con que se hace intervenir el honor nacional en la causa del autor, llamando *gali-hispanos* á los que le dirijan *críticas rajantes*.

Pues no son estos versos los peores que salieron de aquellas plumas de avestruz.

Lo repetimos. Nada es peor que la escuela de Comella, á no ser la que en el dia pugna por corromper los sentimientos humanos y la moral universal. Los intereses que esta ataca son aun mas importantes que los del buen gusto literario.

DE MORATIN.

ALGUNOS han censurado al padre de nuestra comedia clásica, de que toda su fuerza cómica está en el *lenguaje* y no en los *pensamientos*: todas sus gracias, dicen, consisten en los *oiga! pues ya*, y... y otras espresiones familiares, de que están llenas sus comedias. Hemos oido esta acusacion á personas muy instruidas, y que por otra parte no podian tener ningun motivo de odio ó de emulacion para formar un juicio tan severo.

Hay efectivamente, no un motivo, sino un pretesto para semejante acusacion; y es la superioridad de Moratin en el manejo del idioma. Lo ménos que podemos decir de él es que nadie le aventaja en las dotes del lenguaje, en la pureza, en la elegancia, en la correccion de la frase, en la sobriedad de los adornos. Así no es mucho que se haya fijado la atencion sobre el excelente uso que supo hacer de las espresiones familiares del habla castellana, y desconocido la fuerza de sus combinaciones cómicas, que es la prenda principal en el género que escribió: mucho mas, cuando en ella es visiblemente inferior á Moliere, y por consiguiente á nuestro Moreto, el mas vigoroso de cuantos poetas cómicos han escrito.

Pero la perfeccion con que Moratin escribia el castellano, no es motivo para desconocer en él cualidades mas elevadas que las de un mero hablista. El juego dramático de sus comedias está lleno de vigor: y basta para demostrarlo la inevitable risa que bien representadas arrancan al espectador, el cual no se rie seguramente por los monosílabos arriba citados, ni por los demas donaires del lenguaje. Estos pueden contribuir á la viveza de la espresion; pero si el pensamiento no es cómico, todos los chistes del idioma no lo harán capaz de excitar la risa.

Hemos meditado muchas veces sobre lo que César llamó *vis comica*, y cuya falta censuró en Terencio llamándole *medio Menandro*. Nosotros traducimos aquella espresion latina por la de *fuerza ó vigor cómico*; pero se ha definido muy poco su naturaleza. Nos tomamos, pues, la libertad de exponer nuestras reflexiones en esta materia.

Como la poesía cómica tiene por objeto presentar los defectos y vicios de los hombres bajo el aspecto mas propio para que exciten nuestra risa, y nos corrijamos de ellos por el temor de excitar la ajena, parece que la fuerza cómica debe consistir esencial-

Biblioteca Nacional de España

mente en el arte de buscar el punto de vista mas ridículo de las acciones y de los personajes viciosos. Ahora bien; si examinamos en general cuales son las cosas que excitan nuestra risa, veremos que en todas ellas entra como elemento esencial é imprescindible *la contradiccion*. Por ejemplo: nadie se rie del jornalero que va á su trabajo con un vestidillo pobre, mal calzado y la capa rota ó desmelenada; pero todos se reirán del jóven rico que se presente en el paseo ó en el baile con desalino y sin la elegancia propia de su clase. La mesa humilde del artesano que reparte á sus hijos el mezquino sustento, adquirido con el sudor de su frente, lejos de ser ridícula, es respetable; pero ¿qué diríamos de un banquete, á que se hubiesen convidado personas de alta gerarquía, y que adoleciese de escasez, de malos manjares, de pérfidos vinos, ó de desabridos condimentos?

Y ¿cuál es la causa de la ridiculez en los dos casos que hemos citado? No otra sino la contradiccion entre la accion y el principio social que ha debido dirijirla. Donde no hay esta contradiccion, cesa la ridiculez.

Examínense una por una todas las comedias de Moliere, que es mirado con razon como el poeta cómico que ha desentrañado mas filosóficamente el ridículo de las acciones viciosas, y se verá que toda la ridiculez de sus personajes consiste en la contradiccion que hay entre lo que hacen, y lo que debian hacer, ó el fin que se proponen, ó lo que se debia esperar de ellos. El celoso, que á fuerza de precauciones y sospechas acelera el mismo mal que quiere evitar: el avaro que envia á la cocina á beber un vaso de agua á su hijo, acometido de un accidente: el cortesano que persigue al que ha censurado sus versos, despues de haberle pedido que los censure en toda libertad; en fin, las mujeres que renuncian á los hábitos y amabilidad de su sexo por merecer la ridícula fama de sabiondas, ¿qué son sino seres contradictorios? Y ¿existe una fuente mas copiosa de ridiculez que la inconsecuencia? Y ¿qué es la inconsecuencia sino una contradiccion?

El poeta, pues, que sepa describir las inconsecuencias de los vicios y defectos humanos, será verdaderamente cómico, y su vigor será tanto mayor, cuanto con mas claridad y energía presente estas contradicciones.

Admitido este principio, nos parece que seria injusto negarle á Moratin una gran dósis de fuerza cómica, ó un conocimiento bastante profundo del corazon y de la necedad de los hombres. ¿Quién no se rie de la sandez de D. Eleuterio en la *comedia nueva*, que busca como un medio de subsistencia lo que solo debe hacerse por los estímulos de la gloria, que carece de todo lo que es necesario para ser buen poeta dramático, que tiene para escribir sus composiciones el auxilio de su mujer, y que fia en las palabras y en el reloj de un pedante famélico y petardista? ¿Se podrá decir que solo los chistes del lenguaje son los que nos hacen reir en la representacion de esta pieza? No. La recta combinacion de los caractéres y de la fábula, dispuesta perfectamente para que resalte la necedad del protagonista y sea castigada, es lo que excita la risa del auditorio. Otro tanto podrémos decir de la *Mojigata*, en la cual ademas hay una intencion profunda, y tal, que (no tememos decirlo) no se hallará otra semejante en todo el teatro de Moliere. La virtuosa Ines queda por casar al fin de la comedia, y la hipócrita recibe la mano del esposo destinado á su prima. Pero este esposo es D. Claudio, hidalgote necio y contaminado con toda especie de vicios; así la justicia dramática exije que se le entregue la culpable, y que la inocente quede libre de su vínculo tan odioso.

El *Sí de las Niñas*, aunque tiene caractéres y costumbres muy bien retratados, no se presta tanto al ridículo. Las figuras de la niña y de su amante excitan interes y no risa. D. Diego resarce con su noble y pronta resolucion y con la dignidad de su estado que sabe sostener, la inconsecuencia de creer posible ser amado á su edad y de persuadirse á que el corazon de una jóven bella pudiera estar vacío y reservado para él. El único carácter ridículo de esta comedia es Doña Irene con sus tres maridos, con su parentela y con el furor de dominar las inclinaciones de su hija.

El *Sí de las Niñas* es mas bien una comedia de intriga que de carácter. D. Cárlos es un amante de Calderon, tal como lo puede sufrir el siglo presente. Al mismo tipo pertenece el Leonardo *del Baron*.

Una cosa muy notable en todas las producciones de Moratin, excepto la primera, es

Biblioteca Nacional de España

que concluyen en una escena de ternura, mas propia del drama sentimental que de la comedia; pero traida con tanto arte, y tan bien preparada, que no se siente el tránsito del ridículo al serio, ni de la risa á las lágrimas. La razon y la virtud corríjen siempre en los dramas de este insigne poeta lo que han pecado el vicio y la locura. Así producen dos efectos morales: el de ridiculizar á los malos y necios, y el de hacer amables á los sensatos y virtuosos.

Las comedias de Moratin no se representan ya... tanto mejor: con eso las cojerá mas á deseo la generacion que empieza.

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

Pág.s

De la versificacion castellana. Artículo I. 3
Art. II. 7
Respuesta á un artículo de la *Revista de Madrid*, de Octubre de 1839. . 12
Del lenguaje poético. Art. I. 15
Art. II. 18
De la elocucion poética. Art. I. 20
Art. II. 22
Art. III. 24
Carácter de la poesía oriental. Art. I. 27
Art. II. 28
Art. III. 31
De la poesía pastoral. 32
Del romanticismo. Art. I. 34
Art. II. 36
De lo que hoy se llama romanticismo. 38
Resúmen de los artículos anteriores sobre el romanticismo. 41
Sobre un artículo del *Liceo*. 43
Del poéma descriptivo. 47
De la epopeya. 50
De las formas dramáticas. 51
De la ópera considerada como drama. 55
De la moral dramática. Art. I. 57
Art. II. 59
Art. III. 60
De las formas del teatro ingles y del español. 62
Del teatro español. 67
Del teatro clásico frances. Art. I. 69
Art. II. 71
Respuesta á un aficionado. 73
Leyendas españolas. Por D. José Joaquin de Mora.—Londres 1840. Art. I. 75
Art. II. 77
Art. III. 80
Poesías de D. José Espronceda.—Madrid, 1840. 82
Poesías de D. José Zorrilla, tomos IV y V.—Madrid, 1839. 85
La vida es sueño, de Calderon; y la vie est un songe, de Boyssy. . . . 87
Tirso de Molina Art. I. 89
Art. II. 91

Biblioteca Nacional de España

Art. III. 92
Galería dramática. Teatro escojido del Maestro Tirso de Molina. Tomo I.—Madrid 1839. Art. I. 95
Art. II. 97
Tomo II. Art. I. 99
Art. II. 101
Tomo III. Art. I. 103
Art. II. 105
Art. III. 108
Tomo IV. Art. I. 110
Art. II. 113
Tomo V. Art. I. 115
Art. II. 119
Art. III. 122
Tomo VI. Art. I. 126
Art. II. 130
Art. III. 133
Rojas. Art. I. 136
Art. II. 138
Art. III. 140
Art. IV. 142
Luis Velez de Guevara. Art. I. 144
Art. II. 146
Art. III. 148
Moreto. *El Desden con el desden.* Art. I. 151
Moreto. *El poder de la amistad.—Yo por vos y vos y vos por otro.* Art. II. 154
Moreto. *El lindo D. Diego.* Art. III. 157
Art. IV. 160
Art. V. 163
Moreto. *El parecido en la córte.—No puede ser guardar una mujer.* Art. VI. . 166
Moreto. *De fuera vendrá quien de casa nos echará.—Trampa adelante.* Art. VII. 169
Moreto. *El valiente justiciero.* Art. VIII. 171
Moreto. Comedias de santos. Art. IX. 174
Ruiz de Alarcon. 176
Ruiz de Alarcon. *La verdad sospechosa.* Art. I. 178
Art. II. 180
Art. III. 182
Ruiz de Alarcon. *Las paredes oyen.* Art. I. 185
Art. II. 188
Ruiz de Alarcon. *El exámen de maridos.* Art. I. 191
Art. II. 194
Ruiz de Alarcon. *Ganar amigos.* 196
Ruiz de Alarcon. *Los pechos privilejiados.* 198
Ruiz de Alarcon. *La amistad castigada.* 202
Ruiz de Alarcon. *La prueba de las promesas.* 205
Ruiz de Alarcon. *La crueldad por el honor.—El dueño de las estrellas.* . . 207
Ruiz de Alarcon. *El tejedor de Segovia, primera y segunda parte.* . . . 209
D. José Cañizares, Art. I. 211

Biblioteca Nacional de España

Art. II.. 213
Art. III.. 216
Zamora. Art. I. 218
Art. II. 221
Art. III. 223
La Escuela de Comella. 226
De Moratin. 228

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

BIBLIOTECA NACIONAL
BN
1000554287