Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPÁNICA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
NÚM. 18 - MADRID, 1993

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ (†)
AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALVAR LÓPEZ
THEODORE S. BEARDSLEY
ODÓN BETANZOS PALACIOS
CARLOS BOUSOÑO PRIETO
CARMEN CONDE ABELLÁN
STELIO CRO
JAMES R. CHATHAM
MAXIME CHEVALIER
HIPÓLITO ESCOBAR SOBRINO
JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO (†)
JERÓNIMO HERRERA NAVARRO
LYDIA JIMÉNEZ GONZÁLEZ
JOHN A. JONES
EMILIO LORENZO CRIADO
ERICH VON RICHTOFEN (†)
MARTÍN DE RIQUER MORERA
TOMÁS RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALFREDO A. ROGGIANO
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
RUSSELL P. SEBOLD
JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS
BENITO VARELA JÁCOME

Cuadernos para Investigación de la
LITERATURA HISPÁNICA

PUBLICACIÓN DEL SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

NÚM. 18
1993

SUMARIO

Págs.

ARTÍCULOS

EL TEATRO ESCOLAR DE LOS JESUITAS EN LA EDAD DE ORO (I), por *Cayo González Gutiérrez* 7

'E MORIÓ CON UN MUY DOLOROSO BALADRO...' DE LA RISA AL GRITO: LA MUERTE DE MERLÍN EN EL *BALADRO*, por *Paloma Gracia* 149

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. II: CONFEDERACIÓN GERMÁNICA, por *Ana Navarro* 159

TEXTO Y SENTIDO: *EN LA PENUMBRA* DE JUAN BENET, por *Epicteto Díaz* 195

UNA EDICIÓN INCUNABLE MAL CONOCIDA DE LA SENTENCIA ARBITRAL DE GUADALUPE, por *Alberto Torra* 201

POESÍA ESPAÑOLA DE LOS '80: EL DISCURSO POSMODERNO DEL DESENCANTO, por *Laura Scarano* 205

"MITOPOIESIS" DEL FATALISMO EN "CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA", DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, por *Osvaldo Mario Picardo* 221

ESTADO Y REPÚBLICA EN LA CONCEPTUALIZACIÓN POLÍTICA DE CERVANTES, por *José Luis Bermejo Cabrero* 227

RELACIÓN DE LA VIDA DEL REY D. PEDRO Y SU DESCENDENCIA QUE ES EL LINAJE DE LOS CASTILLA POR PEDRO GRACIA DEI. Introducción y edición. (I), por *Gregorio de Andrés* 233

GUAPOS Y BANDOLEROS EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII: LOS TEMAS Y LAS FORMAS DE UN GÉNERO TRADICIONAL, por *Emilio Palacios Fernández* 253

RESEÑAS 291

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (orden alfabético)
ANDRÉS, Gregorio de
BERMEJO CABRERO, José Luis
DÍAZ, Epicteto
GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo
GRACIA, Paloma
LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio
NAVARRO, Ana
PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio
PICARDO, Osvaldo Mario
SCARANO, Laura
TORRA, Alberto

SECRETARÍA:
Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 431 11 93

Cubierta: El asalto del coche, por *Goya.*

I.S.S.N: 0210-0061
Depósito Legal: M-12.038-1980

Gráficas Enco, S.L. - Sallaberry, 75 - 28019 Madrid

ARTÍCULOS

EL TEATRO ESCOLAR DE LOS JESUITAS EN LA EDAD DE ORO (I)
(Su influencia en la Comedia nacional del S. XVII).

Por *Cayo González Gutiérrez*

INTRODUCCIÓN

Distintos investigadores han resaltado, en los últimos años, la importancia del teatro representado en los Colegios de los Jesuitas en los siglos XVI y XVII. Algunos se han limitado a la descripción superficial de algunos aspectos; otros repiten opiniones vertidas ya por García Soriano hace casi cincuenta años[1]. Tan sólo se han editado cuatro obras de este teatro[2].

Resulta difícil precisar unos objetivos concretos al estudiar el teatro jesuítico, una vez vistos y estudiados los numerosos Manuscritos existentes. Distintos interrogantes se plantean al investigador. Siguiendo la teoría funcionalista en la interpretación y definición de los géneros literarios, parece posible demostrar que este teatro, por sus características formales, pero más aún por sus condicionamientos externos y personales, es una especie irrepetible dentro de la producción teatral de la época, en función del público asistente, de la singularidad y personalidad de los autores, de la finalidad perseguida...

Hemos creído imprescindible hacer una descripción detallada y, dentro de lo posible, completa, de las obras de teatro, la mayor parte ya estudiadas superficialmente, al-

---

1. ELIZALDE, Ignacio, "El antiguo teatro de los colegios de la Compañía de Jesús", *Educadores* 4 (1962) 667-684; CASCÓN, Miguel, "Fuentes Jesuíticas en el teatro de Lope de Vega", *Boletín de la Biblioteca Menández Pelayo*, 17 (1935) 388-400; GARCÍA SORIANO, Justo. "El teatro de colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras". *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), 234-277; 374-411; 535-565; 620-650; XV (1928), 62-93; 145-187; 396-466; 651-669; XVI (1929), 80-106; 223-243; XIX (1932), 485-498; 608-624; GARCÍA SORIANO, Justo, *El Teatro Universitario en España*, Toledo, 1945, Talleres Tipográficos de D. Rafael Gómez Méndez (en adelante citaremos por el libro por ser más reciente); GARZÓN BLANCO, Armando: *"La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte", Estudios sobre la literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz, II*, Granada, Universidad, 1979, 91-108; SAA, O. Emmanuel, *El teatro escolar de los Jesuitas. La obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo*, MS., Graduate School of Tulane University, USA, 1973; OLMEDO, F., *Las Fuentes de la Vida es Sueño*, Madrid, Voluntad, 1928; IDEM, *Notas manuscritas sobre el teatro en los Colegios de Jesuitas*, Archivo del Colegio Noviciado de S. Estanislao de PP. Jesuitas de Salamanca; SEGURA, Florencio, S. J. "El teatro en los Colegios de Jesuitas", *Miscelanea Comillas*, 43 (1985) 299-327.

2. GONZÁLEZ PEDROSO, E., *Colección de Autos Sacramentales*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, T. LVIII, 1952, pp. 122-132 (*Incipit Parabola Coenae*) y 133-143 (*Actio quae inscribitur Examen Sacrum*), ambas del P. Juan BONIFACIO; *Vida de S. Eustaquio. Comedia jesuítica del siglo de Oro*, Anónima, Estudio, edición y notas por Agustín DE LA GRANJA, Granada, Secretaría de Publicaciones de la Universidad, 1982; *Two Jesuit Achab dramas, Miguel VENEGAS: Tragedia cui nomen inditum Achabus*, and Anonymus: *Tragedia Jezabelis*, edited by Nigel GRIFFIN, University of Manchester, 1976 (esta última es del P. Bonifacio) (editadas a ciclostil). A estas cuatro obras hay que añadir la editada por mí mismo últimamente: Véase: ÁVILA, Hernando de, *Tragedia de San Hermenegildo*, Introducción, edición y notas de CAYO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Gijón, 1993.

gunas no descubiertas o, al menos, no consideradas en los distintos estudios[3]. Nuestro punto de partida son los datos y obras ya conocidos (a través de SORIANO, OLMEDO, SAA..), pero pretendemos además, ampliando el número de obras y archivos investigados, conseguir una relación y descripción exhaustiva del hecho teatral en los Colegios de la Compañía.

Por otra parte, dado que estas obras pertenecen en su mayoría a una época hasta el presente considerada como de escasez y poca relevancia en la historia del teatro español, pensamos en la posibilidad de razonar suficientemente su importancia, deducida de la cantidad y calidad de las obras investigadas, capaces de llenar por sí solas distintas lagunas y, al mismo tiempo, germen fecundo de la eclosión posterior llevada a cabo en muchos casos por alumnos de los autores objeto de esta investigación.

Ha habido que descartar de la actual investigación, y ahí quedan como reto para otras posibles investigaciones propias o ajenas, objetivos importantes como la comparación y distinción de este teatro y el más genérico y contemporáneo teatro escolar (aunque algunas referencias o aproximaciones se hacen a este tema). Tampoco se ha dedicado toda la atención necesaria a la influencia de este teatro en la formación específica del "Auto Sacramental" (muchas de las obras representadas en los Colegios de Jesuitas eran verdaderos autos sacramentales).

Hemos procurado describir lo mejor posible, dentro de las coordenadas de una investigación genérica y amplia de este teatro, las obras de toda una época, algunas ya conocidas, otras aún ignotas. En esta descripción, procuramos, como insinúa Griffin[4], estudiar no tanto los aspectos literarios de las obras (estilo, métrica, léxico, lengua...) como los elementos más formales que consiguieron que los espectadores del siglo XVI y XVII acudiesen con ilusión y entusiasmo a sus representaciones (la danza, la música, la escenografía...). Así lo han hecho los estudiosos del teatro jesuítico en Europa. Si en España se ha estudiado muy poco el teatro jesuítico, en el resto de Europa ha sido un un tema muy frecuente y son muchos y buenos los estudios realizados y publicados[5].

---

3. En la base de todo estudio del teatro jesuita debe haber una descripción suficiente, y enumeración, al menos, de todas o la mayoría de las obras impresas y manuscritas; sólo así se podrán deducir conclusiones y estudiar rasgos comunes. Este mismo método siguió VALENTIN, J. M., para las obras de los Colegios alemanes. Cfr. VALENTIN, J. M., *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande.* Repertoire Bibliographique, Premiere Partie, 1555-1728, Stuttgart, (A. Hiersemann Verlag), 1983-1984.

4. GRIFFIN, Nigel. "El Teatro de los Jesuitas, Algunas sugerencias para su investigación", *Filología Moderna* 54 (1975), p. 412.

5. BERTIEAUX, Françoise, *Le Théâtre didactique des Jésuites. Objetifs pédagogiques et realizations. Conformité et contradiction avec les precéptes de base.* Memoire de fin d'études au Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, 1982; BOOGERD, L. Van den, *Het Jezuitendrama in the Nederlanden,* Groningen, J. B. Wolters, 1961; BOYSSE, Ernest, *Le théâtre de Jesuites.* Genève (Slatkin Reprints), 1969, (Reimpresión de la Ed. en Paris, Vaton 1880); DAINVILLE, François, *L'Education des Jesuites (XVI-XVIII Siècles).* Textes reunis et presentés par Marie-Madeleine Compere, París, Edition de Minuit, 1978; DANESI, Giuseppe, *Il Teatro didascalico de Gesuiti in Italia dalla fondazione della Compagnia alla sua sopressione* (1540-1773). Tesi all'Univ. Catt. del S. Cuore, Milano-Brescia, 1976; DROZD, K. W., *Schul und Ordenstheater am Collegium S. J. Klagenfurt* (1604-1773), Klagenfurt, 1965; FRECHES, Claude-Henri, *Le théâtre neo-latin au Portugal* (1550-1745), París (Librairie A. G. Nizet) -Lisbonne (Librairie Bertrand), 1964; GIANNANTONIO, M. Antonietta, *Un aspetto della poesia dramatica della contrariforma: Il teatro jesuitico.* Tessi all'Ist. Maria Assunta, Roma, 1969; GOFFLOT, L. V., *Le Théâtre au Collége du moyen age a nos jours avec bibliographie, Appendices,* Paris, H. Champion, 1907; GRIFFIN, Nigel, "El Teatro de los Jesuitas. Algunas sugerencias para su investigación", *Filología Moderna,* 54 (1975) 407-414; MCCABE, William. "The Jesuit Theater" en *Historical Bulletin,* 18 (1939-1940), pp. 57-59; MCCABE, William, *An Introduction to the Jesuit Théâtre,* St. Louis (Institute of Jesuit Sources), 1983; SCADUTO, Mario, "Il teatro gesuitico", *Archivum Historicum Societais Jesu,* (1967) 194-215; SCANU, Pietro Luigi, *Il teatro dei gesuiti e le sue ripercusione in Sardeguna.* Tesi all'Univ. Catt. del S. Cuore., Milano, 1964; VALENTIN, Jean Marie, *Le Théâtre des Jesuites dans les pais de langue allemande.* Repertoire Bibliographique, I Partie, 1555-1728, Stuttgart, (A. Hiesermann, 1983-1984).

Desde muchos ángulos o con distintas perspectivas se puede estudiar la influencia del teatro representado en los Colegios de Jesuitas. Una de ellas podría ser el rastrear en este teatro figuras que puedan ser anticipo de personajes de la literatura universal[6]. Otra, que consideramos aún más importante y en la que nos detendremos suficientemente, es la influencia ejercida por este teatro en la génesis, desarrollo y evolución del teatro nacional español del siglo XVII (la llamada "Comedia Nacional"). Casi todos los investigadores, tanto españoles como extranjeros, que se han acercado al estudio del teatro de los Jesuitas españoles, coinciden en afirmar que este teatro fue una semilla fecunda que, posteriormente, fructificó en verdaderas obras de arte. Incluso hoy se puede afirmar que algunas de aquellas obras de los Colegios son auténticas obras maestras.

Son distintos los límites cronológicos y geográficos que los investigadores del teatro jesuítico han puesto a sus trabajos. Y, dada la actual situación de conocimiento, y la posibilidad de encontrar nuevas obras, no es un problema que se pueda solucionar ligeramente. Cierto es que las obras más estudiadas son casi todas del siglo XVI. A este siglo pertenecen el P. Acevedo, el P. Juan Bonifacio (aunque muere a principios del XVII) y el P. Hernando de Ávila (también muere entrado el siglo XVII), quienes, como veremos, son, sin duda, los autores más importantes de este teatro de Colegio. No obstante, hay una serie de MS. no conocidos o, al menos, no estudiados hasta ahora que pertenecen al siglo XVII, llegando a tener gran importancia algunas obras por la influencia que hayan podido tener sobre Calderón, y por la relación inmediata que Lope y Calderón tuvieron con el Colegio de Madrid en el primer tercio del siglo XVII. Algunos estudios parciales realizados comprenden tan sólo el siglo XVI (así el del P. SEGURA ya citado); otros comprenden los cien años primeros de la Compañía (como el de Elyanne ROUX, también citado).

En una postura intermedia, pondremos como "término a quo" la fundación de la Compañía, aunque, como veremos, las primeras manifestaciones importantes del teatro jesuítico no tengan lugar hasta unos diez o quince años después. También extenderemos el "término ad quem" hasta 1640, centenario de la fundación de la Compañía, porque con motivo de esta celebración hay magníficas representaciones en distintos colegios de España y América. Pero la parte esencial del Corpus de esta investigación se centra en torno a los años que van desde 1555 a 1615 aproximadamente, en cuyo abanico se sitúan las obras más importantes del teatro jesuítico. Además, es en esta época cuando el teatro de la Compañía forma un verdadero subgénero dramático, por la cantidad, calidad e influencia de sus obras. Después, las obras de autores de la Compañía ya quedan eclipsadas y superadas por las de los monstruos de nuestra escena como Lope, Tirso, Calderón...[7]

En el Cap. I describimos ampliamente la Pedagogía existente en el siglo XVI en los Colegios de Jesuitas; un elemento, y de los más importantes, en la planificación pedagógica de la Compañía, fue el de las representaciones teatrales. Por ello hemos creído conveniente dedicar una parte de este capítulo I a la Fundación de Colegios en la Compañía; es importante conocer el número constantemente creciente de Colegios de los primeros años, dado que varias veces al año se representan en ellos obras teatrales. Se puede deducir así, fácilmente, que el teatro de los PP. Jesuitas fue conocido en todas las poblaciones importantes.

---

6. Así lo hizo, por ejemplo, el P. OLMEDO, F., en *Las Fuentes de la Vida es Sueño*, ya citado.

7. En el transcurso del trabajo, y especialmente en los Anexos, citaremos obras que sobrepasan estas fechas. Las hemos encontrado en algunos MS. y las ponemos en aras de ampliar la lista de obras y de dar a conocer las inéditas.

En los Colegios de la Compañía se impuso progresiva, aunque lentamente, una pedagogía muy especial, en constante cambio y evolución, adaptándose constantemente a los tiempos, pero fiel a unos principios generales y permanentes, y utilizando, como uno de los recursos pedagógicos más efectivos, la composición y representación de obras teatrales. De aquí que dediquemos otro apartado a la descripción de la Pedagogía de los Jesuitas, con sus sucesivos Planes Docentes y, especialmente, con el definitivo Plan de estudios redactado en la Ratio Studiorum que se gestó a lo largo de muchos años, con la experiencia y aportaciones de muchos pedagogos y Colegios de toda Europa hasta su implantación generalizada en 1599. Terminamos ese primer capítulo con una enumeración descriptiva de las primeras representaciones dramáticas, su importancia, frecuencia y justificación dentro de la Pedagogía Jesuítica.

En el Cap. II, analizamos y describimos las obras más importantes a que ya nos hemos referido. Es la parte central del Corpus. En él presentamos la biografía de los autores, las razones que demuestran su autoría de las obras, los argumentos, personajes, referencias a elementos teatrales diversos, estructura de las obras... Ciertamente, nos detendremos en la descripción de aquellas que hemos considerado más importantes, sin desechar, por supuesto, otra gran cantidad de obras que de alguna forma hemos recogido, aunque haya sido de una manera más superficial. Es importante fijarse no tanto en la abundancia de obras (realmente han sido numerosas), cuanto en la calidad e importancia de algunas de ellas, porque es en estas precisamente donde se ve la base de las futuras influencias. Obras importantes del P. Salvador de León, del P. Pineda, del P. Rodríguez, no son estudiadas, por haber sido ya ampliamente descritas por otros investigadores de este teatro, y porque su descripción hubiese incrementado excesivamente la extensión de este ensayo sin añadir nada realmente definitivo a lo ya deducido de las obras estudiadas.

En el tercer Apartado (capítulos 3 y 4) intentamos una caracterización del teatro jesuítico. Bajo los epígrafes de Características generales y Características formales reunimos todos aquellos aspectos referidos a la "técnica dramática". Quizá sea este uno de los apartados más interesantes de la investigación, en el sentido de que permite comparar la perfección formal, estructural, de estas obras con el resto de la producción escénica de la época y de épocas posteriores. Es fácil adivinar y constatar la evolución de la técnica dramática y su influencia en las obras de nuestros grandes dramaturgos. Para ello nos fijaremos en los diversos aspectos que consiguieron atraer a las gentes de aquellas villas a la presencia masiva en las representaciones de los Colegios. Con esta misma finalidad se estudia la escenografía, uno de los aspectos formales en que más innovaciones tuvieron los Jesuitas hasta el punto de que encargaban a los más famosos escenógrafos italianos la decoración de alguna obra importante. También estudiaremos los personajes; algunos influirán, sin duda alguna, en los personajes de la comedia nacional. Lo mismo sucede con los elementos cantados en las obras (entre ellos hay que contar con la "danza y la música"). Especial interés tienen también los "gestos y la mímica", así como los trajes y adornos, en algunos casos, muy caros.

El cuarto Apartado comprende los Anexos, que consideramos importantes, no sólo por el tiempo y el esfuerzo empleados, sino también porque pueden ser una ayuda interesante para los estudiosos de este teatro. Esperamos que sea esta una de las aportaciones más prácticas de la investigación. Creemos haber conseguido una relación si no exhaustiva totalmente (porque siempre el tiempo y nuevas investigaciones nos pueden dejar mal) sí lo suficientemente amplia y con títulos hasta ahora desconocidos o, al menos, no citados. En estos Anexos se puede encontrar una ficha básica de cualquiera de los títulos conocidos de este teatro (con algunos datos que ayuden a identificar y localizar

cada obra), así como la Nómina de autores con sus obras, una relación cronológica de obras, y una breve pero interesante descripción de los MS. existentes en la Biblioteca de la Academia de la Historia, sección de Jesuitas, y que contienen obras teatrales de sus Colegios. También describimos someramente algunos MS. más, de la Biblioteca Nacional y del Archivo de Toledo, de la Compañía de Jesús.

Muchas han sido las fuentes utilizadas para la realización de este trabajo. En primer lugar, la valiosa Colección de la Compañía titulada *Monumenta Historica Societatis Jesu*, que pretende ser una recopilación de toda la documentación de la Compañía (ya tiene más de 130 volúmenes); dentro de esta Colección, hemos dedicado una especial atención a los cinco tomos de *Monumenta Paedagogica* que traen abundantes referencias a la pedagogía y a las obras teatrales; igualmente debo referirme a los siete tomos de las *Litterae Quadrimestres* que los superiores de Colegios enviaban a Roma. He mirado también las Constituciones, las Cartas de S. Ignacio, biografías de su vida... Son importantes las aportaciones de los Historiadores de la Compañía: los PP. RIVADENEIRA, ROA, SANTIBÁÑEZ, ASTRAIN, VILLOSLADA[8]...

Naturalmente, hemos leído los estudios existentes hasta ahora sobre el teatro jesuítico. En primer lugar, por ser más antiguos, se deben citar los estudios de autores extranjeros sobre este teatro en sus países respectivos. Estos han servido como pauta para seguir una línea de investigación que, a veces, hemos aplicado a la producción española. Fundamentalmente han sido estudiados los GOFFLOT, BOYSSE, VALENTIN, SCADUTO, GRIFFIN, citados en la Bibliografía y en notas a pie de página[9]. Hay que citar dos estudios importantes, de autores extranjeros, pero sobre el teatro jesuita en España: Elyanne ROUX[10] y Orlando E. SAA. Por último, en lo que se refiere a investigadores españoles, debemos valiosas aportaciones a GARCÍA SORIANO (el mejor investigador del teatro jesuita español hasta el momento), ELIZALDE, CASCÓN, SEGURA, OLMEDO, DE LA GRANJA Y GARZÓN BLANCO[11].

En cuanto a Instituciones, hay que reseñar la importancia fundamental para esta investigación de los MS. de la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Importantes también han sido los archivos del Colegio de S. Ignacio de Alcalá de Henares, donde se conserva actualmente el Archivo de la Compañía de la Provincia de Toledo[12].

---

8. ASTRAIN, Antonio, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1902-1925, 7 Vols.; RIVADENEIRA, Pedro, *Illustrium scriptorum Religionis Societatis Jesu Catalogus*, Lugduni, apud Io. Pillenote, 1609; RIVADENEIRA, Pedro de.. *Obras escogidas*, (Introducción y juicio crítico de FUENTE, Vicente de la) Biblioteca de Autores Españoles, LX, Madrid, 1952, p. 88; RIVADENEIRA, Pedro, *Vida del Bienaventurado P. Ignacio de Loyola*, Barcelona, Editorial Subirana, 1891; ROA, Martín de, *Historia de la Compañía de Jesús de la Provincia de Andalucía*, Biblioteca General Universitaria de Granada, MS., CAJA A-49; ROA, Martín de, *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús escrita por el P. Martín de Roa de la misma Compañía*, MS. C-184 (antiguo 1311), Archivo de la Provincia de Toledo, Alcalá de Henares; SANTIBÁÑEZ, *Historia de la Provincia de Andalucía*, MS., parte 2.ª, L. 3.º.

9. Ver Nota 5 de la Introducción.

10. ROUX, Lucette Elyane, "Cent ans d'expérience théatrale dans les Collèges de la Compagnie de Jesús en Espagne. Deuxième moitié du XVI siècle. Première moitié du XVII siècle, *Dramaturgie et Societé: rapports entre l'oeuvre théatrale, son interprétarion et son public au XVI et au XVII siècles*. Edic. J. Jacquot, París, 1968, vol. II, 479-523.

11. Véanse Notas 1 y 2 de la Introducción.

12. También he visitado y sacado alguna luz del archivo del Colegio-Noviciado de S. Estanislao de los PP. Jesuitas, en Salamanca, y de la Biblioteca de Comillas, en Madrid. He visitado el Archivo Histórico Nacional, muy poco interesante para nuestro propósito. Para la consulta de bibliografía y estudios críticos, así como de algunos MS., hemos tenido que acudir frecuentemente a la Biblioteca Nacional.

Hemos procurado aportar una nueva visión en el estudio del teatro jesuítico, buscando nuevos ángulos para su investigación. No hemos desdeñado las aportaciones hasta ahora conseguidas, y las recogemos frecuentemente, pero hemos orientado nuestra investigación hacia la búsqueda de información nueva, hacia la interpretación actualizada de los datos existentes, hacia el planteamiento de nuevos interrogantes.

CAPÍTULO 1.— LA PEDAGOGÍA DE LOS JESUITAS

Las representaciones teatrales supusieron un elemento más en la planificación pedagógica de la Compañía de Jesús. Desde los primeros momentos se utilizó el teatro como medio para mejorar el aprendizaje de la lengua latina. Al mismo tiempo, se utilizó para atraer a alumnos, padres, amigos... al conocimiento de las verdades de salvación. La originalidad, importancia e influencia posterior del teatro jesuita se justifican por su extensión y universalidad. Por ello es importante conocer el número cada vez más creciente de Colegios que se fundan en los primeros años, dado que varias veces al año, como veremos, se representan en ellos obras teatrales. Partiendo de esta premisa, de que en todos los Centros había funciones teatrales, y puesto que el número de dichos Colegios aumentaba constantemente (se puede casi afirmar que en cada villa o ciudad importante hubo un Colegio de la Compañía) se puede deducir fácilmente que el teatro de los PP. Jesuitas fue conocido en todas las poblaciones importantes. Comenzaremos, pues, con un apartado dedicado a la fundación de Colegios de la Compañía.

I. FUNDACIÓN DE COLEGIOS

San Ignacio mantuvo una gran preocupación a lo largo de su vida por la educación de la juventud. El mismo consiguió una amplísima formación en su edad adulta (comenzó a los 33 años). Recibió una formación específica en Humanidades, Filosofía y Teología. Las mejores Universidades (París, Bolonia, Salamanca, y Alcalá) lo tuvieron como alumno[1].

Al fundar la Compañía de Jesús, se marca como meta importante y principal de ésta la salvación de las almas. En este momento piensa solamente en ofrecer al Papa y a la Iglesia verdaderos apóstoles que puedan evangelizar y predicar la Buena Nueva por todo el mundo. No obstante, en su fuero interior, siempre estuvo convencido de la necesidad y conveniencia de dedicar lo mejor de la Compañía a la enseñanza y educación de la juventud. Sin embargo, le pareció que no podía restar muchos misioneros o apóstoles de su misión específica para dedicarlos a la enseñanza. Pero pronto se convenció de la falta de formación de los misioneros de la Compañía y constató que la educación de los jóvenes Jesuitas y de los jóvenes en general era un medio extraordinario de apostolado, ya que no sólo ellos sino también sus familias podrían recibir el influjo de su formación. Así, lograrían una gran influencia en la sociedad y uno de los fines de la Compañía que era la salvación de las almas.

Con todo, S. Ignacio y sus primeros colaboradores veían una cierta contradicción entre el voto de obediencia, realizado al Sumo Pontífice para estar disponibles a ir a

---

1. En 1927 encontramos a S. Ignacio en Alcalá donde coincide con Láinez, Salmerón y Bobadilla (que pertenecen al número de los DIEZ primeros Padres de la Compañía). En Salamanca (1527) coincide con Francisco de Victoria y Melchor Cano. En 1529, está en París. En 1533, obtiene la Licenciatura y en 1534, el título de Maestro en Artes y Filosofía. Cfr. VILLOSLADA. *op. cit.*, pp. 42-48.

cualquier parte del mundo, y la dedicación a la enseñanza que traía consigo una permanencia prolongada en los Colegios[2]. Nos estamos refiriendo a los primeros años en la vida de la Compañía y, efectivamente, podría parecer absurdo quitar unos cuantos evangelizadores de entre los mejores para dedicarlos a la enseñanza de la juventud.

Esta sería una de las razones por las que no se habla de la enseñanza de los jóvenes en la primera fórmula del Instituto, al presentarlo al Papa Paulo III. Aunque se cita la expresión "eruditio puerorum ac rudium"[3], parece que ésta se refería a la enseñanza del catecismo. Los primeros Padres se dedicaron a explicar la doctrina cristiana en las Iglesias, en las Plazas, en las Universidades. Pero no se hablaba en los primeros escritos de la enseñanza ordinaria. En el Primer Esbozo de las Constituciones, en 1541, se decía: "No estudios, ni lecciones en la Compañía"[4].

Desde los primeros años, se observa un crecimiento constante de la Compañía con incorporaciones importantes tanto en número como en calidad. Tanto sacerdotes como seglares se unen a las huestes del de Loyola. Es posible que esta incorporación masiva haya cambiado la decisión primera de Ignacio. Incluye ahora entre los objetivos y finalides de la Compañía la enseñanza en todos los niveles y edades. Posiblemente influyó también en esta decisión la petición de numerosos prelados, cabildos, y otras gentes importantes, para que fuesen Padres Jesuitas quienes enseñasen en los Colegios que dotaban.

> Las causas que movieron a Ignacio a ordenar que la Compañía se ejercitase en esta misión (de la enseñanza) son muchas, pero la más principal es ver que Dios nuestro Señor ha enviado esta religión para que sirva a su Iglesia en un tiempo tan miserable, que la mayor parte del mundo está ocupada de infieles e inficionada de herejes...Y, siendo esto así, juzgó Ignacio que para atajar este fuego y tener la casa que no se nos caiga encima, es necesario reformar las vidas y enmendar las costumbres, y que para esto no hay ningún medio ni más fácil ni más eficaz que criar los niños en el temor santo de Dios y enseñarlos a ser cristianos desde su tierna edad...[5]

Con esta decisión de San Ignacio se consiguió que los Sacerdotes de la Compañía recibiesen una formación amplísima y profunda que repercutía en su misión, bien en su país, bien allí donde el Santo Padre decidiese mandarlos. Por otra parte, consiguió que muchos de los jóvenes estudiantes fuesen con el tiempo sacerdotes y misioneros.

En 1546, asisten por primera vez a clase alumnos seglares junto con los propios Jesuitas o los que se preparaban para ello. Parece, pues, que en esta fecha ya se había dado esa evolución con respecto a la enseñanza. Cuando Paulo III aprueba la fórmula del Instituto, ya se habla de las "lecciones públicas", junto con la predicación, como una de las funciones principales y singulares de la Compañía. Es, por tanto, en 1546, cuando se puede hablar con propiedad de la enseñanza de los Jesuitas para alumnos seglares. Precisamente será Gandía, en España, el primer lugar donde se crea este tipo de enseñanza.

---

2. Vid. ASTRAIN, A., *op. cit., I, Liber III,* pp. 553ss.

3. GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, p. 140.

4. GARCÍA VILLOSLADA, R., *ibidem.*

5. *Obras escogidas del P. Pedro de Rivadeneira,* (Introducción y juicio crítico de FUENTE, Vicente de la), Biblioteca de Autores Españoles, LX, Madrid, 1952, p. 88.

En la parte IV de las *Constituciones* se ve el cambio de mentalidad[6]. Aquí aparece un capítulo, que no existía en el Esbozo de las Constituciones, dedicado a las escuelas. En él se dice que se tengan escuelas allí donde se puedan tener, al menos para clases de Humanidades[7]. La colaboración generosa y entusiasta de tantas personas, que, como dijimos antes, pedían dotar sus Colegios, consiguió que, en muy pocos años, antes de la muerte de San Ignacio, existiesen ya abundantes Colegios[8]. El P. Polanco, Secretario de San Ignacio, en carta al Provincial de España, en 1551, nos habla de distintos tipos de creación de centros:

> La manera o modo que se tiene para fundar (Colegios) es que alguna ciudad, como Mesina o Palermo, en Sicilia, o algún Príncipe como el Príncipe de los Romanos y los Duques de Ferrara y Florencia, o algún particular, como el Prior de la Trinidad en Venecia y Padua, o muchos juntos, como en Nápoles y Bologna y otras partes, dan una suma de dineros cada año, algunos perpetua al principio y otros no, hasta que conozcan y prueben el provecho de esta obra, y tomándose casa idónea, envíanse dos o tres sacerdotes de más sólida doctrina y los demás estudiantes que, ultra de aprovecharse ellos en las letras, puedan aprovechar a otros en ellas...y habiéndose publicado esta escuela, admítense en ella gratis[9].

De aquí podemos deducir la importancia que S. Ignacio daba a los Colegios. Cuando se crea alguno, allá manda los mejores sacerdotes que tiene[10]. Entre las abundantes referencias de peticiones insistentes de Instituciones y personas privadas a San Ignacio sobre la fundación de Centros, recordemos, como ejemplo, algunos. En Mesina, las autoridades pidieron a Ignacio cinco Maestros de Teología, Artes, Retórica y Gramática; Ignacio, consciente de la importancia que esta ciudad tenía, les envió diez Padres. En Gandía nos encontramos con el que después será General de la Compañía, Francisco de Borja, quien antes de ingresar en esta, oferta los medios necesarios para la fundación del Colegio, que más tarde se convertirá en Estudio General o Universidad.

Incluso algunos Papas dotaron estas fundaciones como en Loreto y Avignon. Gregorio XIII funda el Colegio Romano que se convertirá en la famosísima Universidad Gregoriana de Roma. Emperadores y Reyes, Cardenales, Obispos..., incluso mujeres, fundan Colegios. D.ª María de Mendoza crea el de Alcalá; D.ª María Manrique de Lara, el de Barcelona; D.ª Magdalena de Ulloa, el de Villagarcía de Campos...

Los primeros Colegios o Casas son simplemente Residencias de estudiantes. Estos primeros estudiantes eran los que ya pertenecían a la Compañía. Eran, pues, Jesuitas jóvenes que necesitaban aumentar o intensificar sus estudios anteriores, o en el caso de que no tuviesen estudios anteriores, los iniciaban. De este tipo eran los iniciales de París, Lovaina, Padua, Coimbra, Alcalá, Valencia. A ellos se refieren los primeros documentos cuando hablan de domicilio de los Jesuitas que reciben sus clases en la Universidad más cercana. Se les podría llamar quizá Casas de Formación o Seminarios. Eran

---

6. Cfr. *Monumenta Ignatiana, Series Tertia, Constitutiones, II, Textus Hispanus* (M.H.S.J. 63).

7. Cfr. GARCÍA VILLOSLADA, R., *op. cit.*, p. 141.

8. GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, p. 144.

9. *M.H.S.J., Monumenta Ignatiana,* ser. 1, Epist., Tomo IV, pp. 5-6.

10. Uno de estos sacerdotes será el P. Juan Bonifacio, quien, a pesar de su sólida formación teológica y de las distintas proposiciones que se le hacen, permanece siempre enseñando Humanidades a los alumnos jóvenes.

como los Noviciados posteriores. Los que se incorporaban a la Orden siendo ya sacerdotes vivían en las Casas Profesas[11].

Al crear Francisco de Borja, Duque de Gandía, un Centro en la ciudad, muchas de las familias le piden que deje asistir a clase a sus hijos como alumnos seglares. Así surge el que podemos llamar tipo de Colegio mixto, para Jesuitas y seglares. Fue el primero en Europa para esta duplicidad de alumnado[12]. El de Gandía fue durante bastante tiempo el modelo o guía según el cual se hacían o fundaban los demás en otros lugares de España o de Europa. Incluso el Papa Paulo III le dio la categoría máxima y especial de Universidad de Estudio General. Al marchar San Francisco de Borja como General de la Compañía, este Colegio fue perdiendo su importancia primitiva. Una de las razones que pudieron influir en su decadencia posterior fue, sin duda, su proximidad con la Universidad de Valencia. No obstante, hay que recordarlo como la primera Universidad de la Compañía[13].

En Mesina, por el contrario, fue la propia ciudad la que decidió entregar el Colegio a los Jesuitas para que enseñasen a sus hijos. San Ignacio, al enviar los Sacerdotes que le piden para Maestros, envía más, y, al mismo tiempo, les envía unos cuantos estudiantes Jesuitas para que actúen como semilla que fructifique entre los alumnos seglares[14].

Tenemos ya, pues, dos tipos diferenciados de Colegios dentro de la Compañía. Por una parte, el de Gandía que se dedicaba principal, aunque no exclusivamente, a alumnos de la Compañía. Por otra parte, el de Mesina, que se dedicaba preferentemente, aunque no de una forma exclusiva, a alumnos seglares. Es a este tipo al que se refieren las Constituciones en el Cap. 7 de la parte IV[15].

El Colegio Romano, el más famoso y de mayor aceptación e influencia en los primeros tiempos de la Compañía, y el que más de cerca pudo seguir San Ignacio en sus comienzos, era Mixto, con alumnos Jesuitas y seglares. Todavía habría que esperar bastante tiempo para encontrarnos con Seminarios para alumnos internos, con profesores que se dedicasen exclusivamente a la preparación y formación intelectual y moral de los jóvenes aspirantes al sacerdocio dentro de la Compañía. Antes de la muerte de S. Ignacio tan sólo hubo un Internado creado con el nombre de Colegio Germánico, con la finalidad de preparar sacerdotes oriundos de Alemania para devolverlos allá con una sólida formación cultural para poder contrarrestar la influencia de los Luteranos. Incluso en algunos momentos esta preparación la llevaron a cabo en el Colegio Romano, señal de que no estaban muy convencidos de la necesidad de un Seminario[16]. Sí se puede ya considerar como Seminario el primer Colegio de Portugal creado bajo el Pontificado de Juan III, en Coimbra. Este Seminario tuvo como razón de su fundación el preparar y enviar sacerdotes a la India para seguir la línea marcada por S. Francisco Javier que tantos frutos había cosechado en aquel país.

El P. Ribadeneira distingue entre "Casas de Probación" para los novicios, "Casas Profesas" para los sacerdotes de la Compañía, y "Colegios" para estudiantes en

---

11. Cfr. GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, p. 140.

12. Cfr. ROUX, E., *art. cit.*, p. 480.

13. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 18, nota 1.

14. GARCÍA VILLOSLADA, R., *op. cit.*, p. 143.

15. Cfr. RIVADENEIRA, P. *op. cit.*, p. 88.

16. El primer internado que hubo en España fue el de Belmonte, en 1562. Cfr. *Epist. P. Nadal*, 4 Tomos, Madrid, 1898-1905 (M.H.S.J.=13, 15, 21, 27), T. I, p. 646.

general[17]. El P. Gans distingue los siguientes tipos de Colegios durante la vida de S. Ignacio:

1.—Colegios en los que sólo vivían jóvenes estudiantes Jesuitas, los cuales asistían a las clases de las Universidades de París y Bolonia.

2.—Colegios en los cuales había clases para los jóvenes de la Compañía, con profesores de la misma, como ocurría en Gandía en 1545.

3.—Otro tipo era aquel en que profesores Jesuitas enseñaban a los jóvenes de la Compañía junto con estudiantes externos, como sucedía en Gandía en 1546.

4.—Colegios que se dedicaban especialmente a estudiantes externos aunque con algunos Jesuitas. Así sucedía en Mesina.

5.—Residencias o Internados para jóvenes que querían ser Sacerdotes, que iban a otros lugares para la mayoría de las clases. Así el Colegio Germánico de Roma desde 1552.

6.—Internados para estudiantes seglares que no aspiraban al sacerdocio. Así, por ejemplo, el Colegio de Viena, en 1553.

La apertura de un Colegio requería un edificio acomodado, dinero suficiente para su conservación y sostenimiento y, generalmente, unos doce Sacerdotes (entre Rector y Profesores), Hermanos...Frecuentemente se encontraban también algunos Jesuitas estudiantes entre los escolares[18].

Estas dificultades para levantar los Colegios las podemos comprobar, como ejemplo, en Sevilla, donde pese a funcionar un Colegio desde casi los primeros años, no tendrán un edificio, ex professo, para la enseñanza, hasta 1590, como veremos.

Muy difícil y complejo es hablar del número y de la cronología de los Colegios en Europa y en el resto del mundo. Fueron tantos y tuvieron en conjunto tantos alumnos que algunos historiadores dicen, no sin razón, que la juventud europea de la segunda mitad del siglo XVI fue educada por los Jesuitas.

La Compañía de Jesús, fundada en 1540, crece desde los primeros momentos de una forma realmente inusitada y extraordinaria. La personalidad arrolladora de Ignacio, el creciente y cada vez más entusiasta apoyo del Papado, las incorporaciones numerosas de personalidades importantes de la vida política (como S. Francisco de Borja), de la Teología (como los famosos conciliares de Trento, Láinez y Salmerón), de la Pedagogía... se pueden, sin duda, situar entre las causas que influyeron en que la nueva Orden Religiosa tuviese tal aceptación y que, en muy pocos años, se encontrase presente en casi todas las ciudades importantes[19].

Sólo haremos referencia al número, localización y capacidad de los más importantes Colegios. También intentaremos señalar una elemental cronología. Las referencias, en este apartado, serán tan sólo a los Colegios de España[20].

El primer Colegio establecido en la Península fue el de Coimbra, en 1542. En 1548, ya habían sido aprobados por San Ignacio, y estaban en pleno rendimiento, los de

---

17. RIVADENEIRA, P. *op. cit.*, p. 83.

18. GANS, Jorge E., S. J., *Universidad y Educación Jesuíticas*, Ediciones y Publicaciones Antillenses S. J., Ciudad Trujillo, La Habana, 1958, pp. 37-38.

19. Cfr. GARCÍA VILLOSLADA, R., *op. cit.*, pp. 80ss.

20. Todos estos datos se encuentran esparcidos por las *Cartas Anuales* de los Rectores, las *Epistolae Mixtae*, las *Crónicas* de Polanco, las *Historias de la Compañía* (de GARCÍA VILLOSLADA, ASTRAIN, RIVADENEIRA) y en otras fuentes bibliográficas. Consideramos importantes todos estos datos para comprender mejor la rapidez de la implantación de la Compañía, al mismo tiempo que nos sirven para comprender mejor la extensión y cantidad del teatro jesuítico.

Gandía[21], Alcalá, Valencia, Valladolid, Barcelona, Zaragoza y Salamanca[22]. En 1551, funda S. Ignacio el Colegio Romano que va a ser algo así como el modelo a seguir en las próximas fundaciones[23]. En 1553, ya hablan las fuentes de unos 700 Jesuitas en total, en la Compañía. En este momento ya había en España 11 Colegios con 138 personas, entre Profesores y Alumnos Jesuitas no externos. Eran nuevos los de Burgos, Medina del Campo[24], Córdoba[25], y Oñate. En el año 1554 se divide la Asistencia de España en tres Provincias: Castilla, Aragón y La Bética, creándose este año los Colegios de Sevilla, Ávila, Cuenca, Granada, Plasencia y una Casa de Probación en Simancas[26]. De esta misma fecha tenemos las primeras referencias al número de alumnos de algunos sitios. Así, en 1555 hay en Medina del Campo unos 130 alumnos; en Córdoba ya son 300 y en Burgos, 200[27]. En 1556, al morir S. Ignacio, ya hay un total de 56 Colegios funcionando en todo el mundo: 19 en España (9 en Castilla, 5 en La Bética, y 5 en Aragón)[28]. De todas formas, no todas las fuentes coinciden en estas cifras. Algunas fuentes hablan de sólo 39 Colegios aprobados por S. Ignacio, de los que 33 ya estarían abiertos a la hora de su muerte, y 6, en los años siguientes[29].

En 1558, ya hay 400 alumnos en Monterrey; en los años siguientes se doblará este número. Comienzan las clases en los nuevos Centros de Murcia, Sanlúcar de Barrameda, Montilla, Belmonte, Ocaña, Toledo, Logroño, Palencia, Segovia y Madrid. En algunos sitios, como en Madrid, ya había anteriormente Casa de Probación. En 1561 se divide la Provincia de Castilla; tenemos así: Castilla y Toledo. En Sevilla y Córdoba ya se llega a los 600 alumnos. En 1562, tenemos ya 32 Colegios en España, entre ellos los nuevos de Mallorca, Cuenca, Trigueros...

La Compañía sigue creciendo en todo el mundo, y así, a la muerte de Láinez, el segundo General de la Compañía, en 1564, ya había 130 Casas y Colegios, distribuidos a lo largo de 18 Provincias con un total de 3500 sujetos de la Compañía[30]. El Colegio Romano ya alberga por estos tiempos más de 1000 alumnos. Siguen las fundaciones y dotaciones en pequeñas ciudades, como Marchena, Caravaca, Baeza, Segura de la Sie-

---

21. Cfr. ASTRAIN, A., *op. cit.*, Lib. I, c. IX, p. 566; CHARMOT, F., *La Pedagogía de los Jesuitas. Sus principios. Sus actitudes.*, Madrid, Sapiencia, 1952, p. 81.

22. RIVADENEIRA, Pedro, *Vida del Bienaventurado P. Ignacio de Loyola*, Barcelona, Editorial Subirana, 1891, pp. 58ss.

23. GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, p. 81.

24. Cfr. *CHRONICON*, VI, p. 566. *Chronicon* es la denominación que se suele dar a la siguiente obra: POLANCO, Joannes Alphonsus de, *Vita Sancti Ignatii Loyolae et rerum Societatis Jesu Historia*, I-VI, Madrid (Tipographorum Societas) (A. Avrial), 1894-1898 (=M.H.S.J., 1, 3, 5, 7, 9, 11). Los números entre paréntesis que figuran en distintas notas precedidos del signo = indican el número correspondiente dentro de la colección *Monumenta Historica Societatis Jesu*, que como hemos dicho en otro lugar ya sobrepasan los 130 Volúmenes.

25. Vid. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 25s (trae amplia información sobre la creación del Colegio de Córdoba); Cfr. *Chronicon*, VI, p. 667.

26. *Ibidem*, pp. 81ss.

27. *Ibidem.*

28. Vid. *Chronicon, VI:* pp. 42ss. Según Polanco, a la muerte de S. Ignacio, había 6 Colegios en India, 2 en Japón, 3 en Brasil, 5 en Portugal, 9 en Castilla, 5 en la Bética, 5 en Aragón, 2 en Gallia, 3 en Germania, 11 en Italia, 3 en Sicilia y 2 en Roma.

29. GANS, Jorge E., *op. cit.*, p. 39ss.

30. GARCÍA VILLOSLADA, *op. cit.*, p. 175.

rra, Huete, Oropesa...Los últimos Colegios en España, dentro del siglo XVI, son el de Santiago, en 1578; Oviedo, en 1579[31] y Monforte de Lemos, en 1594.

El número de alumnos sigue en aumento. Así, por poner un ejemplo significativo de un Colegio europeo que citaremos más veces, el Colegio Louis le Grand, de París, tiene más de 3.000 alumnos en 1571... En Sevilla, ya pasaban de 800; en Monterrey, 1.200; en León y Palencia, unos 600... En 1585[32] ya tenemos en España 45 Colegios (16 en Castilla, 7 en Aragón, 10 en Andalucía, y 12 en Toledo). Por estos años, estudian ya con los Jesuitas en España un promedio de unos 20.000 alumnos por año. Los Colegios de Monterrey, Córdoba[33] y Sevilla ya sobrepasan cada uno los 1.000 alumnos.

Conviene recordar, para la mejor comprensión de estos datos estadísticos y para recalcar la aceptación de la Compañía, que, salvo la Universidad de Salamanca con 6778 alumnos en 1584 (el máximo) y la Universidad de Alcalá que no pasó de los 2.000, no había Colegios ni Universidad en España que alcanzase estas cifras tan importantes de alumnos. Y esto a pesar de que los sucesivos Generales del Instituto rehusaron la fundación de distintos Colegios; así, en 1584, se dice que el General Aquaviva ya había rehusado la creación de unos 60 Colegios en general. Esta cifra aumenta a 150, en 1593. En un Catálogo del P. Rivadeneira, impreso en Amberes en 1608, aparecen 72 Colegios en las cuatro Provincias de España (14 en Toledo, 26 en Castilla, 13 en Aragón y 19 en Andalucía), además de distintas Casas Profesas y Noviciados. (Algunos colegios nuevos son los de Cazorla, Guadix, Ecija, Andújar, Urgel, Tarazona, Vergara, Arévalo, Villarejo...).

Una nueva relación, de 1616[34], nos da ya 16 Colegios en Toledo, 21 en Andalucía, 26 en Castilla, y 13 en Aragón. Según Hartney[35], en 1625, hay 372, en el mundo. Estos aumentan a 578 en 1670 con 88 Seminarios y unos 17.655 Jesuitas (7.780, Sacerdotes).

Tenemos, pues, en el tiempo al que se refiere esta investigación, a los Jesuitas implantados en todas partes, enseñando, antes de finalizar el siglo XVI, a una multitud grande de jóvenes, en más de medio centenar de Colegios. En estos, la Compañía va a implantar una Pedagogía muy especial, en constante cambio y evolución, adaptándose a los tiempos, pero fiel a unos principios generales y permanentes, y utilizando entre otros medios la creación y representación de obras teatrales. Nos detendremos primero en la Pedagogía en general, con su descripción, caracterización, importancia...para después analizar la producción teatral de este colectivo.

II. DESCRIPCIÓN DE LA PEDAGOGÍA

Al iniciar la Compañía la fundación de los primeros Colegios y, una vez superadas las fluctuaciones de los primeros años, dedicarse plenamente a la enseñanza de niños y jóvenes, la situación en el campo de la enseñanza era francamente lamentable y caótica, aunque se puede afirmar que en España, debido a la reforma del Cardenal Cisneros, no era tan negra la situación como en el resto de Europa.

---

31. Vid. en ASTRAIN, A., *op. cit.*, I, Lib. I, p. 32ss, las serias dificultades para fundar el Colegio de Oviedo.

32. Cfr. SEGURA, F., "El Teatro en los Colegios...", *Miscelanea Comillas, 43* (1985), p. 311.

33. Cfr. POLANCO, A., *Chronicon VI*, pp. 665ss.

34. ASTRAIN, A., *op. cit.*,Lib. IV, c. II, p. 753.

35. HARTNEY, Martin P., *The Jesuits in History*, New York, 1941, pp. 201ss.

Con todo, se puede afirmar que aún seguía vigente entre nosotros el adagio de que "la letra con sangre entra". Era opinión bastante generalizada, por desgracia, que cualquier hombre podía valer para enseñar, y que, incluso los más ineficaces o faltos de capacidad y de valores morales, podían valer para Pedagogos. La mayoría de los padres y la propia sociedad se conformaban con que supiesen imponer una disciplina a rajatabla, para lo cual debían manejar hábilmente la vara y el látigo. Por otra parte, las prebendas por dedicarse a la enseñanza eran mínimas. No es de extrañar, pues, que existiesen pedagogos (el solo nombre adjudicado a esas personas es una burla) como los que nos describe Quevedo posteriormente. Los testimonios que nos quedan acerca de la enseñanza en el siglo XVI son verdaderamente horripilantes. Así describía Erasmo al prototipo del pedagogo del siglo XVI:

> No deja nunca la vara de las manos; es un hombre de horrible catadura, deforme, cruel, furioso, arrebatado y violento, un verdadero verdugo, cuya operación favorita es castigar y cuyo único gozo es ver sufrir y oír llorar a los niños...No hay hombre tan inútil y despreciable a quien el vulgo no crea capaz de regentar un estudio[36].

Dadas las cualidades morales de muchos maestros, no es de extrañar que estos considerasen a los alumnos como fieras que había que domesticar y apaciguar; para ello utilizaban toda clase de castigos y abusos, sin la oposición o más bien con la aprobación de los mismos padres.

En 1573, según el testimonio de Lorenzo Palmireno, los gramáticos decían que instruían a los niños y a los muchachos con azotes[37]. El célebre humanista español, Luis Vives, nos da su descripción del pedagogo:

> Mucho se engañan los que, queriendo dar a sus hijos una educación esmerada, los envían a ciertos colegios, pues los maestros que en ellos suele haber son avaros, sucios y groseros, a veces molestos, intratables, iracundos y de malos sentimientos y quiera Dios que en vez de maestros no se encuentren allí alguna vez con viles mujerzuelas[38]

Para el P. Bonifacio,

> el método de rigor seguido en la enseñanza de la época, nacía de un desconocimiento absoluto de los niños. No se los miraba como seres racionales ni se tenía en cuenta su debilidad, su delicadeza, sus encantos, su dignidad natural y sobrenatural. Unos los miraban como seres dañinos, perversos, astutos, de la piel de Barrabás, del diablo; otros, menos rigurosos, los miraban como seres irreflexivos, ligeros e inconstantes...[39]

Es interesante e ilustrativo el testimonio del "gracioso" en la *Margarita Preciosa,* de Calderón:

---

36. ERASMUS Roterodamus, *Pueros ad virtutem ac litteras liberaliter instituendos,* Ed. de Basilea, 1540, T. I, p. 434. Cito por OLMEDO, Félix, *Juan Bonifacio...* pp. 65ss.

37. LORENZO PALMIRENO, *El Latino de repente,* p. 187. Edic. de 1573. Cito por OLMEDO, B., *Juan Bonifacio y la Cultura literaria del Siglo de Oro,* Santander, Publicaciones de la Sociedad de M. Pelayo, 1938, c. VIII, p. 64.

38. VIVES, L., *De tradendis epistolis,* T. I, p. 454, Ed. de Basilea. Cito por OLMEDO, F., ibidem, pp. 67ss.

39. BONIFACIO, Juan, *Christiani Pueri Institutio,* Lib. II, *De Praeclara pueritia.*

Dice muy bien Margarita:
¿De qué sirve un hijo a un padre,
sino de que a todas horas
a azotes le abra las carnes?
Si llora, dale, que llora;
si canta, dale no cante;
dale, si responde mucho;
si responde poco, dale;
dale porque se desnude,
dale porque se levante,
dale porque viene presto,
dale porque viene tarde,
y, en fin, siempre le aporrean
por lo que hace y no hace[40]

Resume bien el P. Olmedo la situación:

> Así enseñaban aquellos lictores, que no lectores, de Gramática. "La letra con sangre entra", decían, y... ¿Qué había de entrar? Los Jesuitas vieron que entraba mejor con amor, con blandura y suavidad, y dejaron resueltamente la vara. La experiencia demostró que habían acertado[41]

Es este el contexto en que la Compañía comienza su andadura en el campo de la enseñanza de la juventud; tarea en que también le van a acompañar otras Ordenes Religiosas y algunos Preceptores laicos. Pero, según los testimonios que poseemos, es en los Colegios de los Jesuitas donde se va a concentrar y donde van a recibir la educación la mayoría de los jóvenes de diez años en adelante.

Aunque también es cierto que no todos los Críticos e Historiadores coinciden con esta valoración positiva de la influencia de la educación jesuítica. Así, Mayans y Siscar, en 1774, al publicar la *Retórica* de NEBRIJA, decía que el hecho de que los Jesuitas hubiesen abandonado la *Gramática* de aquél por la del P. Cipriano Suárez, había servido para que la cultura del Renacimiento degenerara en verborrea y barroquismo. Esta opinión parece haberla aceptado en algún momento M. Pelayo, quien, aunque en algún momento dudó de la eficacia de la enseñanza de los Jesuitas, en otros momentos defendió la valía de la Compañía[42].

Todos los Educadores de la Compañía se dedicaron con un gran entusiasmo y entrega a la formación de aquella multitud de jóvenes que pasaban por sus aulas. Muchos de ellos se convencieron de que era la más alta misión que les podían confiar. Todos los Papas insisten al aprobar la Compañía en la importancia de la enseñanza. Hasta tal punto los Jesuitas estaban conceptuados en la Iglesia como los mejores Educadores[43], que los Padres del Concilio de Trento, (Sess. 23, c. 18, "De Reformatione") al tratar de la educación en los Seminarios, dicen que "si se encuentran Jesuitas, hay que prefe-

---

40. *La Margarita Preciosa*, jor. II, esc. II, Biblioteca de Autores Españoles, *Comedias de Calderón*, IV, p. 524.

41. OLMEDO, F., *Juan Bonifacio...*, p. 56.

42. Cfr. OLMEDO, F., *Juan Bonifacio y la cultura...* pp. 7ss.

43. Francisco Bacon fue un entusiasta defensor de los Colegios de los Jesuitas; decía: "En cuanto a la educación de los niños bastaría decir: Mirad los colegios de los Jesuitas; no hay en el día de hoy cosa mejor. Cuando yo considero su aptitud y habilidad para formar a los jóvenes en las ciencias y en las buenas costumbres, me acuerdo de lo que dijo Agesilao de Farnabazo: siendo lo que sois, ¿por qué no sois de los nuestros?". BACON, F., *De dignitate et augmentis scientiarum*, lib. IV, cap. IV; Cito por SEGURA, Florencio, "El Teatro en los Colegios de Jesuitas", *Miscelánea Comillas*, 43 (1985), p. 300.

rirlos a los demás"[44]. San Ignacio dijo poco antes de su muerte que el cuidado de la niñez era "propio y particular de la Compañía". Juan Bonifacio diría después que "la educación de los niños es la renovación de la Compañía" [45].

El P. Juan Bonifacio fue con toda probabilidad el más grande de los Pedagogos de la Compañía en el siglo XVI; pasó toda su vida enseñando a los más jóvenes en la Provincia de Castilla, y enseñando latín, aunque muy bien pudiera haber enseñado Teología. Publicó varios libros pedagógicos; entre ellos, el más conocido: *Christiani pueri institutio*[46].

Fue grande el florecimiento de pedagogos, escritores, dramaturgos, poetas... puesto que todos los maestros estaban obligados a ejercitarse en la composición literaria (como veremos al describir la Pedagogía)[47]; y muchos de ellos lo hicieron precisamente bajo la orientación y dirección del Padre Bonifacio o del Padre Acevedo. Eran, precisamente, los Profesores de Gramática, de Retórica y de Humanidades, quienes por turno tenían la misión de presentar ejercicios y obras a las fiestas literarias. Como muchos de los mejores pedagogos de la Compañía fueron al mismo tiempo autores de obras teatrales, podemos hacer mención aquí de los más importantes. De la misma época que el P. Bonifacio es el P. Gaspar Sánchez, que entró en la Compañía en 1560 y murió en 1610. Dice de él el P. Rivadeneira que "era varón de rara virtud y buenas letras, y muy hábil y aplicado a criar la juventud en ciencia y buenas costumbres"[48].

Otros Pedagogos importantes fueron: Juan Perpiñá (+ 1556), Manuel Álvarez (+ 1582) que fue autor de una Gramática latina que tuvo muchísima aceptación, Cipriano Suárez (ya citado más arriba), Andrés Rodríguez (+ 1600), Juan de Santiago (+ 1604), Bartolomé Bravo (+ 1607), Melchor de la Cerda (+ 1615), Francisco de Castro (+ 1632), Juan Luis de la Cerda (+ 1643)[49]. Del P. Pedro Pablo de Acevedo hablaremos a lo largo de la investigación, puesto que es uno de los creadores del teatro jesuita[50].

Una Pedagogía es eficaz y duradera cuando posee unos buenos maestros y unos discípulos aventajados, pero también unos Planes de Estudio adecuados, oportunos y atractivos. Especialmente eficaz puede ser si sabe presentar los aspectos más áridos de la enseñanza en forma de juegos divertidos; la pedagogía que nos ocupa llamaba "ludi scaenici" a las representaciones teatrales. Es importante conocer la Pedagogía de la Compañía puesto que entre sus elementos hay que citar siempre las representaciones teatrales. Por eso veremos primeramente los Planes Docentes de los primeros Colegios, y después el camino largo pero enriquecedor de la composición de la definitiva Ratio Studiorum. Al final se hará una síntesis de las características de esta Pedagogía.

---

44. Cfr. SUÁREZ, *Opera*, Ed., Vives, I, XVI, Tract, XIX, c. I; Cito por CHARMOT, François, S.J., *La Pedagogía de los Jesuitas. Sus principios. Sus actitudes.*, Madrid, Sapiencia, 1952, p. 19: ("quorum si reperientur Jesuitae caeteris anteponendi sunt").

45. CHARMOT, *op. cit.*, pp. 30ss.

46. ASTRAIN, Antonio, *op. cit.*, I, Lib. I, p. 68: BONIFACIO, J., *Christiani Pueri Institutio adolescientiaeque perfugim*, Burgis, apud Philippum Iuntam, 1588.

47. Cfr. CHARMOT, F., *op. cit.*, p. 85ss.

48. Cfr. RIVADENEIRA, P., *op. cit.*, p. 68.

49. ASTRAIN, Antonio, *op. cit.*, III, p. 378; VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, pp. 378 y ss.

50. Vid. GARCÍA VILLOSLADA, op. cit., p. 378ss.

a) PLANES EDUCATIVOS

Al multiplicarse rápidamente los Colegios, y buscando una cierta uniformidad en la enseñanza, se vio necesaria una cierta reglamentación o la implantación de un Curriculum similar en todos ellos. Debemos reconocer, no obstante, que los primeros disfrutaron de una libertad grande en la planificación y realización de sus planes de enseñanza.

El primero que se interesó por buscar una cierta uniformidad en la enseñanza, en la Compañía, fue Diego Láinez[51] (él y Salmerón fueron los más sabios de la Compañía, al principio). Siguiendo las directrices de S. Ignacio (que éste había elaborado a partir de su asistencia a las Universidades de París, Salamanca, Alcalá y Bolonia), y sus propios conocimientos pedagógicos, propuso las directrices, orientaciones y metodología que se debían seguir en la enseñanza. No obstante, no habrá uniformidad en los estudios, ni nos consta que se hayan hecho excesivos esfuerzos en este sentido, hasta la inauguración del Colegio Romano. Precisamente al ser creado éste, el P. Láinez pide a Mesina que envíen una relación detallada del Plan de Estudios para poder incorporarlo e implantarlo en Roma. La intención era, sin duda, que, una vez conocido y experimentado en el Centro Romano, pudiese ser enviado a los restantes Colegios. Era entonces Rector de Mesina el P. Jerónimo Nadal, quien encarga realizar el informe pedido de Roma al P. Coudret. Por este informe conocemos los Planes de Estudio que se llevaban a cabo en Mesina[52].

El P. Villoslada afirma que fue el P. Nadal el organizador de este plan de enseñanza, que vino a ser base práctica de la posterior Ratio Studiorum S. J. El P. Nadal se habría inspirado en los estatutos y costumbres de los colegios parisienses[53] y en las reformas pedagógicas de otros insignes humanistas como el citado Luis Vives. Todo esto se estructuró en un Ordo Studiorum, debido al carácter práctico, ordenado, del P. Nadal[54].

Según este informe del P. Nadal, había una especie de Curso Preparatorio llamado "infima latinitatis", que vendría a ser algo así como una clase de instrucción primaria. Parece que San Ignacio quiso excluir este tipo de enseñanza básica, pero encontramos testimonios de que en algunos sitios hubo clases de "leer y escribir". Se trataba, sin duda, en este curso, de intensificar o recuperar la adquisición de la lectura y escritura para poder iniciar las clases inferiores de Gramática con cierta eficacia. A esta clase ("quae quinta vocatur") no se admitía a los que no supieran ya latín ("legendi et scribendi ignari non admittentur"). Los cursos de Gramática eran tres; había un curso de Humanidades y otro de Retórica. Mas o menos, estos cursos coincidirían con lo que hoy llamamos Enseñanza Secundaria. Después, ya se ingresaba en la Universidad. En los cursos de Gramática se estudiaban la *Gramatica* de Francisco Faraone y el *Donato*, Luis Vives y Erasmo, epístolas de Terencio y Cicerón. En el último curso de Gramática se estudiaban la sintaxis, la métrica y las figuras, con Cicerón, Salustio u Ovidio[55].

---

51. Vid. GARCÍA SORIANO, *op. cit.*, p. 17.

52. Cfr. GANS, J., *op. cit.*, pp. 131ss.

53. Se escogió el "modus parisiensis", frente al "modo itálico"; en París prevalecía el cuerpo de profesores; en Italia, el de los estudiantes; en París, se daban las clases en Colegios agregados a la Universidad; en Italia, en las mismas Universidades; en París, había gran disciplina, en Italia, gran libertad de los estudiantes. Vid. *Monumenta Paedagogica*, V. p. 2ss; Cfr. SEGURA, F., "El Teatro en los Colegios...", pp. 321.

54. VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, p. 142.

55. GARCÍA VILLOSLADA, *op. cit.*, p. 141.

El horario de clases era intenso: tres horas por la mañana y tres por la tarde. Había diariamente composición en latín, en verso y prosa. De Gramática a Humanidades sólo se pasaba escribiendo el latín sin barbarismos. Entonces estudiaban a Erasmo y los latinos, Salustio, Tito Livio, Cicerón, Virgilio. También, la prosa y el verso griegos[56].

La Retórica se estudiaba, especialmente, por Quintiliano. Todos los días se hacían composiciones en latín; los sábados se hacían repeticiones de todo lo visto durante la semana, y, a veces, se hacían concertaciones[57]. Los alumnos de Retórica tenían declamaciones cada quince días. Una vez al mes, como mínimo, había declamaciones, controversias, composiciones[58]. Estas actividades eran públicas y se celebraban con gran aparato y solemnidad. Eran prácticas ya existentes en las Universidades pero que los Jesuitas procuraron potenciar y mejorar[59]. Naturalmente, en clase no se hablaba otra lengua que no fuese latín. Para estas ocasiones más solemnes solían escribir los Maestros distintas composiciones literarias: así, son innumerables las tragedias, comedias, poesías, epigramas, declamaciones... Además los mismos profesores publicaban gramáticas latinas, griegas, tratados de distintas disciplinas... Los alumnos llevaban "deberes", para casa, de todo tipo. Componer, declamar y disputar eran las actividades más frecuentes.

b) RATIO STUDIORUM[60]

El proyecto educativo definitivo de la Compañía de Jesús fue la *Ratio Studiorum* que necesitó tiempo y sucesivas reformas para ser implantado. Durante más de 50 años se fueron concretando y discutiendo los distintos Planes y Proyectos pedagógicos de los distintos Colegios. Tras un amplísimo intercambio y experimentación, en un largo y complicado proceso, se logró una redacción definitiva (encargada a San Carlos Borromeo) de lo que se llamó Ratio Studiorum y que se implantó, por fin, con carácter definitivo, en 1599[61].

Una de las consecuencias más interesantes será el extraordinario florecimiento de todos los géneros literarios dentro de los Colegios de la Compañía, y de un modo especial, del teatro. Durante siglos ha sido un método pedagógico muy efectivo, que ha dado unos frutos realmente importantes. Desde su implantación, a finales del siglo XVI,

---

56. ASTRAIN, Antonio, *op cit.*, Lib. III, c. IX, p. 580, nota 1.

57. Vide Villoslada, *op. cit.*, p. 141.

58. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 18.

59. Veamos a este propósito una cita de CHARMOT: "Todos los noveles maestros eran más o menos escritores, obligados a ejercitarse en la composición literaria, bajo la guía de los grandes maestros. La misma organización de los estudios comprendía no solamente clases, discursos semanales, corrección de trabajos, sino también sesiones académicas de todas clases, obras de teatro, solemnidades celebradas con toda profusión de prosa y verso. Los Profesores de Gramática, de Humanidades, de Retórica, se encargaban por turno de proveer a las necesidades extraordinarias de tales fiestas literarias, pues los alumnos estaban muy lejos de dar abasto. Se tenía fe en la eficacia de los ejercicios personales", *op. cit.*, p. 85.

60. Tenemos un primer problema en cuanto al empleo del "determinante" con el nombre Ratio Studiorum. Los mismos historiadores y estudiosos de la Compañía no coinciden en este aspecto. Unos hablan siempre de "el" (Olmedo, Astrain...); otros utilizan "la" (Segura, B. Quera, Dainville...); Villoslada usa el masculino y el femenino. Aquí utilizaremos "la", que creemos más correcta, tras múltiples consultas.

61. Vid. amplia introducción histórica y temática en BERTRÁN QUERA, M., *La Pedagogía de los Jesuitas en la Ratio Studiorum*, Selección, estudio preliminar y notas de... Caracas, San Cristobal, Universidad Católica de Tachira, 1984, pp. 16ss.

ha sido y sigue siendo un modelo y fuente obligados para otros métodos y pedagogías[62].

Realmente, la Ratio Studiorum fue un simple manual práctico; fue un "Ordo"; en este sentido, contiene órdenes, preceptos, reglas concretas en torno a la forma y al contenido de la educación en los Colegios de Jesuitas. La superioridad de la enseñanza de la Compañía, que nadie pone en duda, sobre otras formas de la época, no estaba en los libros utilizados, sino en el método práctico que seguían. Las fuentes que se tuvieron en cuenta y a partir de las cuales se compuso en sucesivas redacciones la R. Studiorum fueron, fundamentalmente, las siguientes:

— La vida y estudios de S. Ignacio.

— Las Constituciones, especialmente su Parte IV.

— La experiencia, las figuras magistrales, los experimentos educativos de los primeros Colegios.

Uno de los principios que se tendrá muy en cuenta en la lenta configuración de este modelo pedagógico fue el que ya aparecía en la parte IV de las Constituciones[63] (c. 13, n. 2, dos A): "las orientaciones de tipo pedagógico deben acomodarse a los lugares, tiempo y personas". Una de las consecuencias lógicas deducidas de este principio fue la abundancia de planes e intentos sucesivos de "ordenación" de todo el aspecto pedagógico de la enseñanza.

Parece (como ya se dijo más arriba) que en un principio S. Ignacio era más partidario de seguir el método unitario y graduado, en la enseñanza de las ciencias, de la Universidad de París, que el método italiano, menos reglamentado, más anárquico. Ya hemos hablado del P. Nadal, en Mesina, y del Informe que se le pedía para el Colegio Romano. Este Padre ya había escrito un libro, *De Studiis societatis Jesu*, y posteriormente, ya como superior del Colegio Romano, escribió otro, titulado *Ordo Studiorum*. En estos libros seguía las indicaciones de S. Ignacio que quería que varios Padres de distintas naciones ofreciesen sus planes docentes con la intención de intentar después una especie de resumen o compilación de los mejores pedagogos Jesuitas.

El P. Ledesma, Prefecto de Estudios en el Colegio Romano, comenzó la redacción de un método pedagógico con el título de *De Ratione et Ordine Studiorum Collegii Romani*, que no pudo acabar. Por el título y la calidad del autor hubiera sido una aportación importante en la redacción definitiva de la Ratio Studiorum. El P. Ledesma sí acabó otra obra titulada *De Studiis Collegii Romani, 1564.* Este trabajo es una síntesis de los varios sistemas de enseñanza que se habían experimentado en dicho Colegio. Destacan en este trabajo los aspectos expuestos sobre todo lo referido a las letras humanas. Desciende a aspectos muy concretos como "qué debe explicar cada profesor en su clase". Para muchos, esta Ratio fue el inmediato precedente de la R. Studiorum.

Ya se hizo referencia a la Parte IV de las Constituciones; los 17 capítulos de los que consta son como un esbozo o bosquejo claro de la futura Ratio. Ahí encontramos todo lo relacionado con la formación de la Teología, de la Filosofía. También tenemos en esta Parte de las Constituciones una amplia legislación sobre los Colegios. San Ignacio presenta la enseñanza de la juventud como algo integral, no sólo en el aspecto intelectual sino también en el moral, ascético y humano. A finales de 1565 se encontraba ya terminada la parte de la Ratio Studiorum dedicada a las letras humanas. En 1569, fue enviada a las distintas Provincias de la Compañía. Fue promulgada por el P. General,

---

63. Vid. BOYSE, E., *op. cit.*, p. 21; GOFFLOT, *op. cit.*, p. 92s.

63. *Monumenta Ignatiana.* Series Tertia. *Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Jesu, II, Textus Hispanus.* (Roma, Borgo S. Spirito 5), 1934 (=M.H.S.J., 63).

Francisco de Borja, por lo cual fue llamada "Ratio Borgiana". Se aplicó de forma generalizada durante mucho tiempo, prácticamente hasta 1591, en que los Colegios reciben la R. intermedia del P. Acquaviva.

En la R. Borgiana encontramos ya las Reglas del Prefecto de estudios, de los Preceptores, de los Escolares Jesuitas y de los Externos. Se describen minuciosamente los grados de cada clase, las disciplinas que se deben enseñar; se llega a concretar el número de exámenes y ejercicios de todo tipo. Los Colegios, las Congregaciones Provinciales, distintas personalidades de la Compañía, seguían insistiendo en que se redactase una R. Studiorum completa y definitiva que obligase a todos y en todos los lugares. Una vez muerto el P. General Mercurian, el nuevo General, el P. Acquaviva, nombra, en 1584, una comisión de expertos para que, reunidos, discutan, estudien y comparen los reglamentos, estatutos, preceptos, etc... de distintas Universidades y Colegios, y elaboren la R. Studiorum definitiva de la Compañía. Esta comisión estaba compuesta por seis Padres de distintas nacionalidades[64].

Esta comisión prepara, entre 1583 y 1586, dos tratados: "Delectus opinionum" y "Praxis studiorum". Destacan, entre las fuentes que utilizaron, la primera Ratio y las experiencias y tradiciones de los primeros Colegios. Se tuvieron en cuenta especialmente la parte IV de las Constituciones, las Reglas de las distintas Congregaciones y la observancia de las Provincias. Después de una discusión amplia se envió manuscrita una redacción a las diversas Provincias[65]. Al mismo tiempo se enviaba una carta del P. Acquaviva en la que se rogaba a los Padres de todas las Provincias que se estudiase con rigor el texto y que enviasen a Roma propuestas concretas para revisar ese texto manuscrito con el fin de hacer una redacción definitiva con las distintas aportaciones. Este estudio y discusión en Provincias se realiza a lo largo de cinco años. Al final de esos cinco años, el P. General nombra una comisión de tres Padres para que redacten una Ratio Studiorum con las enmiendas recibidas. Esta Ratio Studiorum se edita en 1591 (aunque no de forma oficial). El P. Acquaviva, antes de aprobarla definitivamente, quiere que sea experimentada y contrastada por la práctica diaria de los Colegios. La envía a todas las Provincias para su implantación en todos los Centros, con la orden expresa de que se envíen a Roma las opiniones sobre la eficacia y metodología así como las posibles enmiendas o modificaciones que se juzguen importantes. El propio General señala un plazo de tres años para esta experimentación y para el envío de sugerencias y respuestas. Por último se encarga a San Roberto Belarmino la redacción de la Ratio definitiva, teniendo en cuenta las aportaciones de los distintos Colegios.

El 8 de Enero de 1599, se promulga la Ratio Studiorum por el P. Acquaviva. Envía con ella una carta a todas las Provincias. Este fue el primer documento pedagógico aprobado y promulgado oficialmente por la Compañía. Hay que reconocer que la Ratio Studiorum no fue realmente un descubrimiento pedagógico. Los Padres recogieron sucesivamente, a lo largo de tantos años de gestación, los buenos usos que conocían de las distintas Universidades. Quizá el mérito del P. Acquaviva y sus colaboradores haya sido sobre todo el metodizar la tradición escolar ya existente[66]. Esta Ratio se universalizó al imponerse en toda la Compañía; fue el modelo y norma pedagógica hasta la supresión de la Compañía. Cierto es que no fue norma rígida e inflexible. Como dice el P. Boysse[67], al lado de la Regla escrita, siempre tuvieron los Jesuitas la regla superior (ya

64. Vid. *Monumenta Paedagogica*, V, p. 13ss.

65. *Ibidem*, p. 19s.

66. Vid. ASTRAIN, A., *op. cit.*, IV, Lib. I, c. 1, p. 17; cfr. *Monumenta Paedagogica*, V, pp. 33s.

67. BOYSSE, E., *op. cit.* p. 18.

consagrada en la Parte IV de las *Constituciones*) de "acomodarse a los tiempos, a los usos y necesidades de la sociedad".

Podemos decir que los verdaderos autores de la Ratio fueron, con el fundador, Láinez, Polanco, Nadal, Borja, Ledesma, Torres, Toledo, Acosta, Mariana...todos españoles. Posiblemente ningún otro sistema educativo fue elaborado por tantos hombres a lo largo de 40 años y con la colaboración de tantos Colegios esparcidos por todo el mundo[68].

c) CARACTERÍSTICAS DE ESTA PEDAGOGÍA

La pedagogía de los Colegios de Jesuitas ha mantenido una línea constante a lo largo de los siglos con las debidas acomodaciones a los tiempos y los lugares, siempre presidida por esa Ratio Studiorum de la que acabamos de hablar. Esta pedagogía ha dado unos frutos evidentes que nadie se atreve a rechazar.

¿Cómo era esta pedagogía? ¿Cuáles eran los principios básicos que orientaban este modelo de enseñar? ¿Cómo era aceptado por los alumnos y la sociedad? Para unos, la razón de esta eficacia estaba en que el maestro se preocupaba ante todo del aprovechamiento y aprendizaje del discípulo. No sólo explicaba la lección, sino que también la preguntaba, la hacía repetir de distintas formas; le hacía razonar al alumno, defender, refutar la ciencia estudiada. El maestro no se sentía satisfecho hasta comprobar que el alumno había adquirido la ciencia que él había explicado[69].

El modelo de aprendizaje podía ser más o menos el siguiente: explicación del profesor; repetición por parte del alumno; debate de los discípulos entre sí con la supervisión del Profesor. ¿Cómo explicaban los profesores? Los historiadores disienten en este tema. Parece que hubo largas discusiones durante bastante tiempo sobre la conveniencia y oportunidad de dictar los apuntes en clase. Parece que era una costumbre bastante frecuente la de dictar en clase para que los alumnos pudiesen oír y copiar, para después estudiar toda la explicación[70]. Hubo tantas discusiones sobre esto que la propia Ratio Studiorum recogió el problema. Ordena claramente que allí donde no se haya introducido esta costumbre, no se acepte. Incluso aconseja que, si ya estaba introducida esta costumbre, vaya dejándose poco a poco. Da normas concretas para evitar esta técnica del dictado. Era frecuente, también en las Universidades, que algunos alumnos, especialmente los más pudientes económicamente, enviasen "amanuenses" que les copiaban en clase "al dictado" para no perder ellos tanto tiempo. Por eso la Ratio insiste en que el profesor explique de viva voz, que comente los textos...y que los alumnos atiendan y escuchen lo que diga sin la obsesión de tener que apuntar todo[71]. Otro aspecto importante de esta metodología era que el alumno repetía los párrafos más importantes. Normalmente, el tiempo dedicado a ejercicios y práctica era el doble, al menos, del utilizado por el profesor en su explicación. Posiblemente fue este uno de los secretos de la eficacia de esta metodología. Con la repetición constante se iban asimilando los conceptos y doctrinas estudiadas. Se fomentaba mucho el desarrollo de la memoria. Mandaban aprender sentencias, normas, refranes, estructuras métricas...Además de las repeticiones, eran frecuentes los ejercicios prácticos de composiciones, declama-

68. OLMEDO, Félix, *Juan Bonifacio y...*, p. 14.

69. ASTRAIN, Antonio, *op. cit.*, I, Lib. III, c. IX, p. 581

70. Vid. CHARMOT, F., *op. cit.*, pp. 124ss.

71. ASTRAIN, A, *op. cit.*, IV, Lib. I, cap. 1, pp. 5ss.

ciones, disputas...Eran actividades bien recibidas por los estudiantes, de un modo especial las que se hacían en público y con cierta solemnidad. Los sábados eran los días dedicados a la práctica. Todos los sábados había algún tipo de actividad. Al menos un sábado de cada mes la práctica se hacía con gran solemnidad. A veces, como ya era costumbre en las Universidades, había actos extraordinarios para el público, como veremos al hablar de las representaciones dramáticas[72].

Este tipo de trabajo bastante personal favorecía la inspiración y las facultades de creación de cada individuo. Estamos hablando, pues, de una enseñanza activa, no pasiva[73]. Se perfeccionaba mediante este sistema la expresión oral y escrita, la creación, el estilo, la elocuencia...

Se podría decir que la Metodología de la Ratio imponía el siguiente esquema u orden:

— la prelección
— la repetición
— la aplicación de ejercicios prácticos[74].

En el primer estadio o etapa es el profesor el que lleva la voz cantante. Es la etapa que podemos llamar de la explicación. En la segunda, el peso ya lo lleva el discípulo, que debe asimilar y personalizar lo enseñado por el profesor. La tercera etapa o estadio supone una interacción entre el profesor y el alumno. Por medio de la actividad, supervisada y corregida por el profesor, el alumno asimila, aplica lo aprendido y crea algo suyo. El núcleo de todo este procedimiento era la explicación del profesor. No había libros de texto aunque se utilizasen muchos para los distintos trabajos. Como concluye Bertrán Quera[75], rara vez era una clase de parlante y oyentes; tal vez las clases de la Ratio se parecían más a lo que hoy llaman "talleres de creación" o de "trabajo en común". Ya hemos visto que se daba mucha importancia a la repetición. La Ratio de 1599 dice que el profesor terminará el libro de cada clase en el primer semestre poco más o menos, y en el segundo lo repetirá desde el principio[76].

Para finalizar este apartado se podrían resumir algunas de las características de la Pedagogía jesuita como hace el P. Miguel Bertrán Quera[77]. El habla de 16 características pero las podríamos resumir en:

—Pedagogía ignaciana, es decir, identificada con su fundador. No hubiera sido lo que es, ni se hubiese confeccionado la Ratio como la tenemos si no hubiera sido por la personalidad de S. Ignacio.

—De integración y de síntesis: recoge el idealismo medieval y el realismo práctico del Renacimiento; supo aunar la educación intelectual y la moral cristiana. Por otra parte se procuraba que todos los ejercicios se orientasen a un único fin y fuesen coordinados por el mismo profesor.

—Personalista, en el sentido de que se centra en las personas del educador y el educando. El profesor debe conocer profundamente a sus alumnos y partiendo de este conocimiento debe elegir las distintas técnicas pedagógicas.

---

72. Vid. ASTRAIN, A., *op. cit.*, I, Lib. III., c. IX, pp. 581ss; *Monumenta Paedagogica*, II, p. 174.

73. Cfr. CHARMOT, F., *op. cit.*, pp. 159ss.

74. BERTRÁN QUERA, Miguel, "Características fundamentales de la primera Pedagogía de los Jesuitas", *Educadores*, 10 (1968), pp. 615-635.

75. *Ibidem.*

76. Cfr. OLMEDO, F., *Juan Bonifacio...* pp. 52ss.

77. BERTRÁN QUERA, Miguel, "Art. cit.", *Educadores*, (1968), pp. 615-635 (Se refiere a la primera pedagogía de los Jesuitas, antes de la promulgación de la Ratio de 1599).

—Activa, con una constante ejercitación del alumno. Ya se ha hablado de esta característica, quizá la más peculiar. La actividad constante dentro y fuera de clase era la base de toda esta metodología. El ejercicio más frecuente era el de la concertación, pero había también disputas, discusiones, debates, actividades dramáticas, declamaciones, composiciones...

III. LAS REPRESENTACIONES DRAMÁTICAS

El teatro fue utilizado por los Jesuitas como un elemento más de la pedagogía activa que impusieron en sus aulas. Entre las distintas formas de composición, declamación, memorización...y quizá como una de las más importantes, puesto que incluye otras muchas actividades y las presupone, tenemos, desde los primeros tiempos, el teatro, en sus distintas manifestaciones. Tenemos abundantes referencias ya desde los primeros tiempos de la Compañía[78]. Así, vemos en la *Cronica* de Polanco abundantes citas de obras, de estilo y estructura dramáticos, que se citan bajo el epígrafe de "ludi scaenici". La mayoría de las obras citadas por Polanco y otros historiadores de la Compañía no han llegado a nosotros; en parte, porque fueron muy pocas las obras editadas; en parte, porque las no editadas han sido pasto de extravíos, incendios, abandono y, a raíz de la supresión de la Compañía, de expolio. La obra dramática más antigua que conservamos (conocida) es del P. Pedro Pablo de Acevedo, una tragedia titulada *Metanea*, que fue escrita en Córdoba el año 1556. Del mismo autor y fecha tenemos también una égloga titulada *In Honorem divae Catherinae*. Es posible que Polanco no haya conocido estas obras ya que no las cita en su *Cronica*. Sí aparece citada por Polanco una obra de José de Acosta, escolar de la Compañía, que fue representada en 1555. José de Acosta se encontraba por entonces en el Colegio de Medina del Campo donde probablemente se representó esta obra. Se refiere a la narración del Libro de los Jueces (11, 34-40), sobre el sacrificio que Jefté realizó de su propia hija. Polanco nos habla con amplitud de la representación de esta obra y del éxito que obtuvo. No sólo hubo aplausos sino un "gran clamor del público". Hubo gran aprovechamiento espiritual por parte del público que disfrutó mucho[79].

También en 1555, se representa en Lisboa una obra, *Acolastus*, que se había representado ya en otros muchos Colegios de Europa. El éxito, según las crónicas, debió de ser muy grande. Incluso se habla de violencia entre el público para poder entrar. Fueron muy llamativos la decoración y el escenario. Va creciendo constantemente la afición a estas representaciones. En todas partes se habla de asistencia masiva y de gran contento entre el público. Los Rectores de los Colegios que buscaban lógicamente la fama de sus instituciones y atraer cada vez a mayor número de alumnos, se esforzaron por dar realce a estas representaciones dramáticas, y siempre las defendieron cuando por alguna razón se ponían en entredicho por algunas personas. Una de las quejas que no desanimó a los Rectores eran los gastos excesivos que algunas, por su suntuosidad, traían consigo.

En los años 1555 y 1556 el P. Acevedo escribe desde Córdoba las *Litterae Quadrimestres* (cartas que cada cuatro meses se enviaban a la Sede central de la Compañía en Roma). En ellas nos habla de diversas representaciones dramáticas; no habla del autor pero todo parece indicar que se trata de sus propias obras. En carta del 6 de Enero de 1555 dice que el día de Santa Catalina, en que comenzaron las clases en Córdoba, se celebró con gran solemnidad una declamación cuyo tema fue la consulta a David so-

78. ASTRAIN, A., *op. cit.*, I, Lib. III, c. IX, p. 582.

79. *POLANCI CHRONICON*, VI, a. 1556, (M.H.S.J.=11), p. 567.

bre qué elegiría de estas tres cosas: la peste, el hambre o la huida de los enemigos[80]. En otra carta del mismo año nos dice que por el día de San Juan se representará una comedia latina, *Acolastus*, una vez hubiera sido expurgada de algunos pasajes que podrían ofender a los oyentes. En otra carta del día tres de Septiembre habla de la representación de *Acolastus*, ya expurgada, con argumentos en castellano ("lo que contenía cada acto lo declaravan rithmos castellanos de los mismos"); se añadió alguna conclusión para las costumbres[81].

Desde Medina del Campo escribe el P. José de Acosta (de quien ya hemos hablado) el 29 de Diciembre de 1555; en su carta dice que el día de Navidad uno de los Profesores compuso una comedia en verso sobre el Nacimiento del Salvador que resultó muy elegante y devota[82]. En enero de 1556, dice Acevedo en carta a S. Ignacio que por San Lucas (del año anterior) hubo un coloquio que representaron algunos estudiantes con mucha gracia, tanto por la invención como por el ornato. En carta del 30 de junio de este mismo año de 1556 habla de otra fiesta, probablemente la del Corpus:

> Desta manera fueron a la Iglesia, donde se expuso; allí se representó a canto de órgano cierta cosa del Sacramento; acabado, el señor Obispo se volvió dentro de casa, donde con mucha alegría, entre mucha gente y gran calor, oyó una comedia en latín del Sacramento, por nuestros estudiantes bien representada, y ansí su Señoría se despidió.

En una carta del 31 de Agosto de 1556, también en Córdoba, habla de un *Colloquio de la Natividad de la Virgen.* Y el 31 de Diciembre, también desde Córdoba escribe:

> el día de S. Lucas un hermano tuvo una oración en comendation de las scientias; agradó mucho. Una tragedia se representó; no faltó quien tocado del desastrado fin de Euripo, que este era el nombre de la comedia, acudiese a la confesión[83]

En Medina, en 1556, se representa en la apertura de curso otra obra de José de Acosta, *De Joseph vendito o perdito*[84]. Esta misma obra la encontramos dos años después en el Colegio de Ocaña[85].

Como vemos, ya muy poco después de la fundación de la Compañía y pocos años después de las fundaciones de los primeros Colegios, tenemos en Córdoba al P. Pedro Pablo de Acevedo; al P. Bonifacio, en Medina; a José de Acosta, también en Medina. Son ya algunos de los mejores dramaturgos jesuíticos de los primeros tiempos[86].

Había ocasiones (ya hemos hablado de José de Acosta) en que los propios alumnos componían y estrenaban sus obras. Así, en Medina, se representa en 1561 una tragedia, *Absalón*, escrita por los alumnos del curso superior. Parece que en este curso se encon-

---

80. Quizá la primera representación de la Compañía haya sido en Roma, en el Carnaval de 1554, en el Colegio Romano; se trataba de un diálogo del maestro Andrés Frusio. Cfr. S. IGNACIO, *Epis. et Inst.*, V, p. 290.

81. VILLOSLADA, Ricardo, *op. cit.*, p. 516; *Litterae Quadrimestres*, III, p. 627; Cfr. SEGURA, F., "El Teatro en los Colegios...", pp. 324ss.

82. *Litterae Quadrimestres*, IV, 627.

83. *Litterae Quadrimestres*, IV, 627.

84. SEGURA, Florencio, "El Teatro en los...", *Miscelánea Comillas*, 43 (1985), p. 325; *Chronicon*, VI, P. 674.

85. POLANCO A., *Chronicon*, VI, p. 567; cfr. *Gen.*, 37, 1-50.

86. Vid. ASTRAIN, A., *op. cit.*, I, Lib. III, pp. 580ss.

traba el futuro San Juan de la Cruz y que pudo participar en la obra. De Murcia tenemos referencias en 1557; se representa una obra que trata sobre *Cuál era la cosa más fuerte (el vino, el rey, la mujer, la verdad)*[87]. En este mismo Colegio, el día de la Circuncisión, se representa una comedia sobre el Rey Asuero[88]. En la propia sede central, en Roma, encontramos obras dramáticas muy pronto. Al terminar la Congregación general de 1558 para designar sucesor de San Ignacio, se representa un drama, cuyo título no conocemos, con asistencia de muchos cardenales. Es representado por alumnos del Colegio Romano[89].

En Ocaña, en 1558, se representa en la Epifanía una obra sobre los hijos de Jacob que venden a José. Tiene música y danza[90]. Es la misma citada del P. Acosta. En Plasencia, en Septiembre de 1561, se representó una tragicomedia sobre la reedificación del templo de Salomón, de Alfonso de Heredia, Profesor de Retórica.

No era solamente en España donde se representaban comedias de los Jesuitas; también en muchos Colegios europeos. Así, en Praga, en 1560, se representa la comedia *Euripus* a la que asisten, según distintas fuentes, no menos de 8000 espectadores[91]. Hay representaciones de diálogos, églogas, y tragedias, cuyos argumentos salían de la H. Sagrada[92]. En Ocaña, el 7 de Septiembre de 1561, se dice:

> Por principio de julio se representó una tragedia de Judith con tanto aparato de seda y oro, y otros ornamentos, que ponía admiración de donde se avían sacado tantos y tales aderezos[93].

Este mismo año, en el día de San Pedro, en Medina del Campo, encontramos una obra sobre la conversión de S. Pablo..." no se ha representado cosa mejor ni con tanto concierto y ricos vestidos"[94].

Encontramos abundantes testimonios del año 1562. En Medina se representa una historia sobre el rebelde Absalón contra su padre David[95]. En Sevilla, en la fiesta del Corpus, hay una comedia sobre la parábola evangélica del "Padre de familias que convida a todos"[96].

---

87. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 19; SAA, O. E., *op. cit.*, p. 9.

88. *Ep. Hispaniae*, I, p. 398; Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 9; cfr. Ester, 1.

89. VILLOSLADA, *op. cit.*, p. 177.

90. Ibidem, I, p. 407; cfr. ASTRAIN, A., *op. cit.*, Lib. III, c. IX, p. 583; GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 20.

91. La misma se había representado en Córdoba en 1556; cfr. *L. Quadrimestres*, IV, P. 627.

92. *L.Q.*, a 1555, p. 521. Esta obra *(Acolastus)* y *Euripus*, representada también en Córdoba en 1556, no pertenecían a la Compañía española, sino que eran préstamos de Colegios europeos. Esto prueba que los Jesuitas intercambiaban sus obras. *El Acolastus* es obra del humanista holandés Gnaphaeus, que la pública en 1529 y es muy imitada en Francia y Alemania; en 1555 se representa en el colegio de Lisboa, y ese mismo año, también en Córdoba, donde el P. Acevedo la censura y corrige. En cuanto al *Euripus* sabemos que en 1555 se representa en el colegio de Viena; en 1556, en los Colegios de Lisboa y Córdoba, y cinco años más tarde, en el colegio de Praga.

93. *Ep. Hispaniae*, III, fol. 270; *Litterae Quadrimestres*, IV, P. 552: GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 21.

94. *Ep. Hisp.*, II, fol. 172; Cfr. ASTRAIN, *op. cit.*, Lib. III, IX, p. 584; GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 21.

95. *Ep. Hisp.*, IV, fol. 236.

96. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 21.

En estos primeros años parece que las mejores obras eran las escritas en latín, aunque poco a poco se imponen las de castellano. En 1563, tenemos en Medina (carta del P. Bonifacio del 16 de Enero de 1564), una tragedia del padre de la clase superior. Hay referencias de que en los entreactos se mezclaban "entremeses de bobos en romance"[97].

En Córdoba se representa un diálogo en que "tres sonores, grammatica, rethorica, et dialectica, de primatu contendebant". Ese día "rediit ad nostram domus episcopus et cum aliis multis dialogum de sanctissimo sacramento, per scholasticos egregie actum, cum consolatione audivit"[98].

Es curioso el observar cómo va adquiriendo importancia este teatro en toda Europa. En 1574, en Munich, se representa la tragedia *Constantino*. Parece ser, según las crónicas, que en ella intervinieron más de mil actores, entre ellos, unos 400 caballeros del cortejo de Constantino.

En Belmonte, en 1579, se dice[99]: "creo que pasan de cinco las representaciones que de quince meses a esta parte se han hecho con todo el aparato posible y gran número de personas". Esto, a pesar, como veremos enseguida, de las prohibiciones y cortapisas constantes: "non agantur quoniam fructus perexiguus et inquietudo maxima"[100].

Creemos que son suficientes las obras dramáticas citadas en los primeros años para comprender la extensión de este teatro. En los distintos Anexos se pueden ver las obras del resto del siglo XVI y del XVII.

Sobre una representación del Corpus Christi, en Medina del Campo, se conserva una carta de Juan Ramírez a S. Francisco de Borja, General de la Compañía, en la cual se queja de una obra compuesta por el P. Bonifacio

> y en ella vi dos cosas dignas, a mi pobre juicio, de remedio. La una fue que se representó una historia que de representalla sale en alguna manera desacato a tan alto ministerio, que era un Dios Padre que enviaba a Dios Hijo a casar con naturaleza humana y combidaba, que era la parábola del Evangelio; y las palabras que decía el Dios Padre, y el que representaba al Dios Hijo, y la muger, que representaba naturaleza humana...cierto era cosa muy baxa a tan altos misterios y requebrábanse el esposo y la esposa con muchas palabras de los Cantares...en romance todo...Vi que atravesaron entremeses provocativos a risadas vanas y indignas del Santissimo Sacramento, donde se representaba...e sabido que a avido otra representación en nuestra Iglesia, y que también tenían entremeses así vanos, como de dos viejas que reñían, y que trataron porquedades que, aunque no provocaban a lascivia, provocaban a risadas muy indignas de lugar santo, como es el templo.
> Si a V. P. paresciere, podríales dar aviso que representasen historias donde no entrasen personas divinas sino prophetas o sanctos, y los entremeses al modo dicho.

Y la respuesta de Roma:

> Responsum datum est Romae die 1 maii 1556:...Acá estábamos ya en moderar mucho todas representaciones; mas ya que se han

97. *Ep. Hisp.*, VI, fol. 304.

98. *L. Quadrimestres*, IV, a. 1556, p. 442.

99. *Mon. Paedag.*, IV, pp. 767-768.

100. *L. Quadrimestres*, Ibidem, IV, p. 767.

> de hacer algunas como se hará parece muy bien no se [inhojasgan] personas divinas y que los intermedios no sean de cosas poco decentes al lugar donde se hace la representación. Aunque esto tampoco juzgamos acá deba ser la Iglesia[101]

Los Rectores, cuando había alguna queja, lejos de anatematizar y suspender estas representaciones teatrales, las fomentaron cada vez más, conscientes del gran atractivo que tenían para la ciudad. Con ellas conseguían que los Colegios se llenasen de alumnos y que el suyo tuviese una fama mayor.

La mayoría de estas críticas provenían de los trabajos y gastos que tenían que soportar los Colegios a causa de la escenificación y suntuosidad en que rivalizaban unos y otros. Así, tenemos la queja de Plasencia:

> En esta ciudad, más que en ninguna otra de estos reinos, se hacen con tanto interés estas representaciones, que suele gastar la Iglesia Mayor (la Catedral), en una fiesta de estas, trescientos y cuatrocientos ducados. Teniendo que hacer algunas este Colegio para provecho de los estudiantes, han de ser tan trabajosas y costosas que en vez de edificar, desedifidamos, y en vez de aprovechar los estudiantes, quedan pervertidos y pierden el respeto a sus maestros, y la casa es profanada por los seglares, y los Padres y Hermanos quedan molidos y corridos un mes antes y ocho días después. En otros sitios es muy provechoso y edificativo para la Compañía; pero en Plasencia, si V. P. supiese lo que pasa, no sólo no daría licencia para ellas, sino que pondría perpetuo silencio a actos semejantes. Porque el Colegio ha de dar todos los vestidos y demás preparativos y para ello los Padres y los hermanos han de andar pidiendo las sayas por toda la ciudad, y las tocas y las joyas; a veces, oyen murmuraciones de nosotros y vuelven corridos y avergonzados; y protestan los discípulos a sus maestros diciendo que si no les dan tal vestido que no salen. Asimismo comen todos a nuestra costa, a veces, sesenta o más personas...[102]

Este teatro de Colegio comienza a tener una gran aceptación a pesar de las dificultades que tiene que soportar y de las críticas más o menos fundadas. Algunos cronistas se quejan de que las obras eran demasiado largas; con frecuencia pasaban de las cuatro horas y hubo alguna que duró casi ocho. El lugar de representación era angosto y pequeño, muchas veces en aulas que llenaban casi en su totalidad las personalidades asistentes (Obispo, Cabildo,...). No faltan quejas por motivos muy concretos y hasta pintorescos; en una ocasión se queja el cronista de la Compañía de cierta obra en que el protagonista se llama Juan, y además las cualidades que se le imputan hacen pensar en D. Juan de Austria, pues no hay otro en España que se llame Juan absolutamente.

Algunos buscan soluciones a estas dificultades.

> El remedio que a mí se me ofrece es que no se hiciese comedia ni diálogo alguno, sin tener primero licencia del Provincial. Lo segundo, que la viesen el padre Rector y sus consultores; lo tercero que se embiase al P. Provincial y la viese. Y no es dificultoso, pues las comedias y diálogos an de ser pocas y buenas o no se an de hazer.

---

101. *Monumenta Paedagogica*, III, p. 390 (Carta de Juan RAMÍREZ a S. Fco. de Borja, desde Salamanca, 9 de Febrero de 1556). Nota: al hablar del P. Bonifacio volveremos sobre esta cita, puesto que es uno de los argumentos de que es el autor del MS. de Villagarcía.

102. *Ep. Hispaniae*, T. XIII, fol. 307.

> ...Por lo qual me parece que es cosa digna de advertir, así para este Collegio, como para otros do se usase con la congregación (a mí juicio); los estudios no se han adelantado nada en letras ni devoción; y al collegio se le han recrescido algunos gastos[103]

Se han dado distintas razones para explicar el surgimiento de este teatro. Algunos ven su origen en la Edad Media; quieren ver en los Misterios y Moralidades unos claros precedentes a estas obras teatrales, que por otra parte, como veremos, utilizan con profusión la alegoría y el simbolismo presentes ya en la E. Media[104]. Otros ven este teatro como una evolución de las farsas y pasos cómicos muy frecuentes en las Universidades. Otros, a mi parecer, más acertados, buscan el origen de este teatro jesuítico en el teatro propiamente escolar, de cuya evolución sería el resultado lógico. Sería este teatro una especie de ramificación del teatro renacentista clásico. Los Colegios de la Compañía comenzaron con reclamaciones y discursos en verso, de los cuales ya hemos hecho alguna referencia al hablar de la pedagogía. Pronto se fue pasando al diálogo y así, poco a poco, a la poesía dramática. Los ejercicios habituales escolares se convirtieron en muy poco tiempo en verdaderas piezas de teatro. El arte de la oratoria, del bien hablar... se descuidó quizá un tanto ganando en intensidad y uso la representación teatral con fines pastorales y apologéticos.

La evolución del teatro escolar al teatro jesuítico fue desde luego clara y rápida. El teatro humanístico se quedó en la imitación de los autores clásicos, especialmente, Plauto y Terencio[105]. Su finalidad era exclusivamente docente y se escribía para ser leído, rara vez representado[106]. El Teatro jesuítico vio representadas prácticamente todas sus obras y por su finalidad y público especial constituyó un subgénero dramático de indudable influencia en el teatro posterior. Se podría decir que, en parte, este teatro de los Jesuitas es una evolución lógica del de las Universidades y un paso adelante cualitativo hacia la formación del teatro nacional[107]. Dice muy bien Arroniz que el teatro escolar miraba hacia atrás mientras que el de los Jesuitas miraba hacia adelante.

La importancia progresiva que en los Colegios y en la sociedad, que los rodeaba, comienzan a cobrar las representaciones dramáticas, obligó a la Orden a legislar sobre dichas representaciones en distintos documentos y, por último y definitivamente, en la R. Studiorum.

En los primeros años, comienzan las recomendaciones a los Rectores para que distribuyan el trabajo y no dejen caer en el autor del drama o de la obra todo el trabajo: ensayos con los actores, adquisición de vestuario, montaje y ornato del escenario...Debe perseguirse y obtenerse la colaboración de todos los componentes del Colegio, profesores y alumnos.

Desde el primer momento se excluyen los papeles femeninos en las representaciones, en cartas, órdenes...Tan sólo se admite algún disfraz femenino si se considera absolutamente necesario; y en el caso de esta necesidad hay que procurar que sea hones-

---

103. *Monumenta Paedagogica*, IV (1573-1580), Sect. IV, (Carta de Fco. de Porres desde el Colegio de Madrid).

104. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 2ss.

105. Cfr. SEGURA, F., *Miscelánea Comillas*, art. cit., p. 325.

106. Vid. ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura Española*, I, 2.ª ed., 4.ª reimpresión, Madrid, Gredos, 1980, pp. 960ss.

107. Vid. ARRONIZ, O., *op. cit.*, p. 28; HERMENEGILDO, A., *La Tragedia en el Renacimiento Español*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 91ss.

to, discreto y digno. No obstante, en la Ratio Studiorum se prohiben totalmente los caracteres y vestuarios femeninos, y se dice acerca de la comedia que ha de ser siempre en latín, en raras ocasiones, y sobre temas sacros y edificantes. Hay constantes dificultades y protestas contra el teatro, pero pronto las distintas Ratios, no sólo la definitiva, aceptan o incluso recomiendan las obras teatrales, quizá, en el fondo, obligadas por las costumbres ya impuestas; lo único que hacen es aconsejar que sean pocas y dignas[108]. Ya en la Ratio del Colegio Romano hay unas ordenanzas muy claras[109].

El P. Nadal, en una visita a Portugal, habla de las composiciones literarias y aconseja lo siguiente:

> Los diálogos, comedias o tragedias, versos, oraciones, y cualquier composición, quién las ha de hacer, se determina con el Rector...y después de compuestas las dichas, antes de publicarse o recitar, imo antes de se dar a quien las ha de recitar o publicar, se dé al superior, el qual lo hará ver a uno que tenga juicio en teología y otro en humanidad y procurará que por su orden se enmiende lo que se deve enmendar...
> Y advierta el Rector que tengan todos esta orden: que todas las composiciones que se harán, sean edificativas ad virtutem et pietatem christianam; y ninguna cosa se diga de dioses antiguos, ny de fábulas, ny cosas no sólo que sean profanas, mas ni seculares puramente, que no se puedan enterpretar ad virtutem[110].

Expresiones de este tipo se repiten una y otra vez en escritos, cartas, asambleas...[111]. Insistentemente se legisla sobre los dramas y diálogos, "Curatur insuper ut singulis annis ad minimum una agatur comedia vel tragedia de re aliqua pia, ex quo populus multum aedificari possit"[112]. La legislación para España no era diferente de la del resto de la Compañía; así tenemos una resolución de la Congregación Provincial, de 1576[113].

---

108. *Mon. Paedag.*, II, sect. 1, pars 1, p. 74: "Ipsa porro dominica Jubilate (3.ª dominica post. Pascha) comoedia vel dialogus aliquis a pueris exhibebitur".

109. *Monumenta Paedagogica,* II (1557-1572), Sect. II, Pars I, cap. 20, p. 553: De dialogis, comoediis seu tragediis exhibendis.

1-Fiant solum semel in anno ab externis in collegio nostro, aut ecclesia collegii nostri, aut theatro, si sit aliquando; in renovatione tantum studiorum.

2-Et a Colegio germanico ab eisdem ipsius Collegii etiam solum semel, ante carnis privium, ad retinendos adolescentes, ne ad domos paternas eant eo tempore, ob mores et eorum periculum.

3-Sint eiusmodi, ut non solum nihil turpe aut indecens contineant, sed neque ullam eius suspicionem. Item non est satis sint rerum indiferentium, non malarum, aut honestarum, sed sint omnia pia, religiosa; et non solum quae non noceant moribus, sed quae vehementer fuerint et aedificent; alioqui non exhibeantur...

4-...neque nominent deos aliquos aut deas, vel musas, Jupiter...

5-Nullae prorsus introducantur feminae, neque ullo modo foemineis ornentur vestimentis.

6-Item apparatus non nimis exquisitus, sed mediocris et moderatus.

110. NADAL, J., "Instructiones datae in Lusitania de compositionibus litterariis publice exhibendis, anno 1561", *Monumenta Paedagogica,* III (1557-1572), Sect. III, Mon. 152, pp. 64-65; y más adelante (p. 118) añade: "De comoediis, si videatur utile ut singulis annis agatur aliqua comoedia, id videbit provincialis; saltem non agatur bis in anno diversis temporibus, nisi contingat eandem repeti intra paucos dies".

Scribet P. Natalis et Provincialis ad P. Generalem, an boni consulat ut admittantur mulieres ad comoedias conspiciendas, quod hactenus factum est, et vix negari potest ut dicunt isti patres.

Nulla recitetur comoedia vel actio in templo.

111. *Mon. Paed.* III, sect. IV, pp. 167ss., Coll. Viennensi: "Comoediae praevideantur diligenter et maturo judicio antequam exhiebantur, et non nisi res graves et utiles, quae et nobis bonum nomen conflare possint et alio ad pietatem excitare".

112. *Ibidem*, p. 298; en *Monumenta Paedagogica*, IV (1573-1580), Sect. III, p. 260 se dice: 4 "Ne Tragediae, comediaeve nostrorum opera agerentur, quoniam fructus perexiguus et inquietudo maxima inde sequi solet".

113. *Ibidem,* 265-274. Acta Congr. Prov. Aes. Hisp. (1576); 15 Si se harán representaciones en nuestros colegios o Iglesias:

En 1577, el General E. Mercurian publica 64 Reglas para los Padres Provinciales; la 58 les manda "que no permitan, sino muy rara vez, la representación de comedias y tragedias, que deberán ser latinas y convenir con nuestra profesión...y no se represente en las Iglesias nada de este género"[114]. En 1583, el P. Oliverio Manareo, Visitador de Colegios, decide (después de recordar la regla del P. Provincial) que haya separación total entre las ceremonias sagradas y las representaciones teatrales, es decir, entre lo sagrado y lo profano; aun cuando el argumento de la obra sea piadoso, no se ha de tomar de la Iglesia, ni ornamentos, ni vasos consagrados, ni salmos, ni cantos, ni rúbricas, ni nada que sea litúrgico. La Ratio de 1586 recuerda una vez más la regla 58 del P. Provincial; advierte que las grandes obras teatrales son tan difíciles de montar que los poetas encargados de la ejecución pierden la salud y la devoción, por lo cual será preferible que se representen en las clases sin aparato escénico[115].

La legislación en la Ratio Studiorum definitiva de 1599 no es menos prolija, aunque tal vez un poco más permisiva[116]. El propio autor era consciente de estas limitaciones y las ponía en práctica. Así, vimos el testimonio del P. Acevedo cuando anuncia y después confirma la representación de *Acolastus* en Córdoba "quitados della, lo más cómodamente que ser pudo, algunos lugares, que pudieron ofender a la piedad de los oyentes". (*L. Q.*, anno 1555, p. 521).

La Ratio de 1599 de nuevo impone al P. Rector la obligación de no autorizar, más que rara vez, las comedias y las tragedias que siempre habrán de ser latinas; el argumento, sacro y piadoso; no se tolere ningún personaje ni vestido femenino; en los entreactos no se inserte sino algo latino (Reg. Rect., n. 13)[117].

La Ratio oficial es lo más contundente posible; se alaba la declamación y se la anima con complacencia; las exhibiciones teatrales, por el contrario, antes se reprueban. Se permiten, sin duda, las comedias y tragedias, cuando tienden, lo mismo que las declamaciones, a desarrollar el gusto, el sentido de la pura belleza, el amor de lo grande y noble; pero para alcanzar esta meta, es evidente que había que dar mano a todo lo que excitara los sentidos y exaltara el orgullo. Todo ello se proscribirá sin compasión, y no se representará más que para la formación, no para el placer.

En cuanto a la frecuencia y número de representaciones hay multitud de opiniones. Muchos autores destruyeron sin duda sus obras una vez habían cumplido el fin para el que habían sido compuestas. Otras veces, probablemente, ni siquiera eran escritas con intención de permanencia; encontramos obras escritas con muy poco cuidado; con

---

Ad decimum: Fiant rarissime et non in ecclesiis et hoc permittenti Provinciali... (Ibidem, p. 265): In comoediis aut representationibus quas nostri auditores agunt, tametsi perspectum sit et utilitati et aedificationi et studiorum incremento valde inservisse, tamen placuit non esse frequentes, ut nimia distractio evitetur. Ita communiter quidem unam quotannis sufficere, eamque in loco agi debere, quo feminae non penetrent. Alia vero faciliora exercitia, ut dialogorum et declamationum, nihil prohibet esse et frequentiora.

Ad 60: Comedias raro debere fieri, semper decretum est. Nunc quia scholae istae novae sunt, satis erit commediae quotannis semel fiant; sed decursu temporis partius multo his uti oportebit; quae et multum habent distractionis et parum utilitatis.

-Comediae et dialogi non exhibeantur nisi accedente iudicio patris provincialis, et comediae quidem non concedantur saepius quam semel in anno.

114. CHARMOT, F., *op. cit.*, p. 175.

115. Afortunadamente, pese a estas "imposiciones" hubo muchas representaciones con abundante ornato escénico.

116. Poterit interdum magister brevem aliquam actionem, eglogae scilicet, scenae, dialogive discipulis argumenti loco proponere, ut illa deinde in schola distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit. (*Monumenta Paedagogica*, V, p. 371).

117. Cfr. SAA, O. E. *op.. cit.*, p. 6.

letra ilegible, con múltiples tachaduras, anotaciones en márgenes o encima del texto...Sin duda, estas nunca pretendieron pasar a la posteridad. Hay críticos de la Compañía que aconsejan no escribir en lengua vulgar porque serán maltratados y ridiculizados (así el P. Jouvancy respecto al francés).

Las representaciones se daban ciertamente varias veces en el año. Por ejemplo, en Francia, las mejores, que se escribieron durante mucho tiempo en latín, se ofrecían en la mayor solemnidad del año, en el mes de agosto, en la fiesta de distribución de premios, delante de muchos invitados escogidos. Estas eran normalmente tragedias latinas o algún ballet en francés. Las demás obras (comedias, pastorales, dramas...) se ofrecían a lo largo del año con motivo de distintas fiestas, visitas importantes,...

A pesar de las distintas y frecuentes recomendaciones, el número de representaciones va en aumento constante. Quizá la mejor explicación y argumentación de la utilización pedagógica de estas representaciones teatrales, sea la que nos da el P. Acevedo en su comedia *Philautus*, fol. 1v:

> Contaros he una historia en breve suma
> la qual veréis después representada,
> porque lo que se ve a los ojos marca
> mucho más que lo que a oydo damos.

También incide en esta argumentación el P. Roa al hablar del P. Acevedo:

> Trocó los teatros en púlpitos, y despidió a sus hombres de sus representaciones, más corregidos y contritos, que los excelentes predicadores, de sus sermones"...(veremos esta cita ampliada más adelante).

En la *Comedia quae inscribitur Margarita*, del P. Bonifacio, se nos dice que "va compasado latín y romance, de suerte que ni dexe de ser exercicio de letras ni sea penoso para el que no fuere latino".

En estos textos, y en otros que se podrían aportar, se ve claramente el sentido pedagógico que los Jesuitas daban a estas representaciones teatrales.

Todas las composiciones teatrales de los Colegios se insertan dentro de las tendencias docentes de la Compañía. Son una más de las múltiples actividades con que los Profesores de los Colegios pretenden enseñar y ejercitar la lengua latina y al mismo tiempo adoctrinar a sus discípulos y darles la formación moral correspondiente.

CAPÍTULO 2.— AUTORES Y OBRAS DRAMÁTICAS

I PEDRO PABLO DE ACEVEDO

1.—BIOGRAFÍA Y PERSONALIDAD

Sabemos muy poco de la biografía de este personaje, pionero del teatro en los Colegios de los Jesuitas[1], uno de sus mejores representantes y el más influyente, tanto en el teatro de la Compañía como en algunos de los grandes maestros de la dramática española.

Las fuentes para el conocimiento de su biografía son, fundamentalmente, los historiadores de la Compañía, así como los documentos dirigidos desde los Colegios a la Casa Central de Roma, algunos de ellos escritos por el propio P. Acevedo (especialmente interesantes en este sentido son las *Litterae Quadrimestres*).

Nace en Toledo en el año 1522. Nada sabemos de su infancia, padres, adolescencia...No queda ningún dato biográfico sobre su persona hasta el momento en que ingresa en la Compañía de Jesús. Sigue la carrera eclesiástica; algunos de los historiadores de la Compañía aventuran la posibilidad de que haya completado sus estudios en la Universidad de Alcalá, como era la costumbre en la época, favorecida además por la proximidad geográfica. En 1554, habiendo recibido ya la Ordenación Sacerdotal, es admitido en la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús, por su primer Provincial, el P. Miguel Torres[2]. Es enviado al Colegio de Córdoba, que había sido inaugurado el 11 de Diciembre de 1553[3]. El P. Acevedo se incorpora al Colegio de Córdoba como Profesor de Retórica y Gramática[4].

Tenemos constancia de su presencia en este Colegio el 17 de junio de 1555, porque recibe el encargo de recactar las *Litterae Quadrimestres*[5]. Acevedo escribe cartas a San Ignacio hasta su muerte, en 1556[6], y después, al P. Láinez, sucesor de San Ignacio, incluso desde el Colegio de Sevilla a donde es trasladado. La última carta que se conserva escrita por el P. Acevedo es de 1564. Se supone que a partir de esa fecha fue otro Padre el encargado de esta misión. Esta correspondencia tiene una importancia extraordinaria para conocer la evolución y resultados de los Colegios de Córdoba y Sevilla, para conocer algunas cosas sobre las representaciones teatrales del propio Acevedo, y

---

1. Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 86ss.

2. URIARTE, J. Eugenio de y LECINA, Mariano, *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*, Parte I, Tomo I, Madrid, 1925, p. 20.

3. Este Colegio de Córdoba había sido fundado por el P. Villanueva, enviado por San Ignacio a petición del P. Antonio de Córdoba y su madre D.ª Catalina Fernández de Córdoba, Marquesa de Priego.

4. No como Rector, como equivocadamente supone G. SORIANO, J., *op. cit.*, p. 48; cfr. SAA, O.E., *op. cit.*, p. 23.

5. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 47-48.

para conocer mejor la personalidad y perfil de nuestro autor. Cuando Acevedo se encuentra en Córdoba, en este Colegio hay ya nueve Padres, quince Hermanos Jesuitas (en formación) y más de cuatrocientos alumnos, que se hallaban repartidos en cuatro clases de Gramática, una de Filosofía y una de Teología[7].

En 1561, encontramos a Acevedo en Sevilla[8]; deducimos esta presencia por la fecha de un diálogo, titulado *De Jesu Nomine.* Está recién fundado el Colegio de San Hermenegildo donde Acevedo va a permanecer al menos once años, hasta 1572[9]. En Sevilla sigue con la misma línea de sencillez, humildad y obediencia que en Córdoba. Se preocupa especialmente de que los alumnos crezcan en virtud y en letras; pero también se ocupa, a veces, en la predicación y en la conversión de pecadores. El Colegio aumenta su prestigio; en 1563 ya tenemos unos 500 alumnos; en 1564, hay ya 600.

A comienzos de 1573 es trasladado a Madrid, como Profesor del Colegio Imperial de San Isidro. Parece que, ya enfermo, muere muy pocos días después de su llegada. Los distintos historiadores de la Compañía no se ponen de acuerdo sobre la fecha de su defunción. El Catálogo de la Compañía, en Roma, dice que murió el 12 de Enero de dicho año 1573[10]. Otras fechas señaladas para su muerte son: el uno de Febrero (Mosquera), el 14 de Enero (Solís), el 31 de Enero (Santibáñez), el 17 de Febrero (Simón Díaz[11]). Hay un libro del P. Acevedo, manuscrito, *Liber qui inscribitur in silva diversorum*, del que hablaremos más adelante, que está fechado en Andalucía, en 1573, lo que prueba que tan sólo debió pasar unos días en Madrid[12].

El P. Acevedo se podría definir o caracterizar como un hombre de una religiosidad ejemplar. La demostró en todos las actividades en que participó, como la predicación, la confesión...pero también en su vida docente. Supo inculcar esta religiosidad en sus alumnos de una forma original y agradable, bajo el disfraz de entretenimiento, en la representación de sus comedias. En este arte fue sin duda un verdadero Maestro. La influencia que tuvo, no sólo en sus alumnos sino también en los propios compañeros sacerdotes y profesores, debió ser extraordinaria. El teatro de los distintos Colegios de la Compañía, especialmente en Andalucía, estará imitado y calcado en el teatro del P. Acevedo. Los principales dramaturgos de la Compañía, como el P. Juan Bonifacio, el P. Salas, el P. Joseph, el P. Avila...son deudores y continuadores del teatro de Acevedo.

Supo integrar en su persona perfectamente su misión de educador de la juventud con su otra misión sacerdotal de predicador, confesor y misionero[13]. Sus explicaciones académicas buscan simultáneamente los valores religiosos y morales, y tratan de que

---

6. En 1556, Acevedo figura como praeceptor primae classis (*Chronicon*, VI, p. 670).

7. Para una mayor información de la estancia y magisterio de ACEVEDO en Córdoba, vid. SAA, pp. 25ss. Saa dedica amplio espacio al Colegio de Córdoba, porque, según él, sería el primer escenario del teatro jesuita en España y donde Acevedo, el principal dramaturgo de los Jesuitas, comenzó su carrera teatral.

8. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, Ibidem, p. 49.

9. Hablaremos posteriormente de este Colegio de S. Hermenegildo; en estos momentos no estaban en un edificio nuevo sino en varias casas.

10. Citado por URIARTE-LECINA, *op. cit.*, p. 4.

11. SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid,* Madrid, C.S.I.C, 1952-1959, p. 539.

12. Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 44. En *Epistolae Hispaniae*, 118, fol. 93, hay una carta del P. Gonzalo de Esquivel, superior de Acevedo entonces, de fecha 16 de Enero de 1573. En ella dice que el P. Acevedo murió cuatro días antes, o sea, el 12 de Enero.

13. ROUX, Elyanne, *art. cit.*, p. 492.

calen en los jóvenes. Era un buen humanista, un buen teólogo, y como se demostrará, un gran aficionado y creador de teatro de tipo religioso y moralizante. Buen conocedor de la literatura clásica como Profesor de Latín, ve en el teatro la posibilidad de enfocarlo como una escuela de buenas costumbres para la vida[14]

Quizá una de sus mayores virtudes haya sido la humildad, manifestada en el deseo de pasar desapercibido. Pudo ocupar otros cargos, especialmente la enseñanza de la Teología o la dedicación prioritaria a la predicación a la que se dedicaban los mejores talentos, pero, en su humildad, prefirió dedicar toda su vida a la enseñanza, como tarea primordial. Manifiesta también su humildad en que, dándonos información detalladísima en sus *Litterae Quadrimestres* de la marcha de los Colegios, de la aceptación por parte de la gente, del éxito de la predicación, de distintas representaciones...nunca nos da referencias directas de su persona; aun cuando cita con frecuencia obras teatrales en las distintas fiestas, sus obras, nunca habla del autor. No obstante, sí cita a otros Padres, lo que indica que sólo a su humildad podemos atribuir la falta de alusiones personales. Hasta es posible que los MS. con sus obras hayan sido escritos por orden de sus superiores[15].

Los historiadores de la Compañía coinciden en atribuirle virtudes extraordinarias. Así, Uriarte-Lecina:

> Aunque fue muy notable en todas las ciencias, y singular en las dotes de púlpito y gobierno, consagró toda la vida a la enseñanza de las Humanidades y Retórica a la juventud, primeramente en los Colegios de Sevilla y Córdoba, últimamente en el de Madrid, donde murió, con fama de perfecto religioso, y de uno de los hombres más hábiles de su siglo en aficionar los ánimos de sus discípulos a la virtud por medio de las letras[16].

Algunos destacan la obediencia. Se conserva escrita la anécdota atribuida al P. Isla de que este Padre era tan obediente que si el superior le llamase de su sepultura, sería capaz de resucitar por obediencia [17]. Fue un hombre del Renacimiento; supo aplicar los principios del *Ars Poetica* de Horacio (vv. 343-344), cristianizándolos, al aprovechar todo momento para mezclar lo útil y lo dulce, para agradar al oyente, al espectador, y, al mismo tiempo, darle consejos[18]. Sin duda, la mejor semblanza del P. Acevedo nos fue dada por los PP. Roa y Santibáñez:

> ...Este fue el P. Acebedo, que, como honró con su ministerio la provincia, debe honrarle esta historia, y ponerle a todos como un grande ejemplar de virtudes religiosas...Era hombre manso, humilde de corazón, insigne por Letras en la Compañía y más por el menosprecio de sí mismo, en que fue dechado de varones perfectos. Era buen teólogo y predicador evangélico; pudiera seguir púlpito con provecho y aplauso de los oyentes, de que muchas veces, dio muestras, y cogió frutos. Dejólo todo por emplearse en la enseñanza de los mancebos, fundamentalmente de

---

14. HERMENEGILDO, Alfredo, *La Tragedia en el Renacimiento Español*, Madrid, Planeta, 1973, p. 93.

15. En la portada del MS., que contiene sus obras dramáticas, se dice que "es del Colegio de Sevilla, cuius expensis et excriptus..."

16. URIARTE-LECINA, *op. cit.*, p. 203.

17. *Monumenta Ignatiana*, ser. IV, t. III, (=M.H.S.J., 85), Romae, 1960, p. 594.

18. Cfr. SAA., O. E., *op. cit.*, p. 46.

> la reformación común, que él escogió por único medio para mejorar las costumbres y desterrar vicios de la república. Crió la juventud con tanta mansedumbre y gravedad, que todos le amaban como a padre, y respetaban como a maestro; aprendían letras de su enseñanza, y virtud, de su ejemplo. Llevó la palma de nuestro siglo en saber juntar lo dulce con lo provechoso; hizo mil ensayos para hacer sabrosa la virtud a los mozos; y con estilo y nombre de comedias enseñó al pueblo a reconocer sus vicios en personas ajenas, y enmendarlas en las propias suyas. Trocó los teatros en púlpitos, y despidió a sus hombres de sus representaciones, más corregidos y contritos, que los excelentes predicadores, de sus sermones...Mostró grande paciencia y magnanimidad en sufrir a los principios las libertades y demasías de algunos preceptores de Gramática, que con desvergüenza procuraban desacreditar sus letras, por el interés que perdían oyendo sus discípulos a los maestros de la Compañía[19]. Con ser hombre tan aventajado en su facultad, y haciendo obras muy dignas de albanza, nunca consentía ser alabado por nadie[20].

Larga ha sido la cita de los PP. Roa y Santibáñez, pero creo que merecía la pena porque nos da una visión bastante exacta del talante y personalidad del P. Acevedo, así como de su dedicación a la formación de la juventud por medio de la retórica y del teatro.

2. OBRAS

Se conservan dos MS. del P. Acevedo. El primero, el que más nos interesa, contiene 25 títulos; todos ellos corresponden a piezas dramáticas que fueron escritas después de su ingreso en la Orden. En el Prólogo de una de sus comedias, *Metanea*, nos dice:

> Otras comedias os avemos dado,
> y nunca con silencio se han hecho,
> Quisimos enmendar a los señores
> con lo dulce, porque la medicina
> fuese recibida. Perdióse mucho,
> porque a las orejas daba algún sabor
> y el alma se enfriaba en lo de veras.
> Ahora, la penitencia me mandó,
> con grandes amenazas, no mezclase
> burlas en cosa de que tanto pesa[21].

Por tanto, además de esas 25 obras conservadas, escribió y representó otras obras; sin duda, algunas que aparecen como anónimas en las *Litterae Quadrimestres*. En el mismo prólogo de *Metanea*, aunque esta vez en latín, habla de que compuso otras obras, siendo estudiante; piezas profanas y jocosas, "para endulzar la medicina", de lo cual se hallaba arrepentido. Debieron ser representadas con éxito; se queja de que nada consiguió con esas obras, "plausu excepto".

Las 25 piezas dramáticas conservadas del P. Acevedo se encuentran en un Códice del s. XVI, en 4.º y encuadernado en pergamino. Todas estas obras están inéditas. El

---

19. Parece referirse a Mal-Lara y sus discípulos.

20. ROA, Martín de, y SANTIBÁÑEZ, Juan, *Historia General de la Compañía de Jesús en Andalucía* (Sevilla, Archivo General), MS. desconocido, cuya noticia se encuentra en *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, de GALLARDO, Bartolomé, Gredos (Bibl. Románica Hispánica), 1968, Ed. facsímil de la de Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1863, pp. 10s.

21. Colección de Cortes, signatura 9/2564, MS. 383, fol. 200 v.

Códice está en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, signatura 12-12-6: n. 383, signatura actual, 9/2564.

El título del MS es: *Comoediae/ dialogui et oratio/ nes q. P. Acevedus socis. Jesu/ componebat.* Con letra de la misma época, hay otras anotaciones en la portada; en la parte superior dice: "Está ordenado por nuestro P. Provincial/ que sin su expresa licencia no se saque este libro deste Colegio de Sevilla, cuius expensis/ et excriptus et concinatus est/ Juan de Cañas (es la firma)". Hay un "ex libris" con el anagrama JHS encima, y alrededor: "Librería del Colegio de S. H." (Colegio de San Hermenegildo). Consta de 358 folios, aunque unos veinte están en blanco, y faltan en total unos 15 fols. útiles. Casi siempre hay un folio en blanco separado las distintas piezas[22].

Este MS. contiene, además de las 25 piezas del P. Acevedo, otra, que figura la última, con el n. 26, que, por la letra, la fecha, estilo...no es del P. Acevedo; así se hace constar en una nota que la atribuye a un tal "Patris Joseph"; esta pieza se titula: *Judithis Tragoedia / Tertia Anno 1578* (ocupa los folios 318-355).

Todas las obras, excepto dos, fueron representadas; y todas, menos dos, están fechadas[23]. Describimos este MS. por el orden cronológico que nos viene dado por las fechas de las distintas obras, aunque en el MS. vienen en un orden más o menos arbitrario (incluimos entre paréntesis, en cada obra, el n.º con que aparece en el Códice, si bien no todas tienen número); tal vez el MS. sea obra de los últimos años donde copió las distintas obras representadas y las agrupó según otros criterios. Damos una descripción detallada del MS., desarrollando y explicando mejor las obras fundamentales en el teatro de Acevedo.

1.—*In honorem divae Catherinae,* Cordubae, 1556 (fols. 193v-197). (Figura con el n. 14). Está escrita toda ella en latín. Salvo el Prólogo que está en prosa, el resto en verso. Tiene el nombre de "Egloga" (al principio y al final), aunque en realidad la podemos tomar como un diálogo. Los actores (personajes) son: Philigus, Tilippus (Pastores), Fremiltus, Adonis, Mirmix, Tremillus, Batracus, Mopsus, Timellius, Tytirus.

2. Comedia *Metanea*. Cordubae, 1556 (fols. 200-211v) (Figura con el n. 15). Es una obra escrita en latín y castellano. Alternan en ella el verso y la prosa. Tiene un Prólogo, argumento, y consta de cinco actos. Ante cada "acto" encontramos una "summa" (equivale al argumento de cada acto)[24].

INTERLOCUTORES: Metanea, Diabolus, Avaritia, Euclio, Scholar, Concupiscentia, Superbia, Cupido, Mundo, Erastus, Adolescens, Erotis, Isaías, San Herónimo, Ezequiel, David, S. Joan Baptista, Christus bajulans crucem, Duo adolescentes, Chorus.

El título, tomado del griego "metanoia", significa "conversión, arrepentimiento, cambio de actitud...". Comienza con un Prologus en latín y un Argumentum; sigue en el fol. 200 v la traducción en castellano[25]:

> Metanea es el nombre de la comedia
> que, señores, será oy representada.
> La vox es griega porque al principio
> no diésemos lugar a la calumnia
> de que penitentia no es vox muy latina,

---

22. Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 33; cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 59, nota 1.

23. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 59ss.

24. Vid. SAA, O. E., *op. cit.*, pp. 51-52.

25. NOTA: en la transcripción de los distintos textos de autores teatrales damos la ortografía original, salvo en aquellos casos en que dificulte gravemente la comprensión. Actualizamos la puntuación y acentuación.

pero en el discurso, más de cosas
que de las palabras cuydadosas,
repetiremos muchas veces penitentia
que ansi los sanctos Ambrosio, Agustino,
Hierónimo, con los demas Doctores
sacros, la llaman, a quien quiero seguir
ı ymitar antes sus palabras
que las de aquellos que se venden mucho
por ciceronianos, cuios oydos
no reciben esta voz penitentia,
la qual os amonesto que abracemos,
mientras de voluntad se nos offrece,
porque, perdida la ocasión, en balde
será nuestro pesar pasado el tiempo.
Otras comedias os avemos dado
y nunca con silentio se an hecho,
porque templan los [.....]
con lo dulce, porque la medicina
fuese recibida; perdióse mucho
porque a las orejas daua algun sabor
y el alma se enfriaua en lo de veras.
Ahora la penitencia me mandó,
con grandes amenazas, no mezclase
burlas en cosa de que tanto pesa,
la qual ella por sí causa atención.
Añadió que si alguno la frente
arrugase o menease la cabeza,
lo reprendiese libremente,
en la cara le dixese no tener
mucho sabor de piedad cristiana;
por tanto, señores, la penitentia
os ruega oygais de buena gana,
que no es cosa de risa mas de lloro;
quien reír quisiere hartas ocasiones
hallará en el mundo que paran en dolor,
mas dolor y lágrimas de penitentia
tiene gozos para siempre por remate.
Por tanto los que ponderar sabéis
las cosas con inicio cierto y firme,
cosa a varones graves muy decente,
hazed que no reciba daño nuestra action
con la molesta parlería de los niños
de los demás, que gustan poco
de cosas quasi espirituales,
pues bien sabéis que la ganancia nuestra,
el servir al interese de v. alma;
prestat silentio por haver gratia,
a la penitentia esté el ánimo
presente, pues lo están los cuerpos,
oyréis exortaciones a la penitentia,
veréis sus lágrimas con que la triste suerte
de aquellos llora a quien la trina peste,
demonio, mundo y carne oprime y vence.
Entenderéis la paga del pecado
ser la muerte eterna, y el premio grande
que al uno penitente se consigue.
El argumento explicará mi compañero.

ARGUMENTO

Metanea ques la penitentia
a sí combida, llora los enredos
del demonio, mundo y de la carne
con que tantas almas a sí atraen.
Un mancebo, que a los brazos se acoge
de la penitencia, hasta el fin perseverando,
premio le responde bien aventurado;
otros que, siguiendo al mundo,
a la penitencia desecharon,
veréis su triste fin desdichado;
y porque en el principio de los actos
se dirá lo que en ello cada qual se trata
sobre seré a lo demás del argumento

Suma del primer acto

A este primer acto dará principio
la penitencia a sí a los hombres combidando;
verá venir al demonio con sus redes
tendiendo por todas partes y atraiendo
a sí a sobervios, desonestos y avarientos
ques la universidad de todos vicios;
sálele al encuentro la penitencia,
mas, no curando sus consejos saludables,
al demonio siguen y su vando (fol. 200v-201)

Metanea invita a los hombres a la conversión; pero muchos no hacen caso a los avisos de esta porque están incitados e inquietados por el Demonio, la Soberbia, la Deshonestidad, la Avaricia. Invitados por metanea todos los hombres, muchos la desoyen bajo la tentación de estos otros personajes; siguen al Demonio. El primer Acto se podría decir que termina con la victoria del Mal sobre el Bien. Al final del primer Acto hay un Lamentum en castellano[26].

En el Acto II, el Demonio, Cupido (la Carne) y el Mundo, se alegran enormemente viendo la multitud de sus seguidores. Cupido persigue a un virtuoso estudiante e intenta atraerle con engaños, pero el estudiante con la Virtud vence a Cupido, rompe su arco y lo ata a una columna. Es azotado Cupido. El Demonio y el Mundo lo insultan. Cupido se refugia con su madre Venus. En este segundo Acto se puede concluir que el Bien obtiene su primera victoria sobre el Mal.

He aquí el Argumento o Suma del segundo Acto:

2us actus summa.
El demonio, Cupido y mundo
darán principio al segundo acto.
Regocijarse han de ver a quantos
al mundo loco sirven, y Cupido;
por artes engañosas del demonio,
entrará un estudiante virtuoso,
a quien pretende el hijo de la Venus
engañar y enponsoñar con su saeta.
Mas buélvesele todo al revés,
que el casto estudiante quiebra el arco
y al Cupido muy bien ata a una columna.

26. Cfr. ROUX, E., *art. cit.*, p. 494.

El mundo y el demonio aquesto viendo
açotarán al falso de Cupido:
él se les escapará huiendo
y a Venus su madre yrá a quexarse, fol. 203v

Este segundo Acto termina con una "Lira", entonada por el Chorus, que nos hace recordar la de Garcilaso:

Cesar deue la lyra
y su son que finge en un momento;
aplacarse la ira
del animoso viento
y la furia del mar y movimiento. fol. 206v[27]

Acto III. Comienza presentándonos a un joven que vence las tentaciones del Demonio, Mundo y Carne. Este joven, acosado por los enemigos, encuentra puerto seguro de refugio en la Penitencia que le acoge y ampara. El Demonio, al ver que se le escapan los hombres, llama a Cupido y al Mundo. Los tres juntos hacen danzar a sus seguidores que son los viciosos; poco a poco todos van cayendo en la muerte. Y termina el Acto con una "moraleja": "Mire cada cual si entra en la danza y sálgase con tiempo, si no quiere que el gozo, como dicen, sea en el pozo". En este tercer Acto vemos que parece dominar el Mal, dado el gran número de danzantes condenados frente a un único joven que acepta la Penitencia.

3us actus summa.
Al acto tertio dará principio
un mancebo que, escapando de los lazos
del demonio, carne y mundo, se acoge
a los braços de la sacra penitencia;
ella le defiende del adversario
y debaxo de sus alas le ampara.
El demonio avergonzado buelve
a buscar al mundo y a Cupido,
con quien riñe bravamente; más después,
hermanados, sacan en dança a muchos
viciosos, los quales uno a uno
caen de ojos en poço de la muerte.
Mire cada cual si entra en la dança
y sálgase con tiempo, si no quiere
que el gozo, como dizen, sea en el pozo. fol. 206v

Acto IV. Metanea avisa a Erastro que permanezca en el buen camino que ha comenzado. El Demonio, transformado en una persona seria, le tienta muy fuerte, pero es vencido; Erastro se encuentra extasiado en la oración y ve muchos que han seguido los consejos de Penitencia que lloran sobre la Cruz. En la última escena de este Acto cuarto, salen los Profetas y Juan el Bautista; después aparece Cristo con la Cruz a cuestas, al que siguen una gran cantidad de hombres con cruces que cantan:

Suaue es, Señor, tu yugo, y tu carga
muy liuiana, bien se ve, pues la nuestra,
tan graue y tan pesada ansí descarga. fol. 210v

Por esta presencia de "Nazarenos" deduce G. Soriano que debió representarse en Semana Santa[28].

27. NOTA: volveremos a esta "lira" más adelante al hablar de las Fuentes literarias.

28. GARCÍA SORIANO, Justo, *op. cit.*, p. 60.

4us actus summa.
El quarto acto se sigue, a quien dará
principio Metanea avisando
a Erastro persevere en lo empeçado.
El demonio, en una persona grave
transformado, le tentará muy fuerte,
mas yrá vencido con la gracia del señor.
Quedará en oration, do pensará
alguna de las cosas que prophetas
dixeron hablando de la penitencia,
los quales saldrán como en visión,
con nuestro redemptor, su cruz a cuestas,
y mucha turba que también lo siguen.
Adviertan que a todos quantos aquí están
conbida el señor a que lo sigan;
con tal capitán nadie sea cobarde. fol. 208v

En el Acto V Metanea se lamenta de la brevedad y fugacidad de la vida. Erastro le pide a la Penitencia que lo acoja; ella así lo hace y consigue Erastro la felicidad. Pero un joven que despreció la Penitencia e hizo caso omiso a sus consejos, muere asesinado. Aquél va al cielo; éste, al infierno.

Summa del quinto acto.
A la última jornada, atención;
do penitencia llora y lamenta quán mal se expende el tiempo de la gra[cia]
pasando tan ligero cuanto vemos.
Erastro, llegando al fin de su jornada,
a la Penitencia habla lo reciba
en sus braços y en su casa y lecho,
lo qual de buena gana le concede.
A un moçuelo loco, muy contento
de averle sucedido bien cierto negocio,
despreciando a Metanea y a sus consejos,
le darán de puñaladas, cuya alma
miserable descenderá al infierno.
Muere también Erastro y recibe
su alma el premio del travajo sancto,
ques la gloria para siempre,
do todos junctos nos veamos amén. fol. 210v

Por lo que se ha visto, se puede deducir que el tema de esta comedia es la lucha entre el Bien y el Mal, entre la Penitencia y los enemigos del alma; presenta la lucha o tensión constante del hombre que tiene que decidir entre el Bien y el Mal.

En esta comedia hay todavía muy poca acción e intriga. Incluso se podría cambiar el orden de los Actos[29].

3.— *Dialogus M.B.P.C.C. de Jesu Nomine.* Hispali, 1561. (Fols. 192-193). (Figura en el MS. con el n. 13). Está en latín. Alternan el verso y la prosa. Es un diálogo[30] entre varios personajes (M.B.P.C.D.) sobre el nombre de Jesús como se desprende de este fragmento:

B: dulcius est mihi nihil quam nomen Jesu
C: mea est dulcedo nomen Jesu
M: Suave magis mihi quam nomen Jesu est profecto nihil. fol. 192v

[29] Cfr. ROUX, E., *art. cit.*, p. 495; Los personajes son muchos; muy poco caracterizados; algunos aparecen fugazmente. Se busca que participe el mayor número de alumnos.

[30] GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 61, lo llama "ludus poeticus".

4.— *Comedia habita Hispali in festo Corporis Christi, 1562.* (García Soriano la titula *Coena Regis Evangelii:* utilizaremos este título en adelante). Fols. 156-168[31]. Tiene Prólogo y cinco Actos. El último de los actos aparece con el nombre de "Jornada" ("Atención a esta última jornada" (fol. 166). Escrita en latín y castellano. Alternan el verso y la prosa. La podemos considerar un Auto sacramental en el que se escenifica la parábola de los "convidados a la boda" (Mat. 22, 1-14; Lc. 14, 15-24). El Paterfamilias manda reclutar comensales. Aparecen un soberbio y un lisonjero. El primero se convierte a la fe de Cristo. Lo mismo hace un envidioso. El goloso y el lisonjero se hacen amigos. Estos reciben dinero de Assotus, el cual al oír a un predicador se convierte. El airado acepta la invitación; el perezoso llega tarde y sin el vestido, por lo cual es condenado.

Veamos un fragmento:

Célebre auditorio en Cristo congregado;
si llegaran las fuerzas do el deseo,
lo que al presente oiréis con más ornato
se os diera, aunque ninguno habrá tan grande
que no quede muy baxo comparado
con la materia que aquesta breve action
contiene, que es del sancto Sacramento;
pero cierto somos recebiréis
el ánimo que siempre es de serviros,
nuestra salud buscando y también vuestra
salud que ha de durar, que estotra falta,
esta salud que es firme y verdadera
tiene su mesa y su manjar divino.
Con qué fe conserva, esfuerza, y cresce.
Mesa do el manjar es el que combida,
Refugio y fortaleza de las almas,
do quien dignamente se sentare
cercado está de amparo tanto fuerte
que al demonio pone espanto, y de la muerte
no teme su herida porque tiene
(en sí) la vida que está en el Sacramento.
A esta real mesa somos convidados
de aquel señor tan liberal y rico.
Mas quiere que lleguemos, como es bien
llegar a tal combite, con vestido
que no ofenda los ojos deste rey,
porque no le acontezca lo que al otro
miserable, que entró sin vestidura
nuptial al combite que aquel rey
en las bodas de su hijo celebrava.
Todos, aunque enfermos, se combidan,
mas quiere que primero sean curados
y para esto ay cierta medicina
que es la penitencia y sancta confessión,
su enfermedad al confesor cualquiera,
pura, fiel, enteramente descubriendo;
de aquesto se dará una breve traça
Donde lo que esta medicina obra
se ve a quien apareja y abilita... fol. 156v-157

[31] Antes, fols. 152-156, trae una loa latina que precedió a la Comedia, donde intervienen: Maldonado, don Gonzalo, don Francisco, Leomaior, Octavio. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 62.

Veamos el Argumento del ACTO I:

Y porque el animo en atención despierte,
de lo primero haré una breve suma
haziendo esto mesmo en cada un acto;
saldrá primero aquel señor tan liberal
que el ministro evangélico acompaña
quexándose de los que combidados
la coena real por cosas de la tierra
despreciaron; mandando los combide
a los que hallará por caminos y cantones
y así llamará a todas las gentes,
enfermos de soberbia, de avaricia;
para principio, un hombre soberbio
a quien acompaña un lisongero,
el cual no aprovechando con su arte
se va a buscar do poder exercitarla. fol. 157v

Y he aquí el argumento del ACTO II:

Aquel que poco ha tan levantado vistes,
Buelto sobre sí de buena gana,
oye la voz del que a humildad combida,
puerta para entrar en la real cena.
A este seguirá el invidioso y avaro,
cada cual del otro murmurando,
hasta que un moço los despierte
que al avaro diçe aver oído
no sé qué ruido de ladrones.
El invidioso se queda; el qual, oyendo
que fue la invidia puerta de la muerte,
al evangélico ministro sigue,
que a aquella enfermedad se ofrece medicina. fol. 159v

Más abajo trae el argumento del tercero y cuarto Actos.

Dos moçuelos entrarán en aqueste acto
dando quenta el uno al otro de sus amores,
que son el avariento y luxurioso;
como estaban tan trocados en la vida,
acudirán el airado y perezoso
rixando entre sí con feos motes;
en paz y los suade a penitencia
y que querrán ser del Rey sus combidados.
El airado admite luego tal combite,
el perezoso dilatando queda fuera. fol. 164

Y el del quinto:

Atención a esta última jornada,
mirando cada cual en esta traza
el estado de su vida y el remate
que tienen los que se hazen sordos
a las bozes del que a tal cena combida.
Los que al real ministro han seguido
serán llamados a la mesa deste rei;
sentados, entrará aquel perezoso
sin tal vestidura a tal mesa decente;
el Señor, entrando a visitar la gente,
mandará a aqueste tan descomedido

le sean atados pies y manos
y echado a las tinieblas exteriores,
y los demás el combite ya acabado
juntos irán a dar inmensas gracias
al que a tan gracioso combite por bien tuvo
de admitirlos, que será de aquest action el fin.

INTERLOCUTORES: Pater familias, Praeco evangelicus, parasitus, Superbus, Avarus, Invidus, Gulosus, Lascivus, Iratus, Piger, Tibullus, Albinus, Gnato, Aszotus, Gula.

Conviene advertir que esta obra es una de las primeras en que vemos cantos, música y danza, además de hacer alguna referencia al ornato y vestimenta. Tenemos referencias de esta obra representada el día del Corpus en Sevilla: "por la tarde se preparó una comedia en latín que fue muy a propósito para la fiesta"[32].

En el folio 168v del MS. se escribió posteriormente:

> Para despedida vinieron nueve niños muy adornados de la Iglesia Mayor que hicieron un acto en romance que habían hecho en la misma iglesia, del Santissimo Sacramento, del hombre y los cinco sentidos y las tres virtudes teologales, danzando y diciendo canciones de la fiesta. (Ep. Hisp. IV, 340).

5.— *Tragedia Lucifer furens in diem Circumcisionis Domini, Hispali, 1563* (Fols. 17-23v). (Figura con el n. 2 en el MS.). Consta de Prólogo y cinco Actos. Está escrita en latín (menos la escena final del acto quinto). También alternan en la obra la prosa y el verso. Es una imitación de la tragedia "Hercules furioso", de Eurípides, o tal vez sería mejor decir que es imitación de la obra de Séneca, del mismo título. Esto lo dice el propio autor en el Prólogo: "Haec brevis actio...furentem sibi quaerat Herculem nos satis esse duximus..."

El Argumento resumido sería el siguiente: Lucifer, temiendo su ruina ante la Encarnación del Hijo de Dios, reúne a las Furias y les ordena que vayan por todo el mundo sembrando la cizaña. Envía un mensajero que escucha la Ley Antigua y la Nueva; escucha al mismo tiempo una discusión entre el Dolor y el Gozo; queda convencido de que todo acabará con la victoria de Cristo. Lucifer, al ver todo esto, vuelve al Infierno[33].

Al finalizar el Acto quinto tenemos un estupendo testimonio sobre costumbres y juegos de la época. Los jóvenes que están contentos con el seguimiento de Cristo, se preguntan cómo podrán conseguir que Lucifer se sienta lleno de rabia y desesperación. Deciden jugar "al toro de las coces". Uno de los presentes exclama espontáneamente: "o quam est futurus ludus hic iocundus, vulgo al toro de las coces" (fol. 22v). Es curioso este episodio, precisamente en Sevilla; y extraña además su presencia en una obra totalmente en latín.

Los muchachos echan a suertes para ver quién hace de toro o demonio[34]; le toca a Benedicto, que mientras dice "mu, mu..." embiste a los compañeros que le torean cantando:

Vente a mí torillo vermejo
traidor, falso, malo y viejo;
aquí dexarás el pellejo
quel infante es contra ti,
venido la hora dichosa y bienaventurada. fol. 23v

---

32. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 21.

33. Según SAA, O. E., *op. cit.*, p. 53, "canta el ocaso de los dioses paganos".

34. Parece decir con este juego que la juventud puede torear y subyugar a Satanás. Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 54.

INTERLOCUTORES: Lucifer, Christus, Megera, Nuntius, Lex Vetus, Lex Gratiae, Tempus, Dolor, Gaudium, Charitas, Humilitas, Adolescentes, Hieronimus, Benedictus, don Gonzalo, Ludovicus, Leo.

6.— *Actio Feriis Solemnibus Corporis Christi*, Hispali, 1564, (Fols. 135-139v). Está escrito en latín en su mayor parte; hay algunos fragmentos en castellano. Es un Auto sacramental. Tiene como fondo de su argumento una imitación del *Lazarillo*, aunque utiliza una adaptación totalmente libre de *él*. Cambia muchos personajes y acontecimientos[35]. El ciego Philoteo es el prototipo del hombre que se deja arrastrar por las pasiones y que ni siquiera intenta dominarlas. Esta pieza tiene valor particular por utilizar las aventuras del Lazarillo de Tormes. Es un ejemplo de acomodación y utilización literaria con motivos pedagógicos y moralizadores. En la obra de Acevedo es el ciego el que está totalmente dominado y tiranizado por el muchacho, Philodespoto. Philoteo, al final de la obra, se lamenta de los malos tratos que le hace sufrir el muchacho. El ciego es llevado por caminos intransitables. Philoteo se encuentra solo y perdido. Acevedo quiere decir con esto que el hombre, cegado por las pasiones, encarnadas en Philodespoto, se deja dominar por ellas y así se expone a toda clase de desgracias.

Veamos, como ejemplo, cómo presenta Acevedo el episodio del toro en el puente de Salamanca: Philoteo ruega a su valedor lazarillo, Philodespoto, que le conduzca sobre el puente, muy frecuentado, donde podrá recoger abundantes limosnas. El lazarillo aviva el ansia del ciego diciéndole que se acercan dos senadores. El ciego espera en vano; Philodespoto se disculpa diciendo que al final se dirigieron en otra dirección. El P. Acevedo insiste sobre la responsabilidad del ciego.; la frustración es un castigo merecido. En vez del racimo de uvas, Acevedo rememora este episodio con una manzana[36].

INTERLOCUTORES: Philodespoto, Philoteo (ciego), Tempus, Pastor con sus zagales, Orfeo.

A la obra precede una loa en latín, donde dialogan cinco escolares, designados con números, 2, 3, 4, 5 y Pineda (podría ser el P. Pineda, famoso jesuita, amigo de Quevedo y que, como veremos, escribió varias obras dramáticas). El Prólogo castellano (antes hay otro latino) de esta obra dice así:

> Philodespoto a Philoteo ciego adiestra, a quien por mil despeñaderos lleva, hasta que puesto en la puente, allí de los que pasan pide alivio a su pobreza de manjares que le ofrescen, los quales por ser añejos recusa: no sé qué fructa rescibe impellido del muchacho. Finalmente es por un mayoral con suavíssimo manjar repastado. Es el ciego el pecador; quien lo adiestra, su apetito sensual, a quien siguiendo es por mil despeñaderos maltratado; y al cabo es recreado, precediendo verdadera confesión, con el manjar celestial, de quien oy fiesta hazemos. Atención, qual misterio consagrado pide con justa razón. fol. 135

Termina con una exhortación por parte del pastor para que acuda al banquete de la Eucaristía:

> Pues cada uno de nosotros tiene su collar y mangas de Poeta, propongamos un tema al son del discante Orpheo y por orden cada qual su copla diga. Orph. a mi place.

---

35. Vid. ROUX, E., *art. cit.*, pp. 496ss.

36. En otro lugar, como ejemplo de "diálogo", transcribimos un fragmento. Vid. en GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 64-65, otros diálogos de esta obra.

Dispón tu paladar,
hombre, porque seas digno
del Verbo sacro divino,
hecho tu pan y manjar.

1 Quita los malos humores
del alma que son los vicios,
de los divinos dulçores
gozarás lo beneficios.
No pierdas tales favores
pues Dios te los quiere dar
que es verbo sacro y divino
hecho tu pan y manjar.

2 A la mesa divinal
eres de Dios combidado,
donde el bienaventurado
goza del Rey eternal;
tu también, aunque encerrado
so especie sacramental,
tienes el Verbo divino
hecho tu pan y manjar.

3 Mira que el ser que Dios te dio
en el sagrado baptismo,
por el qual a sí llamó
para te dar a sí mismo,
a profundíssimo abismo
de infinita charidad,
que el Verbo sacro y divino
se dé por pan y manjar.

4 Viene el médico al doliente,
viene el manjar al hambriento;
¡quién vio jamás a la fuente
ir a buscar al sediento!
Levanta el entendimiento,
porque puedes contemplar
el sacro Verbo divino,
hecho tu fuente y manjar.

5 Ante ángeles del cielo
eres hombre sublimado,
no pierdas este consuelo
por el cieno del pecado;
recuerda, desacordado,
toma, pues se quiere dar
el sacro Verbo divino
hecho tu pan y manjar.

6 A trueco de estar hambriento
se te dará la hartura,
a trueco de estar sediento,
liquor de toda dulzura.
Nunca se vio tal ventura
ni la pudiste pensar,
que el sacro Verbo divino
se dé en bebida y manjar;
dispone tu paladar,
hombre, porque seas dino.

Bien será que se celebre con dança también la fiesta que haremos...Baylan, y al fin salga uno.

Pastores, nuestro mayoral os llama para hazer procesión
a la que en obedecer al punto ay gran merescer.
Dígase la despedida. Fol. 139

7.— *Dialogus Feriis Sollemnibus Corporis Christi,* Hispali, 1564, (Fols. 290-298) (Figura en el MS. con el n. 23). Es un auto sacramental, distinto del anterior. Escrito en latín; en prosa y verso. Al comienzo figura la palabra "proscenium" (equivale en este caso a "prólogo").

INTERLOCUTORES: P. R. Torreg., Bast., Mig., (GARCÍA SORIANO[37] dice que este pudo ser Miguel de Cervantes), Medina, León, Prudentia, Fortitudo, Justitia, Temperantia, Parasitus, Stultus, Dialogus, Judex, Temerarius, Intemperantia, Timor, Fe.

8.— *Comedia Occasio / facta Hispali anno 1564* (San Lucas). (Fols. 229-246) (Figura con el n. 17). En el argumento la llama "Tragica action". Tiene Prólogo y cinco Actos. En la obra alternan el verso y la prosa, el latín y el castellano.

Este es el ARGUMENTO resumido: La Ocasión y Metanea se presentan a Viator (caminante) y le dicen qué debe hacer. Lo mismo hacen con Eurialus y Nisus[38], dos estudiantes; estos no les hacen caso; otros jóvenes sí les hacen caso. Un viejo, una vez las ha escuchado, pide confesión. Lucullus se convierte a Dios después de varios accidentes. La muerte se queja a Cupido. Dos jóvenes luchan entre sí; el libertino cae muerto. Marcelo, por su parte, desobedece los consejos de Metanea. Muere y se condena; sin embargo, su hermano Lúculo se salva al aprovechar la ocasión. Esta tragedia nos recuerda a *Metanea* (hasta sale su nombre como personaje); en *Occasio,* no se insiste tanto en la necesidad de escoger la buena vida, como en la fugacidad y brevedad de ella; hay que saber aprovechar la "ocasión"; debemos decidirnos y arrepentirnos con devoción. Esta obra presenta una cierta alegoría al referirse a las sucesivas etapas en la vida del hombre[39]. Primeramente intervienen los niños, después los jóvenes, y finalmente, Occasio y Metanea hacen su invitación a personas mayores. Cada hombre, a su edad, debe aprovechar las oportunidades que se le ofrecen y no desperdiciar la "ocasión".

Veamos el Prólogo castellano (antes hay otro latino):

De la presente acción, christianíssimo auditorio,
el título es *occasión,* la qual por ser ligera
e yrse de las manos si luego no se pretende,
es necesario se preste a lo que avisa atención.
La vida nuestra es en edades distinguida;
niñez es la primera, moçedad segunda,
la viril edad tercera, senectud la 4.ª;
diversos los estados y modos de bivir,
a todos la Ocasión a un blanco endereça,
de que muchos dan avieso por perder
lo que occasion ofreçe mientras biven.
Ansi el primer acto abraça la niñez,
el segundo, la florida moçedad,
tercero y cuarto la viril edad nos pinta,
el quinto, la vejez ques peligrosa
cuando la pasada vida es trabajosa;
la música y los choros entre actos
serán representar en nuestra lengua
algo que dé lumbre a la latina;
en (to)do pedimos ánimo sincero,
pues el intento es destas actiones
exercitar el estudio honesto en los mancebos...(230-230v).

37. *op. cit.*, p. 64, nota 2.

38. Estos dos personajes salen en Cervantes, quien muy bien pudo recogerlos del diálogo anterior ya que estaba en el colegio de Sevilla cuando se representó. Son personajes míticos troyanos, amigos, que vinieron con Eneas a Italia y perecieron en la guerra contra los Rútulos. Aparecen en la Eneida.

39. Cfr. ROUX, E., *art. cit.*, p. 498.

El primer Acto, dedicado a la infancia, es una lección a padres e hijos. Nos presenta dos niños como modelos y dos niños opuestos, a los que no deben imitar.

Atiendan, sumaré con brevedad
lo quel primer acto en sí contiene.
La primera escena descubre Occasión
a un caminante quién es y Metanea,
por quien el pesar se entiende luego
que se sigue; la ocasión perdida
Occasión y Metanea tratarán.
Los pocos que del tiempo se aprovechan
deliberan de avisar a toda edad,
y ansi serán primeros dos muchachos,
de su natural mal inclinados,
el uno de los quales de su ayo
tiene algún temor, ninguno, el otro;
otros dos saldrán studiosos y a unos
y otros la ocasión se ofrece,
de los dos primeros siendo despreciada
y de los dos segundos abraçada fol. 230v

El Acto II es una especie de sermón dirigido a los jóvenes nobles (probablemente serían numerosos entre los asistentes e incluso entre los actores); en él distingue entre la nobleza concedida por un título hereditario, y la nobleza de alma y espíritu a la que todos pueden aspirar.

(Hay que observar que los argumentos de los actos 2, 3, 4 y 5 vienen al final de la obra).

El acto que se sigue es el segundo
do a los mozos occasión se ofrece,
y ansi Léntulo, mancebo virtuoso,
a un mozo noble, Pretextato, avisa,
la nobleza estar sentada en la virtud,
cuyos consejos menosprecia y da de mano;
Occasión y Metanea se le ofrecen
a quien también desecha y tiene en poco;
coge un moço de su condición y tracto
y junto con Eurialo, aquel que vistes
jugar con Niso a pares y nones,
salido ya debajo de la mano de su ayo,
ya cresçido, trata de gozar la flor
de la edad, que así se pasa sin sentirlo;
cada cual avise en este moço
no se buelva en triste llanto su placer y gozo. 245v

Los Actos III y IV están consagrados a la Edad Madura; intervienen personajes distintos, de diferentes clases sociales: el noble orgulloso y arrogante, que pierde su fortuna, su vida y su alma como castigo por sus pecados; El epicúreo, amante de los placeres, que renuncia a éstos para poder servir a Dios; el trabajador, que se hizo soldado con la esperanza de una vida mejor; al final vuelve a sus antiguos trabajos, convertido por Occasio y Penitencia.

La edad viril ques la madura
contiene el acto que será el tercero,
de Occasión y Metanea tractando
el peligro que en sí tiene mocedad;
ven venir a un hombre ya de edad
cumplida, que de sus averes y linaje

se jacta solamente, a quien avisan,
cuyo...queda de la yerva asido,
mas alíviale la sancta...
un falso amigo y al juego le combida,
de do salió con pérdida muy grande
y mal ferido, que fue occasión
para que de beras diese ya la gracia
de servir a Dios, y ser dechado
de esotros muchos que lo an imitado.

El quarto acto que se sigue
prosigue la viril edad, do Occasión
con Metanea alaban el suceso de Lúculo,
que de profano así se a buelto tan de veras
a servir por Cristo;
a un rústico, de su estado descontento,
la Occasión le enseña se contente
comiendo con el sudor del rostro su manjar,
y a un soldado, que su modo de vibir desplace,
el qual primero avía sido labrador,
en compañía del rústico se pone y dexa
...la vida trabajosa que vibía. fol. 245v

El último Acto presenta distintos finales para algunos de los personajes presentados[40].

El acto que se sigue es el quinto
y último de aquesta trágica action
do Ocasión y Metanea a la vejez
se ofresçen, ques la última de las edades;
Lúcullo en este acto representa
los viejos que no pierden la ocasión,
antes, mirando el fin estar muy cerca,
la abraçan más y más a Dios sirviendo.
Marcelo, un su hermano, representa
los viejos que olvidados de la muerte
desechan los consejos saludables;
como aqueste, los de su hermano haze,
y los de su consciencia propria que le avisa
y ansi viene a morir arrebatado
de una enfermedad acelerada,
que Lúculo buen germano gime y llora;
préstese atención que cada cual vea
lo que dentro de su alma pasa algunas veces
y prenda la ocasión del bien presente
que se cobra tarde o nunca absente. fol. 246

Aquí, más que escoger bien como en *Metanea,* en lo que se insiste es en que hay que escoger rápidamente, porque no hay lugar para indecisiones. Termina con un "chorus lugentium", en latín (fol. 245). Se representó con música y cantos en los entreactos, como consta de las palabras transcritas del Prólogo:

la música y los choros entre actos
serán representar en nuestra lengua
algo que dé lumbre a la latina.

En la escena 3.ª, del 4.º acto, hay una cita del famoso poema de Horacio:

40. Ibidem.

Beatus ille qui procul negotiis
ut prisca gens mortalium
Paterna rura bobus exercet suis
Solutus omni foenere (fol. 240)

INTERLOCUTORES: Viator, Occasio, Metanea, Pueri duo (Eurialus, Nisus), Pedagogus, Scholares A y B, Praefectus ludus puerilis, Pretextatus, Lentulus, Menippus, Flor de edad, Duo senes: Lucullus et Marcellus; Nicomachus, Desprecio del Mundo, Vanidad del mundo, Rusticus, Miles, Theologus, Mors, Cupido, Chorus lugentium...[41]

9.— Comedia *Philautus*. Hispali, 1565 (Fols. 1-14). (Con el n.º 1 en el Codice). Tiene Prólogo y cinco Actos. Está escrita en prosa latina menos los argumentos y el Prólogo. Trae al principio el argumento del acto 1.º, antes del Prólogo latino y castellano.

Transcribimos el ARGUMENTO general de esta comedia[42]:

nunc quia bonam partem vestrum nescire arbitror latine quae dixi,
materna lingua eloquar:
Qué espanto es este que en vosotros veo
por averme visto: mas ya entiendo
de a do tanto miedo avéis cobrado,
en la frente nombre de Temor scripto
pienso aver sido la causa. Temor soy
mas sancto... fol. 1v
Porque a la juventud es propio el vagar
y para el vicio blanda como la cera,
a los consejos buenos, áspera y rebelde,
gustadora del dinero y del tiempo,
altiva, cobdiciosa, fácil de adexar
lo comenzado, y por eso suelo yo
atar con cadenas y con freno,
detenerla, que no vaya a despeñarse.
Agora, mancebos, atención prestad,
contaros he una historia en breve suma
la qual veréis después representada,
porque lo que se ve a los ojos marca
mucho más que lo que a oydo damos.
El gran observador aquesta arte,
no me diga, aquí falló el decoro,
mejor esto no fuera, bien entiendo
faltar en mucho y no llegar
con muchas partes al decoro antiguo,
mas túvose más atención al provecho,
poniendo delante las cosas de los ojos,
que no servir al arte curiosamente;
el *argumento* por no deteneros
es aqueste.
Megadoro, con continuos ruegos,
alcanzó de Dios un hijo a quien crió
honestamente; este, en su pueritia,
dando de la bondad futura muestras,
creciendo un poco como es el natural
del hombre inclinado al mal, por la culpa,
con perdidos mancebos amistad travando,
con consejos malos de un perverso mozo,

41. En el apartado dedicado más adelante al "diálogo" hay unos ejemplos que pertenecen a esta comedia Occasio.

42. Philautus, fols. 2-2v.

degeneró de la virtud que en la niñez
avía tenido, dándose a torpezas
y juegos y lascivias con desorden;
mas súbito, tocado de lo alto,
bolver al buen camino determina,
confirmado con consejos de Eubulo
con quien su padre solía aconsejarse;
no le sabe bien esta mudanza
al falso siervo, el cual, disimulando
la virtud que en su pecho no moraba,
ordena cómo vaya a Salamanca
con el mozo; en el medio del camino,
Apicio y Caripio, malos hombres,
acometen al mancebo quel siervo malo
les avía vendido, al qual despojaron
del dinero, ropas y caballo;
fingiendo huida el engañoso siervo,
el mancebo desesperado determina
dexar el començado camino de virtud,
y ansí se duerme, quien por mi mandado
la muerte acometiendo lo espanta,
y sabe huir buscando do se acoja;
la justicia lo despide como injusto,
la verdad al mentiroso no admite,
la paz al impío no da entrada,
mas a su hermana lo remite que es
misericordia; esta lo recibe
en sus brazos, esfuerça y recrea;
Que del espanto de la muerte se desmaya,
a quien avisar quiera sin tardanza,
entrar en religión de Dominicos,
el cual poniéndolo por obra luego
a sí acarreó y a sus padres
gozo grande y felicidad perpetua;
de los actores esto más copiosamente
lo representarán tratándolo de veras
y así determiné de no manchar
con burlas ni donaires esta action;
si algún representante por ventura
no quiere hechando sal alguno
al gusto grave hazerlo todo desabrido. fol. 1v-2v

Esta comedia se basa en la Parábola del Hijo Pródigo, (Lc. 15, 11-32). Podemos afirmar con Roux[43] que *Caropus* y *Philautus* se emparentan con el teatro latino en el esquema de tres personajes centrales: padre, hijos y esclavos; las dos obras se basan en la misma Parábola bíblica. Así en *Philautus*, Megadoro, padre de Philautus, se desespera viendo que su hijo, mal aconsejado por Pseudulus (el falso), lleva una vida disoluta y viciosa. Ayudado por Eubulo, el criado fiel, reprime a Philautus, que decide enmendarse.

ACTO I. Argumento:
El Padre Megadoro, afligido
Por ver su hijo tan desordenado,
Comunica sus trabajos con Eubulo,
De que es la causa el consejero malo,
Pséudulo, de esclavo hecho libre
A quien su amo gravemente amenaza,
El siervo malo bien disimulando.

43. ROUX, Elyanne, *art. cit.*, p. 499.

Estad con atención que el padre entra,
Que aqueste primer acto da principio. fol.1

En el Acto segundo, Pséudulo, con tentaciones insinuantes, dificulta e impide las buenas intenciones de Philautus. Deciden entregarse a una vida disoluta. Pséudulo aconseja a Philauto que simule que va a estudiar a Salamanca.

En el Acto tercero Pséudulo encuentra a otro truhán parecido a él; entre los dos deciden quitar todo el dinero a Philauto, cuando este decide marchar de casa de su padre. Megadoro se alegra de la buena disposición de Philauto y le da dinero. Veamos el argumento del Acto III:

ACTO III, SC. 1. Apicius, Caripus.
En este acto que es tercero
Apicio, de Pséudulo compañero,
se encuentra con Caripo otro perdido
destos que de la SEGUIDA llaman,
por usar demás con este nombre;
va a un bodegón do se embriagan
a costa de un mozuelo a quien ganaron
con sus malas artes no sé qué dinero;
a fin de esta jornada Megadoro,
alegre en ver que ya Philauto
abraza el camino de virtud y letras,
como padre, le da sanctos avisos,
que Philauto como cuerdo abraza y toma,
en exemplo de obediencia a los mancebos. (fol. 7v)

En el Acto IV, durante los preparativos, Eubulo concibe sospechas cuando ve a Pséudulo, y se preocupa por la gran credulidad de Megadoro.

ACTO IV, SC. 1 Pse., Api, Carip.
Síguese el acto cuarto de esta acción
do, concertada la partida de Philauto
a Salamanca, le dan que le acompañe
Pséudulo, el que con los otros dos concierta
salgan al camino y lo roben;
muéstrase muy fiel a Megadoro
aderezando con presteza la partida,
recelándose muy mucho de Eubulo
que sobre ojos trae al siervo malo
el que con semblante falso y engañoso
para Philauto es segundo fiador.

En el Acto V, Philauto es despojado de todas sus riquezas; es abandonado, de noche, en el camino; al verse solo y ridiculizado, se desespera, pero Dios se preocupa por sus criaturas. El Temor de Dios recuerda a Philauto sus deberes. Este, atemorizado por la muerte, pide auxilio y perdón, primero a la Justicia, después a la Verdad y, por último, a la Paz. Aconsejado por la Misericordia, acaba tomando el hábito de los Dominicos[44].

ACTO V, SC. 1
Filauto encontrará camino luego
dando principio al postrero acto
con su criado, el cual lo descamina
y mete por lugar solo y desierto;

[44] Ibidem.

acudirán los dos malvados hombres,
robarán al pobre mozo cuanto lleva;
el falso de Pséudulo fingiendo huir
se irá e esperarlos a do concertado;
viéndose tan sin remedio el mozo,
desesperado ya seguir lo comenzado,
pasar la noche allí se determina;
el Temor de Dios la muerte llamará...
la cual despertará al mozo dormido
y huyendo con temor y espanto grande,
en la justicia, verdad y paz no halla
acogida, hasta que a la misericordia
se acoge; esta le aconseja deje
el mundo y tome el habito del sancto
Dominico y glorioso, si quiere
dichosamente acabar su vida;
así se partirá y pondrá por obra.

INTERLOCUTORES: Timor, Megadorus (pater Philauti); Philautus, Eubulus, Pseudulus, Adolescens, Apicius, Caripus, Caupo, Mors, Justicia.

10.— Comedia *Caropus,* Hispali, 1565. (Fols. 169-191v). Posiblemente haya sido representada el día del Corpus[45].

INTERLOCUTORES: Christi Nuncius, Megadorus pater, Leslius, Urbinus puer, Caropus (filius Megadori), Eutrapelus ("vesipellis homo"), Libertas vera, Libertas falsa, Heliodorus (minor filius Megadori), Tricongius, Balbinus, Apicius, Mors, Anima condenada, Dos almas bienaventuradas, Dos ángeles.

Consta de Prólogo y cinco Actos; está en latín, menos los argumentos y los coros finales de cada acto que se encuentran en castellano. Estos "coros" son el elemento más importante de la comedia, una de las más bonitas y mejores de Acevedo. Los coros, la escenografía, la música y el canto de los entreactos, debieron ser aspectos que influyeron en el éxito de esta obra.

ARGUMENTO general:

Ser de la humana vida una imitación
y un espejo do se ve lo que aca pasa
y una imagen que la verdad bien representa,
dixo un sabio definirse lo que nos
comedia, aunque es griega la vox, llamamos,
y si esto es ansi mire cada qual
de todo lo que aquí representaren
qué es lo que le toca, y no imagine ser
fábulas de vana Poesía,
ni ponga su atención en mirar
las peregrinas vestiduras y atavíos,
mas su estudio todo sea en conferir
la forma de su vida con la imagen
de aquesta acción, de cuyo argumento
sale una breve summa dexando
para cada acto lo particular.

Un hombre llamado Megadoro
se aflige mucho porque a visto
a Caropo su hijo averse desviado
de lo que avía mostrado cuando niño,

45. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 68.

engañado por un falso y muy maligno,
Eutrapelo llamado, que le induce
que pida su hacienda a Megadoro,
y se vayan a otro reino do la vida
sea más libre, y así desecha el yugo
amable, y siguió el mozo loco;
el padre nunca cesa lamentar
la perdición del hijo, a quien amava,
tractándolo con Elio fiel amigo.
El moço con superfluos y excesivos
gastos, comidas, banquetes y truhanes,
y con lo demás que aquesto así acompaña,
también del mismo Eutrapelo engañado
será y robado cuanto había sacado
hasta quedar en camisa el desdichado;
la necesidad que a ratos bien enseña
le hace que a su tierra buelva, y pida
a Elio que lo buelva a su padre,
postrándose a los pies de Megadoro;
él, Elio allí presente, es admitido.
la cena se apareja muy solene
do el hijo ya perdido está cobrado.
Alude aquesta ación aquella semejanza
del hijo de quien cuenta el Evangelio,
que presentándose pide al auditorio
silencio y atención, porque este tiempo,
a gloria del Señor que oy nos combida,
con fruto y gozo sancto lo pasemos. fol. 169v-170v

ARGUMENTO del primer Acto:

Megadoro sintiendo los siniestros
de Caropo, su hijo, inficcionado
por Eutrapelo, falsario consejero,
gime y suspira viendo tan trocadas
las esperanzas que en la tierna edad
del hijo regalado concibiera,
que en sancta disciplina avía criado.
Lelio, fiel amigo, que no menos
sentía sus trabajos que si propios
fueran, le mitiga y abrevia,
con que el mancebo así se desmandando
Charopo se muestra al padre muy humilde,
mas en la absencia el paterno yugo
procura desechar con desvergüenza. fol. 170v

Al final del primer Acto se dice:

Luego dicen los cantores en este orden lo que se sigue: la 1.ª copla compuesta a dos y luego la segunda compuesta a tres, y por este orden hasta que las acaban.

Dichoso y bienaventurado es aquel
que de los impíos huye y su consejo.

ARGUMENTO del segundo Acto:

Caropo, de Megadoro es embiado
con un recaudo a Lelio porque buelva
con sus consejos sanos mejorado.
Mas Caropo se enoja más y enciende

por ver que así se estorvan sus quereres;
Eutrapelo le enseña cómo pueda
hablar a Megadoro con cautela;
porque le dexe libre y dé licencia,
debajo de color de buscar fama,
por armas y hazañas, do quisiere
andar a su sabor con sus placeres;
el padre no responde a sus deseos
lo cual altera al hijo no de poco. fol. 174

Al final del segundo acto hay un "chorus" que es de los más bonitos del teatro de Colegio:

LIBERTAS VERA
Mi yugo es suave,
mi carga liviana,
quien la lleva,
quien la toma
¡quánto gana!
LIBERTAS FALSA
Gozar de la vida
su gran brevedad,
galanes, combida,
que vida encogida
es captividad.
LIBERTAS VERA
Pluguiese al Señor de las alturas,
o falsa libertad que enmudescieses
a los que oyen tu canción; a exemplo
de aquel prudente Ulixes, yo pudiese
con cera sus oídos hacer sordos.
Mas ¡ay! que es de sirena este tu canto
y veo a muchos que tras sí los lleva;
tornaré yo a cantar, quizá habrá alguno
que la verdadera y cierta libertad
abrace y siga desechando modos
de libertad tan falsos como cantas.
Mi yugo es suave,
mi carga liviana,
quien la lleva,
quien la toma
¡quánto gana!
Poquitos son los que a mi canto an dado
de veras los oydos más dichosos,
porque de los consuelos celestiales
serán por el trabajo breve llenos.
FALSA LIBERTAD
Qué libertades son estas que vendes,
que yugo no veo que dice libertad,
pues la carga, ya lo vees, antes suena
molestia, pesadumbre; ¿qué respondes?
VERDADERA LIBERTAD
Tu desverguenza cierto no meresce
respuesta, pues ansi te as atrevido
contradecir lo que la mesma verdad
dixo por su boca, con ser bastante
y eficaz razón para creerlo,
mas di: los gozos libres que prometes
a qué los vendes, yo te ruego,
siendo como humo que se desvanece

y siendo sombra que en un punto pasa;
el deleyte torpe en que pones libertad
qué tan caro le cuesta al miserable.

F.L Cuéstale deseos infinitos,
hacienda, honrra, fama, iniurias,
ser una vez y otra desechado,
raviosos celos, malas noches,
fríos serenos y peligros grandes.
V.L La honrra que tú por honrra vendes,
las riquezas que allá en las entrañas
del infierno están, que son de males
sin quento causa y gran motivo,
por ellas que padescen siendo como son
perescederas, y que no pasan de la raya
desta vida que se termina tan breve.
F.L Son cosas increybles que la honrra
no se puede sustentar sin gran fatiga,
y averse los dineros questa mucho.
V.L Pues di, falsa libertad, por qué al yugo
del Señor con que se gana aquel descanso,
que tiempo no lo mide que es eterno,
y a su carga con que el alma tanto carga
para aquellas indias celestiales,
lo llaman captiverio y pesadumbre.
F.L Mira, verdadera libertad, bien veo
la verdad de tu canción ser infalible,
y de eso es lo que yo siempre me río
y aun más de los tales engañados,
que con venderles humo, tierra y lodo
ansi lo abraçan, desechando bienes
sólidos, firmes, ciertos, verdaderos,
mas yo cévolos con bienes de presente
y como gente sensual no mira más.
V.L Pues di los que an llevado el yugo sancto
en breve acabando su jornada,
¿no están gozando ahora de presente
de bienes sin medida y gloria eterna?
y los que por amor de Cristo verdadero
al yugo sancto suyo el cuello ponen,
aun acá el señor, que es liberal,
les mezcla mil consolaciones,
en los trabajos que padescen y en la cruz.
F.L Esos no los ve la gente engañada.
V.L Los gozos que ellos buscan, venlos
antes que padescan mil fatigas.
F.L No, V, pues, ¿cómo quieren llevar la +,
gustar de la suavidad del yugo sancto?
F.L Quebraos la cabeza que a la sonaja
más acudirán que a vuestros goces,
gozar de la vida esa.
V.L Ciega gente que al son de la sonaja
ansina corre olvidada de sí mesma,
poniendo a riesgo la vida desta alma,
gustate et videte cuius,
gustad y ved quán suave es el Señor
que os combida a aquellos bienes perdurables;
dexad la sombra que pasa y figura,
seguid lo que es real y verdadero. fol. 176-177v

Y añade: Duo subsedentes collo verae libertatis:
1 Sancta libertad, tu yugo amamos.
2 Pon en nuestros hombros la carga liviana,
con la cruz los guía la verdadera libertad.
El que echa mano al arado
y atrás la cabeza buelve
no es apto para que reine. (*ibidem*).

ARGUMENTO del tercer Acto:

Eutrapelo se alaba y ufanesce
porque dexa urdido con sus manos
cómo el Megadoro al hijo luego
despida de su casa con gran suma
de dinero, donde pueda el falso
tender sus redes y pescar ganancia;
a Caropo da parte, cuya industria
no menos se requiere para el hecho;
en esto Heliodoro, que es menor
de Megadoro hijo, le da aviso
que a visto hablar juntos a Eutrapelo
con Caropo su hermano; en esto Lelio
le visita y le quenta con prudencia,
mitigando su dolor que la fama
adversa de su hijo promulgava. fol. 178

En el entreacto, de nuevo, hay "coro":

LIBERTAS VERA ET QUI JUGUM PORTANT:
Sus, Sus, priesa a caminar,
que en el camino de Dios
es bolver atras, parar.

(Es un estribillo; el mismo autor dice: "cantan esta letra los cantores después de haber cantado la Libertad verdadera", fol. 180v)

Los que sembráis en lágrimas y lloro
coged en alegría:
entrad, gozad de aqueste claro día
que noche no deslumbra,
porque el sol de justicia es quien lo alumbra.

ARGUMENTO del cuarto Acto:

Caropo, que sabe muy en breve,
segun lo que a pasado, gozará
de libertad, se alegra aunque con miedo
por no saber lo que al fin sucederá;
a Eutrapelo da parte, mas el padre,
de enojo lleno, turba sus placeres,
por medio de Lelio que entreviene al fin;
Caropo rescibe de su madre [sic]
la hacienda ya distincta que le cabe;
Eliodoro siente los trabajos
del padre y del hermano, aunque dichoso
y bien afortunado asi paresca;
mudándose, lo primero encontrarán
Eutrapelo, que siente los dineros,
en compañía de Tricongio, al moço,
da consejo y así a Valencia se va,

do tengan vida plazentera libres
y más el aparejo de enredarlo. fol. 181v

En el medio salen de nuevo Libertad falsa y verdadera.

LIBERTAS FALSA CON SU GENTE *CANTANDO* CON UNAS SONAJAS
Gozad de la vida,
que viene la muerte,
o gente lúcida,
que esta es vuestra suerte. fol. 185

MORS
¿Qué ceguedad es esta, o mortales?
¿de vuestra vida cómo andais tan descuydados?
¿no me veis que siempre os amenaso?
¿no sentís mi arco fuerte y saetas?
quán cierto es su golpe adonde encara;
mi potencia no teméis, a cuyas fuerzas
exércitos armados no resisten,
a cuyo imperio emperadores, reyes,
príncipes, señores, con toda la más gente,
la pontifical tiara con el clero todo
se subjecta, y trembla de oyr mi nombre;
¡qué vida es la vuestra estando en guerra
en medio de enemigos ynfernales,
sin temor de vencer, reír y holgar,
andar alrededor con la sonaja,
ese es el son de aquella gran trompeta,
que avía siempre de sonar a vuestro oydo;
venid ¡o muertos! al juysio.

EL CORRO DE LA SONAJA
gozad de la vida, que viene la muerte,
o gente lúcida, que esta es vuestra suerte:

MORS
Con el estruendo no oyen mis voces,
pues en breve sentirán mi arco y flechas.

LIBERTAS FALSA
Espanto y temor
desechadlo luego,
las burlas y juego,
y andar a sabor;
esto sea el temor
y esta vuestra suerte
o gente lúcida,
que viene la muerte.

LOS CANTORES.
Gozad de la vida ergo; **(cae un muerto).**
Comer y bever
la vida lo pide,
y quien lo despide
para sí es cruel;
bever y comer,
esta es vuestra suerte,
o gente lúcida,
que viene la muerte.

Y dizen los cantores:
Gozad de la vida ergo...**(aquí cae otro muerto)**

La vida para penitencia dada,
no es buen consejo asi gastarla,
viendo como veo el desastrado
fin de los que ansi muerto;
falsa libertad, renuncio tus sonajas,
que las voces de la muerte me combydan
a que busque, como pueda, la jornada
de la vida rematar con buena muerte.

LIBERTAS FALSA
O loco, loco, que huye los placeres,
locura es buscarlos en destierro
y a costa de perder los verdaderos.

Lib
dexad al sancton;
vaya en hora buena;
vosotros sin pena,
oyd la canción,
dexad devoción.
gozad vuestra suerte,
que viene la muerte.
.....

LOS CANTORES:
gozad de la vida ergo **(Aquí cae otro muerto).**

LIBERTAS FALSA
Cante Plutón la gracia y la victoria
del mundo y su libertad,
pues dexan el camino y la verdad,
que lleva al reino de la eterna gloria,
al son de mi sonaja transitoria. fols. 185v-186v

ARGUMENTO DEL QUINTO ACTO

Eutrapelo, Balbino conoscido,
con Caropo por paje asienta; en esto,
en un conbyte que aparejan juntos,
donde un truhán se halla que an llamado,
conciertan entre sí los dos falsarios,
Eutrapelo y Trincongio, que destrocen
al mancebo en el juego y no lo dexen
aun los vestidos con que el desdichado,
olvidando de infortunio, se arreava;
Balbino, que lo siente, se va luego;
Cumplidos sus deseos, determinan
huir el gran peligro en que están puestos
por caso tan atroce cometido;
lamenta y llora su desastre grande
Caropo, invocando cielo y tierra,
le muevan guerra, pues que deshecho
el yugo tan liviano por andar
tras juegos y placeres ponçoñosos,
indigno que se siente ser contado
por uno de sus hijos, vuelve a Lelio,
que no menos aflicto y congoxoso
por su absencia estaba; él le recibe
con braços amorosos y al combyte
a Lelio lleva su fiel amigo. fol. 186v

Al final del quinto Acto hay un coro muy bien construido que rememora el "Ubi sunt" de Manrique y de las Danzas de la Muerte:

ANIMA CONDENADA
¡O esperanzas vanas y engañosas,
qué es de mis deleytes, mis galas qué se han hecho,
mis pompas y arcos, mis mesas abastadas,
mis arcas, tesoros, qué son de ellos!
Aquel de todos ser honrrada siempre,
aquel no conoscer ventaja alguna,
aquel hollar a todos y tener en poco,
¡o quán trocado veo que está todo!
las amargas horas de los dulces días,
en que me deleyté, qué fructo e avido,
dolor, verguença, confusión an sido;
los fructos de mis tristes alegrías,
dolor sin fructo, confusión, vergüenza,
porque estoy ya condenada para siempre;
condenado estoy, condenado estoy.
O honrradez honrrada, o galas descompuestas,
tesoros pobres, abundancia hambrienta,
breve fue la honrra, la deshonrra eterna,
las galas ya pasaron, riquezas no las veo,
perpetua desnudez y pobreza para siempre,
hambre, sed, tormentos yndecibles,
me an acarreado mis locuras;
¡o tiempo ya pasado, de quien hora
ni momento puedo aver en que bien obre!
¡o locos los que biven y desatinados,
pasando tiempo, que así yo decía,
en medio de mis juegos y mis burlas!
Los verdes prados y de flores llenos
en muladar hediondo se an tornado,
¡o seguridad muy falsa, dónde me as traido!
¡o, qué caminos anduve tan dificultosos,
o, cómo erré, ya no ay, bolver las riendas!

DOS ALMAS BIENAVENTURADAS.
1 Bien empleados fueron los trabajos
que en el destierro, hermano, padescimos,
benditas lágrimas que derramamos,
benditos los gemidos y suspiros,
cilicios y disciplinas que tomamos,
bendita sed y hambre que sufrimos.
2 ¡O, quán poco hezimos, o, quánto gozamos!
En un punto pasaron nuestras penas,
mas la gloria que responde es eterna;
¡o quánto sobrepuja nuestro gozo
a lo que allá pensábamos biviendo!
¡o benignidad inmensa que así pagas
a los que bien te sirven con..!
1 Sanctus, 2 sanctus que trinus et verus tu solus
sanctus, 1 sanctus per secula sanctus
En diciendo esto las ánimas, más lo repiten los cantores.
2 Tú eres mi Dios y alegría muy verdadera,
cumplida ciencia, toda hermosura;
tú glorioso, tú bueno, tú sabio,
tú, hermosura de toda hermosura,
tú solo, tú mi señor, tú solo eres
hartura, gozo, y paz, consuelo y vida.

Dos angeles que los toman a la puerta del cielo dizen cantando y hablando lo que aquí se sigue...

Entrad, gozad, amad, siervos fieles
aquel a quien servistes
el tiempo todo en que allá vivistes;
entrad, gozad, amad,
entrad, salid, comed, gozad y entrad. fols. 191-191v

11.— *Athanasia,* Hispali, 1566 (Fols. 105-132). (Figura en el MS con el n.º 8). El título figura escrito en caracteres griegos. No tiene Prólogo. Consta de cinco Actos. A no ser los argumentos, lo demás está escrito en latín. Debió de ser representada o al menos escrita con motivo de la fiesta de la Asunción; así consta en el fol. 124v: "Ad gloriam sacratissimae virginis in cuius assumptionis pervigilio huic comediae imposita est suprema manu".

INTERLOCUTORES: Eudochimus, Sophobulus, Aristides, Geophilus, Colax (parasitus), Theophilus, Lucillus (puer), Nuncius; las Sonajas: Brevitas vitae, Incertitudo, Fragilitas vitae, Miseria vitae.

Eudochimus llora ante su amigo Sophobulus la pérdida de su hijo Geophilus, que se decanta por las cosas terrestres (personalizadas en Cananitis, goze mundano) y desprecia a Athanasia. Aristides, amigo de Eudochimus, intenta convencer a Geophilus y atraerle; pero las malas compañías, especialmente Colax, y las emisarias de Cananitis: Brevedad de la vida, Fragilidad, Incertidumbre y Miseria, lo arrastran al vicio. Un hermano de Geophilus también es incitado por Colax, pero no le hace caso. Geophilus y Colax marchan a tierras extrañas, donde viven toda clase de aventuras como corresponde a una vida licenciosa; Geophilus muere; también muere su hermano Teophilus pero en la felicidad. Los dos hermanos reciben la muerte que han merecido[46].

Conviene advertir en esta obra el uso etimológico de las palabras Athanasia, Teophilus y Geophilus.

Al final del primer acto hay un precioso diálogo entre las tres Parcas (Cloto, Laquesis y Atropos) del que reproducimos parte:

Parcas
Nuestro hilar y coger,
mira, hombre, que a ti toca:
pues tu vida, mucha o poca,
aquí viene a fenesçer.
Rústico
La voz de las zagalejas
me tienen como abobado
y sin sentido;
y mucho más sus consejas
me hazen todo erizado
y pavorido;
¡ola, zagalas montesas!
quién sois me dezid si os praz;
por ventura
sois de los montes de esas,
o nimphas de este solaz
y gran frescura,
y también si no os da pena
me dezid cómo las tres
con tal mesura,
con mano de estambre llena,
sabéis torçer y cogéis
la hiladura.

46. Cfr. ROUX. E., *art. cit.*, p. 500.

LA[quesis]
Ya el Phebo va su curso apresurando
dexando el medio círculo del cielo,
y más, pues en ti tan gran deseo vemos
de saber quién somos, y nuestro exercicio,
en breve de ello te daremos quenta.
Somos tres Parcas: Lachesis y Cloto,
la tercera tiene Atropos por nombre;
a cada cual de los mortales presiden
tres, desque nascen hasta la muerte.
R Luego yo mis tres también me tengo.
LA Sí, en quien está tu vida y muerte.
R Dios y valme que en tres como vosotras
está el dulce vivir y muerte amarga;
pues estas ¿dónde están que no las veo?
vendida anda mi vida entre zagalas,
bueno se anda el hombre por oteros,
descuydado de su vida y de su muerte,
estando aqueso en manos de mugeres,
que son mudables mas que el viento y hoja.
Clo. Mugeres son, mas muy constantes
a quien ni ruegos, aunque sean de reyes,
bastan a conmover a que un punto
añadan o quiten de lo statuydo
por el supremo rey dador de vida.
R Luego las tres subjectas a nro, amo
están, aora os digo que fiar bien puedo
mi vida de las tales, mas ya os ruego,
más claro lo digáis, que no lo entiendo.
Ar. Mira: las Parcas tres que así se llaman,
porque a ninguno, grande sea o chico,
perdonan, son tres tiempos,
el pasado de tu vida, y el presente
de que gozas, y el porvenir absente.
R Ansi que sois del tiempo las feguras
con que las nuestras vidas son medidas.
A Ansi es como dizes. R. Pues, según eso,
la vida que bivimos punto me parece,
porque de lo vivido nada tengo,
Lo que me queda aun no ha llegado,
el aquí se me figura que mi vida
es esto que al presente estoy labrando. fols. 125v-126v

(Sigue el diálogo; y después con las Sonajas, hasta el fol. 132v). Veamos a continuación el resumen del argumento:

Presten atención al segundo acto que contiene: cómo Geophilo, triste amador de tierra, por lo que la conciencia le dirá que debe seguir, que contradice a la ley de carne, dando y tomando con Colax mundo engañador, haciendo derroche de la verdad, sigue la mentira, la qual así abraça que a los consejos que le da Sophóbulo y amenazas de Aristides, pierde la vergüenza. Colax, temiendo no se rinda el mozo a los consejos sanos, acude con lisonjeras palabras, el corazón de Geophilo endurece para el bien; vienen y salúdanle, de parte de Cananitis, Brevedad de vida, Fragilidad, Incertidunmbre, y Miseria, accidentes de la humana vida, para que procure todo contentamiento mientras viva. fol. 125

Y veamos ahora la introducción al tercer acto:

> El tercero acto se sigue, en cuya entrada Geophilo espantado y como fuera de sí quenta lo que ha visto en un horrendo sueño, quítale el pavor el falso Colax, haziéndole entender ser cosa natural, dándole remedios qual el mundo suele, porque Colax no dexa de temer el sueño, no despierte del sueño profundo del pecado a Geophilo. Entrará Theophilo, su hermano, amador de cosas celestiales, maravillándose de la desvergüença de su hermano. El truhán de Colax sale por estorbar la entrada a Theophilo, el qual a Colax, de parte de Eudochimo amenaza y así el Colax se entra recelándose de aquesto. Theo. con Soph. y Aris. habla, cuyos sanctos consejos en su memoria asienta y voluntad. El Colax entra deliberando si tentará engañar al Geophilo el qual a Colax de parte de Eudochimo amenaza, mas viendo ser cosa difícil, con su Geophilo trata que por algunos días diga querer seguir las pisadas de su hermano, porque ansi se descuyde de Eudochimo lo cual alcanza con razones importunas. fol. 125

ARGUMENTO del cuarto Acto:

> Theophilo en este cuarto acto gracias haze al sumo Padre que ansi lo libró de las engañosas y blandas palabras de los criados de Cananitis; con el falso Colax se encuentra luego, el cual da a entender cómo Geophilo su hermano está muy otro y determinado de seguir los consejos de Arístides y Sophobulo. Geophilo, con el consejo de Colax enrredado, mas el embaucador fácilmente torna a persuadirle que a Sophobulo y Arístides se rinda, lo qual el mozo finge diestramente. Un paje de la Cananitis, Marseologo, que es la vanidad, vive con el Colax sobre el consejo que dio a Geophilo amenazando que en breve lo hará castigar; los dos varones sabios lloran la suerte del miserable moço, cogen al lisongero Colax de las manos, mas él como engañoso se excusa; con falsas interpretaciones concertará con Geophilo se vaya lexos a tierras do puedan libremente servir a sus deseos. Partido lexos tierras, Geophilo, en medio de sus plazeres, llega de repente el desastrado fin que su mal bivir pronosticaba. Y ansi un mensajero llebará a Sophobulo y Aristides esta triste nueva, la qual sienten por la pérdida del alma, la qual a las puertas de Eudochimo llegando fue con aquel temeroso nescio despedido; al fin, también, dichosa llegada de Theophilo, su hermano, para dar a entender la buena y sancta vida siempre acarrear muerte muy buena, puerta y paso para la holgança eterna, y ansí a la parabola se dará conclusión; quien tiene oydos para oyr oyga. fol. 125

En esta obra se nos presenta un doble final: muere Geophilus trágicamente, por no lograr desenredar su "vida mal torcida, enmarañada", como dice la Parca Atropos (fol. 127). Sabemos que el Mensajero murió, condenándose, mientras que Teophilus se salvó porque llevó siempre "costumbres íntegras y una vida honrada" (fol. 124v).

12.— *Egloga del Nacimiento,* Hispali, 1567 (fols. 213-227) (En el Ms con el n.º 12). El Prólogo está en castellano; el resto, en latín y castellano. Es un diálogo entre pastores, al estilo de otras composiciones de Navidad (al final trae: "facta Hispali ferijs natalibus Christi Jesu/anno 1567". No tiene divisiones de actos ni de escenas. Parte en prosa, parte en verso. García Soriano la titula *Diálogo del Nacimiento*[47].

---

47. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 71.

INTERLOCUTORES: Martín y Antón, pastores; Fama, Paupertas, Charitas, Religio, Pacientia, Humilitas, Pax, Plutus, Bellicus, Superbia.

13.— *In Adventu Montis Acutani.* Hispali, 1568 (fols. 60-67v). (Aparece con el n.º 5 en el MS.). El Prólogo está en castellano; el resto, en latín. Alternan el verso y la prosa. Cinco estudiantes celebran la llegada de un personaje con distintas declamaciones.

INTERLOCUTORES: Cinco escolares que aparecen marcados por números; Hispalis, Candidus, Rumusculus, Mopsus.

14.— *Ad Distribuenda Praemia Certaminis Litterarii.* Hispali, 1568 (Fols. 141-146v). (Con el n.º 10 en el Códice). Es un discurso escrito todo él en latín; parte en verso y parte en prosa. Al igual que otros, de este tipo, es interesante porque nos revela abundantes datos sobre costumbres escolares de la época.

15.— *Oratio in principio studiorum.* Hispali, 1568. *Somnium Philomusi* (Fols. 263-267v). (con el n.º 19 en el MS.). Es un diálogo, en prosa latina, a imitación, según el Prólogo, del *Sueño de Escipión* de Marco Tulio y de los *Diálogos* de Luciano. Intervienen Somnium Philomusi, Philomusus, Grammatica, Rhetorica, Philosophia.

16.— *Dialogus initio studiorum. Ante orationem comendatione scientiarum.* Hispali, 1569, en el día de S. Lucas (fols. 247-261v). Escrito en prosa y verso latinos; en castellano, varios "carmina" y un "psalmus"; estos fueron cantados.

INTERLOCUTORES: Virtus, Labor comes, Philotimus, Ars, musici et cantores[48].

17.— *In adventu Regis* (Fols, 41-58), 1570. Parece que debió titularse "el Deseoso", porque en el Prólogo del Acto primero se dice: "Introdúcese Deseoso, de quien la representación toma nombre" y al final de la obra, de nuevo se pone: "Desiderius est huic actioni nomen". Se compuso para festejar al Rey Felipe II en una visita a Andalucía durante la guerra de las Alpujarras. Está escrito en prosa, en latín y castellano. Es un diálogo. En una nota con letra de la época se dice "nec recitata"; es posible que al final el Rey no visitase el Colegio y por esa razón no se habría recitado. No trae separación de Actos ni los nombres de cada uno como otras obras, pero nos consta por lo prólogos o "coloquios" de cada acto, que fueron cinco. Estos prólogos vienen al final del diálogo. Tiene algún fragmento de estos prólogos o "colloquios" en castellano, como el diálogo entre Lengua y Asculto y una escena final entre Spes y Desiderius.

Intervienen: Schola Societatis, Legati classium, Legatus humanarum litterarum, Legatus Philosophiae, Legatus Theologiae, Desiderius, Nemesis, Spes, Mahumetismus, Heresis, Nuncius, Lengua, Asculto, Purpurati duo[49].

18.— *Eloquentiae encomium.* Hispali, 1 de octubre de 1570. (Fols. 274-281). (Con el n.º 21 en el MS.). Esta pieza, en latín, parece, más que un diálogo, una especie de sermón o, mejor, un discurso de apertura de curso.

19.— *Dialogus in principio studiorum.* Hispali, 1570 (Fols. 299-307). En latín. No tiene división de actos ni escenas. Al final aparece un "chorus" en verso castellano.

INTERLOCUTORES: Parasitus, Momus, Dialecticus, Rhetor, Grammaticus, Minerva, Cupido, Peniculus, Occium, Assotus, Appicius, Chorus.

Es curiosa la imprecación que hace el "chorus" a Cupido con el siguiente estribillo:

Hijo de tal madre,
fuera, fuera, fuera,
de tal madre hijo,
mala muerte muera. fol. 307

---

48. Vid. en GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 74-75, algunos fragmentos.

49. El P. W. McCabe no se fijó en la nota "nec recitata" y dice que se representó ante Felipe II (MCCABE, W., *An Introduction to the Jesuit Theatre,* MS., Milwakee, 1929; cito por SAA, O. E. *op. cit.*, p. 37, nota 39).

20.— *In adventu Hispalensis Praesulis D. Christop. Roxeo ac Sando Valio.* Año 1571 (Fols. 24-32v). (Figura con el n.º 3 en el Códice). Está escrito en prosa y verso latinos. Se trata de un diálogo en tres Actos.

INTERLOCUTORES: Grammaticus, Dialecticus, Rhetoricus, Hispalensis urbs, Angelus urbis custos, Tres Charites: Aegles, Euphrosina, Thalia; Virtutis amor dux; Menalchas, Mopsus, Andevalus pastor, Daphnis, Antheros.

Tiene un himno en castellano:

Gracias al summo pastor
que al hispalense ganado
un tal pastor a enviado:
gloria, gloria, eterno honor.
Deste aprisco las ovejas,
de pastor necesitadas,
andavan descarriadas
dando balidos y quexas.
Mas tú, Señor, no as dexado
ser frustrado su clamor,
enbiando por tu amor
pastor de zelo y cuydado.
Gracias al summo..... fol. 26v

21.— *Oratio in scientiarum laudem recitata,* por Gabriel de Mansilla. Hispali, 2 de octubre 1571 (Fols. 271-274). (Con el n.º 20 en el MS.). Está escrito en latín.

22.— *Dialogus recitatus in hebdomada sancta de Passione Chiristi.* Hispali, anno 1572 (Fols. 307v-312). (En el MS. es el n.º 25). Está en verso y prosa, en latín.

INTERLOCUTORES: Lex Christi, Judex, Adamus, Lictor, Actor, Reus, Septem testes: 1.º testis producens funem in catenam quo Xtus. ligatus est; 2.º testis flagela in medium adducit; 3.º testis coronam spinam portat; 4.º testis clavos producit; 5.º, lanceam producit; 6.º, qui crucem profert; 7.º producit cor virginis. Es uno de los pocos autos que se conservan referentes a la Pasión[50].

23.— *Certamen litterarium sacris sollemnibusque Christi Corporis Sancti feriis celebrandis.* Hispali, 1572 (Fols. 68v-72). En prosa latina. Comienza con un *edictum*; después: Primum Certamen, Thema, Praemia.

Parece ser una especie de debate, disputa, concertación literaria, de las que debía haber con bastante frecuencia en las Universidades y después en los Colegios de la época. Este escrito, interesante para conocer las costumbres estudiantiles, habla de curiosos premios, imágenes de la Virgen o Santos, canastillos con flores, globos...

Además de estas 23 piezas, en este Códice que estamos describiendo, hay otras dos obras de Acevedo, que no tienen fecha. Debieron representarse en Sevilla de 1563 a 1572:

24.— *Bellum virtutum et vitiorum.* (Fols. 74v-103). El título ya aparece así en el *Catálogo* de Barrera y Leirado y antes en el P. Olmedo como *Pugna virtutum et vitiorum.* Se trata de una disputa o debate a imitación de los "debates" medievales. En prosa y verso latinos. Tiene Prólogo, epílogo y cinco Actos. Trae algunos "choros" en castellano. Se basa en la cita bíblica: "Militia est vita hominis super terram" (Job, 7,1). Contiene una muy bella alegoría de la lucha entre los pecados capitales y las virtudes teologales y cardinales. Los pecados defienden su conveniencia para la humana natura-

50. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 78.

leza; mientras, las virtudes defienden la salvación eterna y no las comodidades pasajeras[51]. Al final, las virtudes resultan vencedoras[52].

Veamos tan sólo parte de un Coro:

Toca alarma, que soberbia
sale contra la humildad.
.....
cayendo la humildad en tierra
a la soberbia destierra.
.....
con riqueza y hermosura
a encontrado ahí humildad
la sobervia fealdad..
.....
tocad alarma, tocad,
que la caza de mal año
sale ahroa a pelear
contra liberalidad. Fol. 95

INTERLOCUTORES: Ratio, Tympanistes vitiorum, Tympanistes virtutum, Avaritia, Superbia, Ira, Voluptuosus, Gulosus, Invidiosus, Piger, Oblivio mortis; longae vitae Securitas; Rusticus, Humilitas, Liberalitas, Pacientia, Castitas, Temperantia, Charitas, Diligentia, Virtus, Chorus, Invidia.

25.— Dialogus *Certaminis literarii...in ipsa classe*[53]. (Fols. 286-289v). (En el Códice con el n.º 22). En prosa latina. Es una concertación o enfrentamiento entre las dos mitades de una clase[54].

INTERLOCUTORES: Avila, ductor dextrae factionis; Ductor sinistrae factionis; Praeco (qui nunciat arma litteraria et praemia); Ximenius, miles; Rui, miles; Mata; Perecius, Tubicenus, qui victoriam declarat; Victoria; Dux victor, Dux victus; tres decuriones. Parece que desde antiguo se usó en los Colegios de la Compañía este tipo de "concertaciones", todavía en uso no hace muchos años en algunos colegios; de los Jesuitas, pasó esta costumbre a otros lugares de enseñanza.

Escribió también, como ya hemos citado en la biografía, un libro titulado: *Liber qui inscribitur in silva diversorum;* como su título indica, fue un libro en que se recogieron distintas composiciones, entre ellas, una Gramática Latina que algunos historiadores de la Compañía atribuyen a Acevedo y que daban por perdida[55]. Hemos tenido la suerte de encontrar este MS, cuya signatura actual es M-314 (antigua, 1272). Se encuentra también en el Colegio de San Ignacio de Alcalá de Henares donde se conserva el Archivo de Toledo. En portada trae: Del Noviciado de S. Luis en Sevilla /JHS/ *Liber qui inscribitur in silva diversorum.* Hispali, anno 1573 (en números romanos). Al comienzo trae una *Sintaxis methodus Compendiaria ex variys autoribus collecta, per magistrum Azevedo sacerdotem societatis Jesu.* Es un compendio en latín, con muchas páginas ilegibles.

---

51. Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 58.

52. Acevedo imita en esta obra diversos conflictos morales ya expresados por Prudencio y antes por Tertuliano, dramatizados en dos ejércitos que rivalizan por el alma. Cfr. SAA, O. E., *op. cit.*, p. 60.

53. Como dice el título sería una de las dos obras de Acevedo, no representadas; la otra obra no representada fue la de *Dialogus in Adventu Regis*, que por causas no conocidas no llegó a representarse.

54. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 80.

55. El propio SAA, O. E., *op. cit.*, p. 44, cita por Uriarte y Lecina y dice que "han sido vanos nuestros esfuerzos por localizar esta obra en los archivos de Toledo".

En el fol 153 repite el mismo título pero esta vez añade: *vernacule;* hasta el folio 382 trae dicha sintaxis en castellano, con letra muy clara y cuidada[56]. Siguen: fol. 383: "De conscribendis epistolis per magistrum Azebedo; fol. 400: Coloquiolum in quo introducuntur Preses, ductor dextre et ductor sinistre (en latín); otro, en latín (405); varios diálogos en latín; distintos discursos contra los pecados capitales, contra la voluptuosidad, en alabanza de S. Catarina (fol. 553); epigramas...hasta el fol 663; muchos discursos están en latín y después en castellano.

II. P. JOSEPH.

Al final del Códice con las obras dramáticas de Acevedo figura una obra que no es de Acevedo. Se titula *Judithis tragedia tertia anno 1578.* Figura en ella el nombre de "Patris Joseph", probablemente fuese su autor y el Profesor de Retórica en esa fecha. Ocupa los folios 318-355. Toda ella en latín, salvo los argumentos que transcribimos a continuación.

INTERLOCUTORES: Ozías, Holophernes, Judithis, Exploratores, A. M. Monides, Charmus, Vagaus, Achior, Famula, Nuntius, Senex, Moabus, Chorus.

Comienza con *argumentum* en latín. Al final, en el folio 350v viene el argumento en castellano:

Intérprete entre los actos.

Sobre Betulia cerco aviendo puesto
el soberbio Holofernes, con gran saña
trabaja para tomarla. Para aquesto,
Moab y Ammon consulta y danle maña
con que por sed les haga rendir presto,
cortando el agua desde la montaña;
el loa su consejo y dales gente
con que defender puedan la corriente;
Israel ya sin fuerza ni esperanza,
pereçiendo de sed por todas vías,
procura de entregarse en confiança,
mas esto estorva el capitan Ozías;
el pueblo triste no sufre tardanza;
movido por su llanto, cinco días
de término pronuncia, y si no llega
socorro, les promete hazer la entrega.

ACTO SEGUNDO

Judith, matrona santa y religiosa,
con grave dolor viendo esto que pasa,
y de librar su pueblo deseosa,
haze que venga Ozías a su casa;
después de reprehenderle rigurosa
por aver puesto a Dios término y tasa,
con suavidad le anima a que confíe
de Dios y de su zelo no desvíe.
Al fin en el negocio se concierta
que esté de noche en vela cabe el muro,
para que a su salida dé la puerta,
y en todo lo demás esté seguro.

[56] En varios documentos se cita esta Gramática o Sintaxis del P. Acevedo. Fue enviada a Roma para que fuese impresa si parecía bien allá. Se responde que la Syntaxis se verá en Roma. Nunca llegó a publicarse. Vid. *Monumenta Paedagogica*, III (1557-1572), Sect. III, p. 46 (Acta Congr. Prov. Hispaniae, 1571). Vid., también *Monumenta Paedagogica*, III, Sect. IV, p. 52 (un P. Procurador llevó la Syntaxis a Roma; gustó, pero se dijo que viesen la que se había imprimido en Portugal, del P. Juan Álvarez).

Ozías de esta habla como cierta,
la paz teniendo, espera el fin futuro.
En tanto, aiuno por los cinco días
ordena, y manda se hagan letanías.

ACTO TERCERO

Aviendo a Dios con lágrimas orado
gran rato, Judith sale muy compuesta
de extraño arreo; va su dueña al lado,
la provisión llevando a punto puesta;
Las guardas dan el paso concertado,
admírales belleza tan honesta;
pasado el monte a tiempo bien temprano,
las espias asyrias le hechan mano.
Mas, puesta ante Holofernes, de tal suerte
agrada su hermosura y gentileza,
que en afición muy loca le convierte;
por lindo estilo su habla le endereza;
venida dize ser a que concierte
cómo sus enemigos Dios le ofrezca;
creyendo esto el Asyrio, muy contento,
le manda hazer solemne tratamiento.

ACTO QUARTO

Mientras que los Reales a su huso,
saçon Judith espera y coiuntura,
Bethulia darse quiere de despecho,
y a esto al capitán mover procura;
un viejo de su ardid muy satisfecho,
de por razones convencerle jura;
aviendo pues los dos asaz reñido,
Ozías vence. El viejo va corrido.
Después desto, Holofernes, de amor ciego,
de pura pasión, solo y en secreto,
de sí mill quexas dixe, buelto un fuego
por verse a una mujer estar subjecto;
Vagao, el mal sintiendo, acude luego
y tratan ambos cómo llegue a efecto;
al fin ordenan se haga un gran banquete,
al qual Judith venir de grado acepte.
El agua mengua, la cruda sed cresce;
¡ay, cómo de pesar ya no reviento!
¡tomad, gente cruel, tomadnos vivos
si esta es vuestra venganza, henos captivos!

CHORO EN EL ACTO SEGUNDO

¿Quién mis gemidos tanto
levantará que vuelen sobre el viento?
¿quién subirá mi llanto
que pase el firmamento,
Dios soberano, y que llegue a tu aposento?
Que aunque muchos pecados
cerraron como nubes tu clemencia,
los clamores alçados
de triste penitencia
en tu luz no hallarían resistencia.
Peccamos, Dios, peccamos;
si a tu bondad hizimos grave ofensa,
qué quieres que hagamos,
por eso es ella inmensa,
porque con pecadores se dispensa.

Duélate nuestro duelo
y penetre Dios nuestro nuestra pena,
pues es nuestro consuelo
que de mano tan buena
como la tuya todo bien se ordena.
En ti está la victoria,
vença tu poderosa diestra, vença;
tuya sea la gloria,
y mía la verguença,
que de mucho a tu favor comienza.

III. JUAN BONIFACIO

1.— BIOGRAFÍA

El P. Juan Bonifacio nació en la provincia de Salamanca, en el pueblo de San Martín del Castañar. Los biógrafos no se ponen de acuerdo en la fecha de su nacimiento. El P. Astrain[57] dice que nació en el año 1538, Uriarte-Lecina[58] señala más prudentemente que hacia 1538. Es muy poco lo que sabemos acerca de sus primeros años de vida. Estudió en Santiago de Galicia tres años de Gramática; en Alcalá, uno más de latín y otro de Retórica. Estudió después en la Universidad de Salamanca tres años de Derecho y posiblemente uno de Filosofía; allí conoció y trató al jesuita P. Antonio de Madrid y, animado por su calidad y ejemplo de vida, decidió solicitar el ingreso en la Compañía de Jesús[59]. En junio o en Agosto de 1557, según los biógrafos, ingresa en la Orden, en el Colegio de Salamanca. Según nos consta por un catálogo del Colegio de Medina de 1558, antes de cumplir el primer año (de Noviciado) ya lo habían puesto de profesor en Medina para enseñar las primeras letras, dado el escaso número de Padres con que podían contar para las tareas de la enseñanza. Comenzó, como dice el catálogo, leyendo la cuarta clase. Fue ordenado en 1564.

De Medina es trasladado a Avila en el año 1567. Por estas fechas le propone Francisco de Borja, General de la Orden, si desea abandonar la enseñanza y estudiar la Teología. El contestó que, puesto que le dejaban elegir, prefería seguir dando clase de latín, porque: "haec est requies mea in saeculum saeculi. Hic habitabo quoniam elegi eam".

Al fundarse el Colegio de Madrid quisieron llevarle allá pero antes le consultaron su parecer. Dijo que nunca le había gustado la Corte, que prefería un lugar donde la gente se pudiese entregar a los estudios sin otras ocupaciones o distracciones. Siguió en Avila hasta 1576 en que fue trasladado a Valladolid donde también dejó huella inconfundible de su paso por aquel Colegio. En 1584 explicaba en la clase de Retórica. Volvió todavía al Colegio de Medina, y a finales del siglo sus superiores le fueron retirando progresivamente de la enseñanza por su avanzada edad y poca salud. Se retiró al Noviciado de Villagarcía de Campos donde murió el 4 de marzo de 1606, a los 67 años y 48 de vida religiosa. Un buen ejemplo de la influencia que tuvo en los jóvenes de la Compañía es, como dice Olmedo[60], que "de sus discípulos entraron religiosos hasta 1200". Uno de sus alumnos más famosos fue San Juan de la Cruz, quien pudo quizá aprender algo del gran poeta que fue Bonifacio[61].

57. ASTRAIN, A. *op. cit.*, IV, Lib. I, cap. VI, p. 105.

58. URIARTE, José Eugenio de y LECINA, Mariano, *op. cit.*, p. 525-526.

59. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 230ss.

60. OLMEDO, Félix, *El P. Juan Bonifacio...* p. 96.

61. Vid. DELBREL, J., *Les Jésuites et la Pedagogie au XVI siècle*, Paris, 1894.

2.— OBRAS

El Códice con las obras del P. Bonifacio, con letra de la segunda mitad del s. XVI, procede del Colegio de Villagarcía donde lo dejaría el P. Bonifacio al morir[62]. Se trata de un cartapacio, con 283 folios, encuadernado en pergamino, todo de letra de Bonifacio, menos quizá algunos apuntes latinos, que pudieron ser añadidos por algún otro profesor aprovechando los márgenes y espacios en blanco. Se encuentra actualmente en la Colección de Cortes de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con la signatura actual, 9/2565, (antigua, 385).

Un buen argumento para asignar la paternidad del Manuscrito de Villagarcía al P. Bonifacio es la carta que él mismo envía en 1564, del uno de Enero, donde hace referencia a la representación el día de S. Lucas (18 de octubre del año anterior) de una tragedia: "Cuius erat argumentum de reginae Jezabelis flagitia deque miserando fine", y de la cual dice, en su modestia, que había sido compuesta por el P. de la clase superior (sabemos por Sommevorgel [I, 1722-1723] que en el año 1564 el preceptor de la clase superior era el P. Juan Bonifacio)[63].

En su libro *De Sapiente Fructuoso*[64], habla de esta Tragedia ("In Jezabele sua noster sic lucit Benedictus, quam poetice viderint alii, quam non duriter videre mihi videor"). En este mismo libro (p. 38) hace referencia a otra de sus comedias, *Margarita*, e incluso copia algunos de los versos que dice más gustaron a la gente (pondremos este texto en la comedia *Margarita*, aquí tan sólo hacemos referencia para demostrar la autoría del P. Bonifacio sobre el MS. de Villagarcía).

Hay un testimonio del P. Juan Ramírez que, en carta al General, Francisco de Borja, dice que, estando de paso en Medina del Campo en 1565, se hizo cierta representación en una fiesta del Corpus, compuesta por el P. Bonifacio y que según él dejaba mucho que desear porque había desacato contra el misterio de la Trinidad, al hablar de un Dios Padre que enviaba a su Hijo a casar con naturaleza humana y convidaba con la Parábola del Evangelio con palabras tomadas del Cantar de Cantares en romance. Habla también el mismo (Juan Ramírez) de unos entremeses que se representaron después de su marcha, como de dos viejas que reñían y una moça...Al hablar de las primeras representaciones ya hemos citado esta carta que es una prueba más de la autoría del P. Bonifacio[65]. Hemos logrado encontrar esa obra a la que hacía referencia el P. Ramírez: se trata de "La Gallofa", así rotulada posteriormente, y donde aparece totalmente la referencia del P. Ramírez de "...que Dios Padre envió a su Hijo a casar con humana naturaleza...".

Creo que García Soriano no manejó estos documentos reseñados de *Mon. Paedag.*, entre otras razones porque no existía todavía la colección actual y resultaría imposible el consultar las distintas Litterae Quadrimestres...Por esta razón dice que supone con

---

62. Como en este Cartapacio no encontramos algunas de las comedias citadas por el propio Padre Bonifacio en *De Sapiente Fructuoso*, como la comedia *Del Trabajo*, la *Del Sabio Afortunado*, *la de la Venta de José*, y otros versos y églogas, mencionados por él, podemos suponer que debió tener algún otro cartapacio de poesías que no ha llegado hasta nosotros. (Vid. OLMEDO, F., *Notas Manuscritas*, XVI, Juan Bonifacio, Obras, II, fol. 1v).

63. *Monumenta Paedagogica*, III, Sect. IV, p. 348 (P. Joannes Bonifacio, *Litterae Quadrimestres*, Collegii Methinnensis, 1 Januarii 1564).

64. BONIFACIO, Juan, *De Sapiente Fructuoso*, Burgis. apud Filippum Iuntam, 1589, p. 41v. Nota: tiene también otro libro *Christiani Pueri Institutio*, publicado en Salamanca, en 1575, y una *Historia Virginalis*, dedicado a la Virgen.

65. *Monumenta Paedagogica*, III, Sect. IV, p. 390.

fundados argumentos a Juan Bonifacio como autor del MS. de Villagarcía[66]. Las obras del MS. fueron representadas en los Colegios de Salamanca, Medina y Ávila, donde, como vimos, por esos años, estaba de Profesor de Retórica el P. Bonifacio.

García Soriano ya hizo una buena introducción sobre el MS., que trae 18 obras, algunas con su "loa", "entremeses", "choros", "despedidas"...Hay una tendencia a la pintura de tipo costumbrista, a escenas populares...Sobresale en esta obra "el vivo realismo, el amable humorismo, y el desenfadado gracejo"[67].

En una posición bastante diferente de la de Acevedo, a pesar de escribir prácticamente por las mismas fechas, presenta pocos personajes abstractos y alegóricos, prefiriendo tipos reales y concretos, como si de un buen realista se tratase; y así, nos presenta escribanos, labradores, judíos, alcaldes, ladrones, indios, pobres (que hablan igual que aquellas personas que escuchaba Bonifacio por las calles y ferias de Medina del Campo); incluso hace gala de anacronismos mezclando estos personajes con los protagonistas bíblicos. Por otra parte es quien mejor ha conseguido, con ciertos anacronismos, actualizar los episodios sagrados[68].

Veamos a continuación una descripción detallada del MS. de Villagarcía. La mayoría de las obras fueron compuestas entre 1560 y 1575. En el fol. 1 trae: "incipit liber tragoediarum"; después añade: "Es del Colegio de Villagarcía".

1.— (Fols. 1-16): TRAGOEDIA NAMANI

Esta primera obra está dividida en cinco actos con desigual número de escenas. Hay un Prologus al principio, en castellano, recitado por el Interpres secundus. Alternan en ella el verso y la prosa, el latín y el castellano. Después de algunos actos (1, 3 y 4) hay al final un "chorus"; al terminar el segundo acto se hizo un "remate" con varias octavillas[69]. Recoge esta obra la historia bíblica de Naamán (2 Re., 5, 1-27).

Incipit liber tragoediarum
Ex tragoedia Namani Primus Interpres

Comienza el Interpres Primus en latín...
.....
Interpres Secundus:
.....¡quién pudiera sufrir introito en latín y tan despacio como vos lo tomábades! Yo lo diré en copla y podrán todos gustar de ello aunque no se les entiende palabra de quis vel qui

Gran tiempo damascenos con hebreos
tubieron diferencias y passiones;
causábalo no auer muchos rodeos:
y estar muy alleguados los mojones.
Cumplían los de Siria sus deseos,
sufrían los judíos mil ualdones,
permitiéndolo dios pues que pecaban
y su lei a derechas no guardaban;

66. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 231. Otros críticos se limitan a copiar lo dicho por Soriano sin aportar ninguna justificación; así, A. Hermenegildo, Juliá Martínez...

67. GARCÍA SORIANO, Justo, *op. cit.*, pp. 231s.

68. Cfr. FLECNIAKOSKA, Jean Louis, *La formation de l'auto religieux en Spagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, P. Dhan, 1961, p. 242.

69. GARCÍA SORIANO, Justo, *op. cit.*, p. 232.

auino pues que ciertos trobadores
dende syria a Judea caminaron,
a una mugercilla los traidores,
cautiva, cruelmente la lleuaron;
como eran apocados caçadores,
con sola aquella presa se hartaron,
en Syria la uendieron muy gozosos
porque eran de dinero codiciosos
codiciosos
porque eran de dinero codiciosos [sic]. fols. l-lv

El Interpres Tertius explica en el Prólogo el argumento de la tragedia, con ciertas alusiones jocosas a los actores:

> Señores, esto me parece que no lleva remedio, el intérprete de la obra nos a faltado; como eran niños y les dizen mucho que dezir, no es marauilla que diessen con la carga en el suelo; a falta de hombres buenos yo quiero tomar el trabajo de explicar lo que se a de representar en latín; no es cosa de dezir el argumento en copla, no tengo tan gran uena para poder trobar de repente...
> La obra, que con el favor divino se a de representar, es tomada del quarto libre de los Reies, en el c. 5, donde se cuenta que unos ladrones salieron de la provincia llamada Syria, y entrando en tierra de Israel, robaron una donzella, la qual vino a poder de Naamán, hombre mui poderoso y maestro de la cauallería. Este Naamán era leproso, y afligido con este mal incurable, tanto que muchas ueces estaba por matarse, si por su muger no fuera y otros que bien le querían. La esclaua, entendiendo que era aquel buen camino para librarse, dixo que conocía en su tierra un propheta que le podía sanar; dándole crédito, Naamán pidió licencia y cartas de fauor para llevar a Jorán, rey de Israel. Después que ubo llegado a Samaría, el poderoso Naaman presentó las cartas al rey Jorán; el rei rescibió gran pena y sobresalto de uer que le pedían sanidad para un leproso no sabiendo él cómo la poder dar, mas el propheta Eliseo que lo supo esforçó y animó al Rei dándole buenas esperanzas en aquello; llegado Naamán a la ciudad fue encaminado al profeta Eliseo. Mas el profeta le embió a decir con su moço Giezi que se lauase siete vezes en el río Jordán. Corrióse desto Naamán, uiendo que no le salía a bendezir ni hazer otras cosas que el avía imaginado, y estando ia para se tornar, por ruegos de los que con el uenían, se lavó y quedó sano.....fols. lv-2

Termina la explicación diciendo que Eliseo no quiso aceptar los dones y regalos de Naamán; pero Giezi, no conforme, salió tras Naamán y le sacó, con mentiras, "dos talegones de reales y un par de ropas". Eliseo, por revelación de Dios, se enteró y castigó al criado haciendo que le pasase la lepra de Naamán.

Al final del Acto primero hay un "choro" que reproducimos:

Si libertad sin prisión
no se puede posseer,
cautiuo me quiero ser.

Si para ganar el cielo
se requiere seruidumbre
y sufrir en este suelo
trabajos y pesadumbre,
quiero mudar mi costumbre

y mis passiones uencer,
cautiuo me quiero ser.

Di, lepra incurable,
¿qué remedios tienes,
mal intolerable?
¿qué te haré si vienes?
Al endurescido
en vida uiciosa,
puesto en el oluido,
de culpa dolosa
lepra le ha venido,
ferido en las sienes;
di, lepra incurable,
¿qué remedio tienes? fol. 4

En el fol. 4v tenemos la escena primera del ACTO II con un monólogo de Naamán, en octavas reales, agitándose entre obedecer al profeta o marcharse a su país.

NAAMÁN
Quien de bienes confía y de riquezas,
quien pone su esperanza en dignidades,
quien se jacta de hazañas y proezas,
quien su abolengo cuenta por edades,
quien piensa que tesoros y grandezas
no deben ser llamados uanidades,
al rico Naamán vea más leproso
que punto ni ora tiene de reposo.

¡Qué poco me consuela el ser priuado
y con el Rey tener grande cabida!
¡Quán poco me deleita el gran estado
pues que no basta a dar entera vida!
Yo vine de los míos desechado,
de todos es mi cara aborrecida,
y si alguno me sirve es por dinero,
que no por fiel amor ni verdadero.

O triste de Naamán y sin uentura,
mas te valiera ser un uil obrero
(si siéndolo tuvieras hermosura)
que no ser capitán con rostro fiero.
Officio es de fortuna que procura
nunca del todo dar gozo sincero,
tal logro y tal renueuo no quisiera,
de emprestido no apruebo tal manera.

Si tanto an de costar las alegrías
¿por qué con tanto afán las pretendemos?
Si son las horas dulces y los días
amargos, ¿por qué tanto los queremos?
¿Qué aprovechan los faustos y ufanías?
Sacar de ello dolor sólo podemos,
ueneno disfraçado es deleite,
hermosa fealdad llena de afeite. fols. 4v-5
.....

Veamos en el fol. 7 la primera escena del ACTO III:

NUNCIUS
Dichoso el labrador y afortunado
que biue sin cuidado y sin çoçobra,

teniendo menos obra y aparato;
mas yo no tengo un rato de reposo,
dezir a penas oso mis dolores;
estos grandes señores cortesanos,
crueles, inhumanos, pocas ueces
os hablan sin doblezes; trabajamos,
la hiel de gana echamos, del salario
no pagan lo ordinario, aunque hazemos
todo cuanto podemos buenamente. fol. 7
.....

En el acto 3.º hay una escena propia de entremés, en la que algunos criados del Rey Jorán muestran su repulsa por la cobardía de su Señor; maldicen la vida de palacio y deciden su retiro al Monte Carmelo. Veamos una cierta paráfrasis de la "vida retirada", en este Choro al final del Acto III:

No quiero yo palacio en vida,
no quiero yo palacio acá;
lo de acá todo es mudable,
todo passa en un momento,
lo del cielo es lo durable
lo que da contentamiento;
lo del mundo todo es uiento,
de acabarse todo ha;
no quiero yo palacio en uida,
no quiero yo palacio acá. fol. 10

En la escena 1.ª del ACTO IV intervienen un criado, Naamán, Eliseus y Giezi.

O príncipe generoso,
Naamán en Syria potente,
no estéis de aquesto quexoso,
el consejo es provechoso,
recibidlo alegremente.

Dízeos el buen Eliseo
que en el Jordán os lauéis,
por cumplir vro. desseo,
no por burla, según creo,
y a mal lo tomado auéis.

Dezís ser mucho mejores
los ríos del gran Damasco,
concedamos ser maiores,
no por esso los dolores
sacarán, la lepra y asco.

Jordán puede ser que sea
de tal ualor y bondad
que a leprosa carne y fea
otorgue beldad phoebea,
con entera sanidad.

Quántas veces acaesce
que en los ríos, mar y fuentes,
el enfermo conualesce,
el que es negro se enblanquece;
daré exemplos muy patentes.

Una fuente hay en Ibero
que es al mar muy semejante;
quando él crece y está fiero

ymítale por entero,
quando él, ella está menguante. fol. 10v
.....

Naa. Véncenme vras. razones,
pues me importunáis iré,
en Jordan me lavaré,
no curando de blasones;
los mui duros coraçones
ablándanse con el rueguo;
vro. aviso tomo lueguo
sin querer ya más quistiones.
Asperges me domine hisso-
po et mundabor, lavabis me
et super nivem dealbabor. fol. 11

En el fol. 13 tenemos un diálogo entre las Moralidades: Sophia, Nemosine y Aglaia[70].

Dezíme qué sacastes desta obra,
hermanas, a quien amo en gran manera;
pues todo lo emos visto, no nos vamos
vazías, sin coger algún prouecho;
Yo creo que quien esto nos propuso
algún fructo dessea que cojamos,
no es menos sino que los inventores
y los que tal historia representan,
debaxo de hermosa cobertura,
la purga y medicina nos disfrazan;
dezíme qué sentis de lo passado,
sobre lo ya oído discantemos,
que quien no vee por tela de cedaço,
por ciego y deslumbrado ha de juzgarse.

Nemosine
De la obra considero,
compañera mui amada,
quánto vale el consejero
y el amigo uerdadero
a la persona airada
y de enojo fatigada. fol. 13
.....
Siempre vimos mal parados
los rebeldes y famosos,
cruelmente castigados
los que fueron obstinados,
presumiendo de ingeniosos,
de su antojo codiciosos. fol. 13v
.....

En esta obra, Juan Bonifacio emplea, con no excesivo acierto, los endecasílabos (a veces, libres; otras veces en octavas reales...); domina, no obstante, mejor los octosílabos, especialmente los que utiliza en las coplas de pie quebrado, como las que encontramos en la escena segunda del acto V, en boca de Giezi:

70. Este nombre de "Moralidades" apenas aparece en el teatro de Colegios de Jesuitas; pero este ejemplo invalida la afirmación de M. Pelayo (*Antología de Poetas líricos castellanos*, T. VII, p. LXX) de que en España no se halla ni el nombre de las Moralidades. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 35, nota 1.

¡Oh Giezi desdichado,
oh codicia miserable,
quánto dañas!

Malamente me as burlado:
exemplo uemos notable
de tus mañas.
¡Quán presto se fenesció
mi falso contentamiento
y alegría!

O quán mal me suççedió
el querer bivir assento,
en gallardía;

no gozé de los dineros,
gran vergüenza me costaron
y fatiga.
Pensaba tener renteros,
mas la lepra me pegaron enemiga.

¡O, qué herencia tan costosa!
¡A, Naamán, quién te me a hecho
tan paciente!
Tu haçienda, no mui preciosa,
debíase por derecho
al de tu gente.

¿Quién me hizo suççesor
de tus bienes nada honrrosos
y axuar? fol. 15

Uno de los aspectos importantes de esta comedia es la utilización de los personajes alegóricos o moralidades ("Sophia, Nemosine y Aglaia"); dialogan entre sí como simples espectadores que comentan la marcha de la obra. Veamos como resume la "moraleja" (en la obra figura como "remate"):

La obra representada
nos enseña que huiamos
y tener nunca queramos
codiçia desordenada.
Bien a sido castigada
en Giezi la avariçia:
provechosa es la noticia
de historia tan señalada.

No sé cómo los nacidos
tanto aman lo terreno;
por lo celestial y bueno
pocas vezes dan gemidos,
en error adormeçidos
y de trampas rodeados,
de marañas enrredados,
de tristeza consumidos.

Nunca gozan del dinero,
porque dél no se aprovechan;
su comer y uida estrechan
por dexarlo todo entero,
mas después el heredero
suelta el chorro y luego mana;
en passando una semana
tras la leche viene el suero.

El tesoro no pongamos
en la tierra corrutible;
lugar es muy infalible
el cielo que deseamos;
tales obras pues hagamos
que nos lleuen a la gloria
y nos causen gran memoria
entre los que acá dexamos.

A. Y con esto concluimos
la tragedia de Namán,
si faltas notado an,
el perdón dellas pedimos;
a la Iglesia nos rendimos
y a cualquiera otra censura,
la corrección y la cura
de voluntad admitimos. fol. 16

INTERLOCUTORES de la tragedia:

Interpres primus, Interpres secundus, Interpres tertius, Ancilla, Hera, Naaman, Uxor, Nuncius, Custos, Rex, Eliseus, Gastrimargus, Vagaus, Philotimus, Famulus, Giezi, Bilupus, Callitus; Moralidades: Sophia, Nemosine, Aglaia; Chorus.

Esta tragedia, como fruto de los primeros años de su autor dentro de la Compañía, es un tanto desigual[71]; adolece de una clara unidad. El tono que predomina en ella es el del desengaño de las cosas del mundo. Es como una larga lamentación; de hecho los tres primeros actos comienzan con lamentaciones (de la esclava, en el 1.º; de Naamán, en el 2.º; del mensajero, en el 3.º. Termina la obra con el "lamento" de Giezi). No hay todavía un pleno dominio de la versificación castellana. Por el contrario, la prosa castellana refleja ya a un escritor hecho; donde más destaca es en escenas de sabor popular como la escena de los tres siervos de palacio, y en la escena de Giezi con Naamán y sus criados.

2.º *Auto de la Oveja Perdida,* (Fols. 16v-21v). Esta obra es el mismo auto sacramental que publicó Timoneda en su primer "Ternario" (1575), aunque son manifiestas las diferencias de uno y otro.

González Pedroso publicó en su colección el texto de Timoneda, y al pie las variantes que ofrece el texto del códice[72]. En el Códice de Bonifacio no se encuentran ni el Prólogo ni el Introito y falta también la escena final (elementos que habría añadido Timoneda). También falta alguna estrofa más. No parece probable que ninguno de los dos sea copia del otro. Parece más probable que ambos hayan copiado de un original anterior y perdido.

Cambian también, a veces, los nombres de los personajes, p. ej., Bonifacio llama a las "perras" de Custodio: Turquesa y Cista, mientras que en Timoneda son: Tortilla, Atemora y Temperada. Bonifacio, por otra parte, suprime la escena en que San Miguel y el Angel Custodio van buscando la oveja por los prados donde se encuentran los "siete pecados capitales"; en su lugar introduce a Cristóbal que hace su aparición llamando a la oveja perdida. Timoneda añade nueve quintillas en las que Cristo da la explicación de por qué ama tanto a sus ovejas.

---

71. Vid. *Notas Manuscritas* del P. OLMEDO, Salamanca, Caja XVI, Juan Bonifacio, Obras, II, fol. 15.

72. GONZÁLEZ PEDROSO, E., *Colección de Autos Sacramentales,* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, T. LVIII, 1952.

La redacción de Bonifacio parece, pues, más primitiva, como si fuese más fiel al manuscrito inicial que suponemos común a las dos versiones[73]. Las variantes no parecen indicar que Bonifacio hubiese tenido delante la redacción de Timoneda. Por otra parte, el auto de Bonifacio no se representó solo sino con la Dança que viene a continuación y forma con él un todo. INTERLOCUTORES: Custodio, Cristóbal, Pedro, Miguel (pastores).

3.— *Dança para el Santissimo Sacramento.* (Fols. 21v-24v); Toda ella escrita en octosílabos; la estrofa que más se utiliza es la quintilla.

Salen al principio tres indios, Brasil, Japón y Mexicano, con cantos y danzas propios de sus culturas. Ven la procesión y quieren saber a quién festejan con tanta alegría los españoles. Entran la Fe y los tres pastores, Custodio, Cortés y Consuelo; se consuelan viendo que, si en Europa se pierden almas, vienen de otros países. Les explican a los indios el sentido de la fiesta que celebran.

Es curiosa esta obra para comparar la evolución del castellano y la introducción de palabras indígenas en él:

El oro de nuese patri
en la paña todo va;
la codicia lo rebati,
boxone condenará.
Castellano, ten paruna
el oro por dio que adora;
ben te fare la fatuna
ben te fare ca namora...

Entran después la Fe y los pastores; la Fe muestra su alegría al ver a los indios participar en la Eucaristía.

Aunque el campo esté secado
donde fruto aver solía,
y con las nieves helado,
do Aquilón siempre ha soplado
Oriente remanecía.
Lo que por allí perdemos
ganamos en el Oriente...

Custodio

Dueña honrada muy de grado
es servi dende chiquito;
Pardiez, mucho del ganado
se me anda desmontado
sin bastar silvo ni grito;
No sé qué malos cabrones
saltaron por todo encima,
no monto tirar terrones
y andar a los remesones,
este mucho me lastima....fol. 24

Los Indios cantan con alegría cuando les enseñan el sentido de la Eucaristía.

Pucha fora, pucha fora
la randa que en pecho mora.
No quere negra tener
alma so branca garrida;
Christoxa muy ben saber
y tenella redemida;

[73] Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 234.

çumaçin, xaca y amida
mentirox racha malora
¡pucha fora! fol. 24v

En esta última obra quizá podamos hablar de un "auto de evangelización"; tendría en cuenta un público especial y diferente; esto favorecería la afirmación de un subgénero dramático propio.

4.—*Triumphus Circumcissionis.* (Fols. 24v-31). No trae división de actos ni escenas. Toda ella en castellano, parte en verso, parte en prosa. G. Soriano dice que es lo que hoy llamaríamos una "revista"[74].

INTERLOCUTORES: Circuncisio, Toribio, Herrando, Galán; Letrados: Ontoria y Pollancos. Escribano con su mozo. Estudiantes y maestro: Baca, Rodrigo, Brabo, Cabrero, Leiba, López; Damas: Brionda y Hermunda; Mercader.

Comienza hablando Circumcissio, alternando quintillas y sextillas, que dice:

Yo la mui engrandesçida,
yo la de muchos amada,
del gran Dios instituida,
de Abrahán favorecida,
ya me ueo deshonrrada,
de todos vituperada.

Todos piensan que soi muerta
y que me cerró la puerta
la lei que Jesús a dado;
mas auer uiua quedado
es cosa cierta.

Es uerdad que en lo de fuera
no debo ser admitida:
la carne quédese entera.
Circuncisión uerdadera
tendrá el alma bien regida
si enmienda la mala uida.

Tal usança no queremos.
Auer çessado bien vemos.
Pido la interior pureza;
la espiritual pobreza
pretendemos.

El hebreo retrasado
que sus vicios no çerçena,
cieguo es y deslumbrado;
por loco ha de ser juzgado,
y la Iglesia lo condena,
digno es de grande pena....fol. 24v

Se representó en Medina:

Yo estando muy ocupada
y bien lexos apartada,
a gran priessa un religioso,
con un passo pressuroso
y voz cansada,

llegó hincando las rodillas,
rogando que le viesse,

[74] GARCÍA SORIANO, Justo, *op. cit.*, p. 236.

y contando maravillas
de otras ciudades y villas,
a Medina me partiesse
pedía si ser pudiesse (*Ibidem*)

Circumcissio, con tijeras en la mano, sale a cortar los vicios. Se encuentra con Toribio y Hernando, labradores, que disputan por un palmo de tierra; les aconseja que se dejen de pleitos, "que más gastaréis en ellos que uale lo que pretendéis; en costas de escribano, juez, andador, procurador, se os irá todo el caudal. Tomá mi consejo y hazeos amigos, que ansí lo mandó Dios"...[75]

Toribio y Hernando aceptan la Circumcisión.

Toribio
Cristo Rey y Salvador,
que a los hombres redemiste,
perdona a mi pecador,
dame tu gracia y fauor
para hazer lo que dexiste.

Quiero ser circuncidado,
quiero uicios no tener,
quiero conplir tu mandado
servirte he con gran cuidado,
tu braço me ha de ualer.

Herrando
Yo mi Dios çerçenar quiero
lo soperflo y desmandado;
o mansíssimo cordero,
dame un coraçón sincero
de maliçias apartado.

Labraré de oi más la tierra,
conociendo mi baxetza,
grande tesoro se ençierra
en hoír (*sic*) prietos y guerra
que sólo causan tristeza. fol. 25

En el fol. 30 hay una bella Oración del Mercader:

Afuera trampas y engaños;
las trapaças y mentiras
apartaos;
en los venideros años,
las sedas y ricas tiras
alexaos.

Tornaré lo mal ganado,
desenrredar la conciencia
mucho importa;
pobre es y desdichado
quien con mundana prudencia
se conforta.

Basten ya los desatinos,
basten ya las cien mil locuras
que passaron, escarmienten los ueçinos,
muchos puestos en honduras
se anegaron.

75. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 236ss.

Los tres últimos folios se refieren a una clase práctica entre un maestro y discípulos (que están haciendo ejercicios de declinación y conjugación) a quienes interrumpe Circumcissio diciendo al maestro que hay "mucha paja" en sus lecciones y que lea cosas honestas, que es poco humilde...Los estudiantes son: Vaca, Rodrigo, Bravo, Cabrero, Leiva y López. Parece que repasan las *Introducciones* de Nebrija; llega el Profesor y comienza con un verso de la Eneida. Más que acción aquí lo que hay son unos diálogos en torno a la Circuncisión. Al estar todo en castellano, brilla más la facilidad expresiva de Bonifacio, especialmente en su vertiente popular. Debió representarse en la Iglesia[76] y para gente del pueblo, por eso está toda ella en castellano.

5.— *Tragoedia Jezabelis*[77]. (Fols. 32-45). No tiene Prólogo. Consta de cinco Actos con distinto número de escenas. A los actos siguen varios "coros". La mayor parte está en prosa y verso castellanos, aunque hay algo de prosa latina. La mayor parte de los versos son octosílabos y endecasílabos[78].

INTERLOCUTORES: Helias, Rex Achabus, Octo Prophetae, "Uno del pueblo llamado Jacob", Josephus, Hircanus, Nuncius, Puer, Angelus, Naboth, Jezabel, Gobernador, Alguacil, Macías et Empudia (parasiti), Dina, Thamar et Noemi (feminae), Rex Jehu, Milites, Famulus, Chorus.

El asunto trata de la historia bíblica de la reina Jezabel (1 Re 21, 1-16).

En el ACTO I, el profeta Elías expresa su dolor porque el pueblo de Israel ha abandonado al verdadero Dios y rinde culto de idolatría al dios Baal. Elías comienza así un largo monólogo:

¡O malvada idolatría!
¡O perversa ingratitud!
¡Quién podrá tener un día
de consuelo o alegría,
viendo tan poca virtud
en vejez y juventud!
Uiendo cómo va de rota
la judaica religión,
por apresurarse trota
y la deuoción se agota
dando en gran disolución,
buscando su perdición.
Rómpenseme las entrañas,
soy del zelo carcomido,
por maldades tan extrañas
y vituperables mañas,
que este pueblo ha deprendido;
siendo él el escogido,

a Baal se ha entregado,
cuyo nombre es afrentoso,
un demonio an adorado,
becerros sacrificado,
que de sapo y asqueroso
apenas nombrar lo oso.

76. Cfr. OLMEDO, F. *Notas*, XVI, Juan Bonifacio, Obras II, 25.

77. Hemos encontrado en la Biblioteca Nacional un libro editado a ciclostil con el siguiente título: *Two Jesuit Achab dramas, Miguel Venegas: Tragedia cui nomen inditum Achabus, and Anonymus: Tragedia Jezabelis*, edited by Nigel Griffin. University of Manchester, 1976 (La 2.ª, dice que se atribuye a Bonifacio por sus alusiones a Medina del Campo). Hemos comprobado que es la misma obra de Bonifacio.

78. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 243ss; Vid. MAZUR, Oleh, *Breve Historia del teatro español anterior a Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1990, pp. 224ss.

.....
acordársete debiera,
pueblo de dura ceruiz,
la matança braba y fiera
que Moysen que manso era
hizo en muchos de raíz
viendo el dorado matiz fol. 32

Intervienen después distintos profetas en contra de Elías. El Rey Achab acusa a Elías de levantar contra él a su gente. Elías le dice que no, y pide al rey que convoque una asamblea para demostrar la falsedad de lo que dicen. En la escena tercera, Elías pide al pueblo que abandone su pecado y deje de ofrecer el culto a Baal. Los otros profetas discuten con Elías. Éste, para convencer al pueblo, propone que se hagan dos holocaustos o altares, uno a Baal y otro al Dios de Moisés; que pongan leña en los dos; dice que aquel en que la leña se encienda sola, será el altar del verdadero Dios. Hacen sus oraciones todos, y el fuego desciende sobre el holocausto de Elías. El pueblo lo aclama y él da muerte a los demás profetas.

En el ACTO II, un enviado de la Reina Jezabel anuncia a Elías que debe sufrir la ley del talión por haber matado a los profetas. En varias liras, Elías se lamenta de su desgracia, se despide de su hijo, un ángel le da comida y le anima en su viaje al destierro.

En el ACTO III, muy breve, todo en latín, menos el coro final, el Rey Achab desea comprar una viña para ampliar los jardines de su palacio. Esta viña es de Nabot; el Rey le ofrece un buen precio, apelando a su amistad y vasallaje; Nabot le dice que legalmente no la puede vender. Esta negativa enfurece a Achab. Jezabel le anima diciéndole que ya encontrará la forma de adquirir la viña. El "coro" canta:

Mugeres, no andéis vanas ni pomposas
en dezir que de vos todos nasçemos,
que de espinas se veen nacer las rosas
y de una baxa ierba un lirio vemos;
matreras sois las mas y maliciosas,
sin fe ni religión os conocemos,
inngratas, engañosas, enfinadas,
por pestilencia eterna al mundo dadas.

Consuela Jezabel a su marido
a costa de Naboth el inocente,
que la viña tendrá le a prometido,
veréis que la granjea torpemente;
con piedras a de ser Naboth herido,
contra él se mouerá toda la gente,
mas, ¡ai de la que urde tal engaño,
del cielo le vendrá castigo estraño! fol. 39v

El ACTO IV presenta el soborno de Jezabel. Dialogan el Gobernador y el alguacil sobre los deseos de la reina. El primero parece que tiene alguna duda, dada la honorabilidad de Naboth, pero el segundo le advierte que no debe haber duda cuando los reyes lo desean, porque al fin y al cabo "alla van leies do quieren reies..." (fol. 39v); ante la duda de si habrá quien atestigue contra el honrado Naboth, tenemos la respuesta del alguacil, parafraseando de nuevo en refrán castellano: "que por dinero baila el perro, y habrá quinientos que lo hagan". El Gobernador acepta aunque prefiere "tirar la piedra y esconder la mano" (fol. 40).

En el ACTO V, y último, aparece el nuevo Rey Jehú que se ha apoderado de todo el reino. Recita un largo monólogo, con un estilo parecido al de Juan de Mena[79]. He aquí algunos versos del monólogo de Jehú:

[79] GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 247.

Al fin la bondad y virtud prevalece
y el malo es pagado conforme a su vida;
no ai reino, ni muro, ni firme guarida,
por grande y pequeño el castigo aconteçe,
qualquiera poder en un punto perece;
no fíen los hombres de grandes estados,
si no fueren buenos serán humillados;
el bueno, ese sólo muy bien se guareçe.

El dios que gobierna lo que él ha criado,
con su mansedumbre y bondad infinita,
al malo consiente, y si no se desquita
ni al tiempo debido el intento ha mudado,
castigo muy justo le es embiado,
porque aunque difiera la tarda uenganza,
si vees que de enmienda no luze esperança,
ataja de presto lo que a rodeado.
.....
El rei de los cielos y dios poderoso
mandóme que rija lo desconcertado,
que emiende el aviesso, corriga al culpado,
que castigo demos asaz riguroso.
Jorán y Ochozías ya tienen reposo,
las dos bestias fieras del mundo quitamos;
a Jezabel, hembra traidora, buscamos;
después que muriere seré victorioso.

No tanto serpientes al mundo dañaron,
no tanto ponzoña, no tanto dragones,
no tanto langosta, que viene a montones,
no tanto las guerras que mucho asolaron,
no tanto las lluvias que al mundo anegaron,
quanto es la mujer que mala ser quiere
que por tener mando y gobierno se muere;
los más en el mundo bien esto probaron.

Achab, el marido de aquesta maluada,
no fue castigado porque se humilló,
la vida por esto de muerte libró;
mas esta maldita no quiso hazer nada;
después de una vez la vergüenza quitada,
bondad no se espera de toda mujer,
bien como el que sangre fue visto perder,
que en toda saliendo es la muerte llegada. fols. 43v-44
.....

Hay un diálogo tremendamente realista después de la lapidación de Jezabel, no exento de cierta ironía:

Famulus.—Señor, esto a quedado no más, de lo otro los perros dieron cabo.
Jehu: ¿Es posible? O mundo, O juicios de Dios. Mire cada uno cómo vive. ¿qué es esta Jezabel?
¿Sus afeites, sus olores, sus galas en esto pararon? Seso y cordura de oi más.
Famulus.—¡Espantado estoi, apenas lo puedo creer! Hambre de siete días parece que tenían, segun la priesa se daban. No bastaba decir "¡exe daí", ni abía remedio. Harto les dixe que mirasen que era su alteza la que tenían entre manos; mas no aprouechaba nada. fol. 44.

Podemos ver una reminiscencia de las Coplas de J. Manrique. También se nota en las coplas de pie quebrado que siguen:

¡O cuitada Jezabel!
¡O justissimo tormento
el que te vino,
por dañar a Israel,
por vivir a tu contento
y no al divino!

Jezabel la desdichada,
escarmiento tú serás
a las mugeres,
con tu cara desollada
sin duda refrenarás
los plazeres.

¡Quién te vio tan gran señora
el hazer lo que querías,
sin embargo,
sin se te acordar un hora
la cuenta que dar tenías,
y el descargo.

¿Qués de tus pompas y arreos?
¿Qués de la tu hermosura
tan preciada?
¿Tus melindrosos meneos
tu beldad y tu blancura
la emprestada;

el andar tan empinada
y tan derecha?
¿Qué se hizo tu deleite,
tu nariz tan afilada
contrahecha? fols. 44-44v
.....
Perros la despedazaron por vengar la crueldad
que ella tenía;
las manos y pies dexaron
pero no con la beldad
que ser solía.

Veis aquí la calavera;
¡mirad en qué para todo
lo profano!

Como flor de primavera,
como polvo y después lodo
es lo mundano. fol. 44v

Acaba el "coro" y la tragedia con ocho endecasílabos de rima interna:

¡O mundo engañador y abominable!
¡o carga intolerable que nos echas!
al más seguro asechas y maltratas,
palabras das baratas solamente;
a Jezabel potente has derribado,
al más afortunado burlas lueguo.
con engañoso jueguo le das mate;
de oi más de ti qualquiera se recate. (Finis).

En esta obra ya se nota una cierta evolución del P. Bonifacio. Si en otras obras apenas se puede decir que trace algunas pinceladas claras de sus personajes, aquí está magníficamente tratado y caracterizado el personaje principal de Jezabel, con rasgos verdaderamente originales. El habla popular está perfectamente reflejada sobre todo en el acto IV.

6.— En el folio 45v hay un breve diálogo (45v-46v) en que intervienen: Gigas, Pigmeus, Philosophus, Profanus. Según Soriano[80] (que incluye este diálogo dentro de la obra siguiente) es ciertamente el entremés o actio intercalaris de la tragedia que se sigue.

7.— *Tragoedia Patris Familias de vinea.* (Fols. 47-66v). Según González Pedroso es un "drama sacramental"; Soriano lo llama "misterio de pasión". Consta de Prólogo y cinco ACTOS, seguidos de coros. Termina con una "gratiarum actio", un "chorus" y un "llanto". Predomina en esta obra el castellano sobre el latín; alternan el verso y la prosa.

No tiene fecha, pero, por lo que se dice, parece que se representó en Medina del Campo, por los años 1560 a 1566, probablemente en Semana Santa. Se basa en la Parábola de los viñadores homicidas, Mt. 21, 33-43.

INTERLOCUTORES: Interpres primus; Interpres secundus; Pater familias, Esaías, Anás, Cayphas, Simeón, Rubén, Gigas, Pigmeus, Philosophus profanus, Jeremías, Quattor Coloni, Judex (hispanice "Alcalde"), Zacharias, Baptista, Discipuli, Filius Coloni, Adolescens (filius viduae), Los del Mortuorio, Ciego, Mudo, Chorus.

Consta de cinco Actos que se corresponden con los cinco personajes centrales, los que el Señor envía sucesivamente a la viña. Comienza el Interpres primus recitando el Argumento en coplas de arte mayor:

Un hombre mui rico, potente y honrrado,
que es padre de muchas y grandes compañas,
señor de naciones y gentes estrañas,
plantó una viña con grande cuidado;
como a labradores la ubiese alquilado
mui lexos se fue que assi convenía;
el fruto aguardaba que darse debía
en siendo ya el tiempo cumplido y llegado.

Mas como no viese venir los renteros,
passando se el día y aun más adelante,
como era negocio y un caso importante,
para ello despacha los sus mensajeros;
mas los labradores malvados y fieros
a unos mataron, a otros hirieron,
en ellos mui graues justiçias hizieron
como hazen los lobos que son carniçeros.

El padre mouido con gran charidad,
la muerte sufrió de aquellos criados;
por ver si estarían con esto emendados;
embióles el hijo con toda humildad,
mas ellos usaron de gran crueldad,
porque le mataron mui contra razón,
por pura codicia, por uana affición;
el padre quitóles por esto la heredad. fol. 47

El ACTO I está todo él escrito en quintillas. El Pater familias comienza monologando así:

80. GARCÍA SORIANO, Justo, *op. cit.*, p. 252.

Ya es el tiempo llegado
en que el fruto yo reçiba
de una viña que e plantado
y con ansia cultivado
cabe el monte de la oliva... fol. 48

Llega el otoño y "la gente farisea" que lleva la viña no viene a pagarle la renta. Entonces envía a Esaías, "un amigo verdadero", para que reclame el pago a los arrendadores. Son éstos Anás, Caifás, Simeón y Rubén. Se niegan a pagar, insultan al dueño y se burlan de Esaías y lo matan.

El Chorus "canta":

Una viña planté yo:
con aberla regalado
y con ansia cultivado
por uvas, agrazes dio.
La muerte de los justos es preciosa
delante del divino acatamiento;
entonces les dan vida gloriosa
y eternidad por un breve tormento. fol. 51
.....

En el ACTO II, el Pater Familias lamenta la muerte de su enviado, en latín; después, en castellano; hay un diálogo en que Gigas, Pigmeus, Philosophus y Profanus (que representan al mundo gentílico) comentan la paciencia del Pater Familias con sus arrendatarios; el gigante dice que si le dejaran a él circumcidaría a todo fariseo; algo parecido dice el pigmeo citando la "Laguna Stigia".

En el ACTO III, los cuatro colonos: Caifás Prieto, Anás Rodríguez, Rubén Díaz y Simeón Álvarez, hablan con el alcalde sobre las cosas que se discutirán "en el concejo". Acaban bebiendo y murmurando de los "hidalgotes". Es una buena pintura de la vida lugareña de aquella época. Al comenzar el ACTO IV, entra el Baptista y recita:

Yo soi una voz que en tierra desierta
da gritos y clama la gran perdición
de aquella maldita judaica nación,
que a cosas divinas del todo está muerta,
a sanctos deseos cerrado ha la puerta,
al propio señor no paga tributo,
al tiempo debido no quiere dar fruto
y a esta su malicia patente y abierta,
a tanta rotura su mal a llegado
que a los mensajeros la vida quitó;
plazer en aquellos mui grande tomó,
sérale el castigo bien presto embiado;
su mismo appetito los a trabucado
y un loco desseo de verse señores;
pesábales mucho de ser labradores,
lugar desseaban mui más encumbrado. fol. 56v

Se presentan los colonos y les dice Anás:

Tu hábito manifiesta
ser tú hombre razonado:
vestidura mui honesta
en los hombros traes puesta
a camello desollado.
Par diez, según emagino,
mucho debes de aiunar;

ese rostro branquecino
no es de beber mucho vino,
mal lo debes de passar ...

Al final del ACTO, el Choro entona el siguiente romance (que nos recuerda otro famoso):

Miraba del alto cielo
aquel Dios eterno un día,
miraba el mundo y sus cosas
tales palabras dezía:
¡O mundo cuánto me cuestas!
Cuéstasme la vida mía;
cuéstasme treinta y tres años
que te tube compañía;
cuéstasme los mil profetas,
personas de gran ualía;
cuéstasme sanctos y sanctas,
los que yo mucho quería.
Mui mal engañado vives;
grandes bienes te daría;
si mi lei no quebrantases
en el cielo te pondría,
gozarías de mi gloria
y de perpetua alegría. fol. 60

El ACTO V comienza con un diálogo, en latín, en que el Padre encarga al Hijo la obra de Redención. Es, sin duda, el Acto más conseguido, el que da el verdadero sentido a toda la obra. Termina la tragedia con un "llanto", escrito en "liras":

.....
Llorad, cielos y tierra,
y los quatro elementos hagan llanto:
el sol ya se encierra;
en piedras ai quebranto.
¡hombre ¿por qué no haces otro tanto?. fol. 66-66v
.....
Nuestro llanto acabemos;
depositando el cuerpo en sepultura,
las honras le haremos
con tristeza y holgura,
pues que de vida y muerte aquí ai mistura. fol. 66v
Finis

8.— *Incipit Parabola Coenae,* (Fols. 66v-80v). Es un Auto sacramental[81]. Fue publicado por González Pedroso[82]. Todo en castellano y en verso, salvo el entremés o "actio intercalaris" que está en prosa. No hay división de ACTOS ni escenas; tan sólo aparece el Actus primus. La fuente bíblica es la Parábola del banquete de bodas (Mt. 22, 1-14; Lc. 14, 16-24).

La "Actio intercalaris" es una escena de los pobres que va rotulada "la gallofa", (aunque este rótulo, como bien señaló ya G. Soriano[83], no es de antes del siglo XIX).

81. Cfr. FLECNIAKOSKA, J. L., *La formation de l'auto...* p. 245.

82. GONZÁLEZ PEDROSO, E., *Colección de Autos Sacramentales*, Madrid, T. LVIII, Biblioteca de Autores Españoles, 1952, pp. 122-132; NOTA: remitimos a esta obra a quienes quieran ver el auto completo.

83. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 256.

INTERLOCUTORES: Interpres, Pater, Dos criados: Zelo y Amor; Soberbio, Avariento, Luxurioso; Rey, El Esposo, la Esposa, el Pecador, Demonios. Los de la Gallofa son pobres: coxo, manco, ciego, sordo.

González Pedroso manifestó que, aunque incluida entre las obras de Colegio, esta obra no era una pieza escolar; según él no habría ninguna diferencia con las obras representadas en la vía pública. Quizá se refería a la ausencia del latín; pero hemos visto y veremos otras en que no hay latín. No obstante, este empleo únicamente de castellano, y la utilización exclusiva de la "quintilla" como estrofa, ponen alguna duda en el P. Olmedo (*Notas Manuscritas,* carpeta XVI, p. 29), aunque mantiene como ciertamente del P. Bonifacio la Introducción, el entremés de la *Gallofa* (del cual no podemos dudar después de lo dicho al principio y del texto que veremos poco más abajo), el llanto del pecador...Pudiera ser un auto viejo algo arreglado y al que se le añadieron la "actio intercalaris" y otras cosas.

Veamos el comienzo:

Incipit parabola Coenae:
Interpres Primus:

Anos la experiencia declarado
lo mucho que aprouechan las actiones
do el bien es de las almas procurado
y tratan de mover los coraçones;
las vezes que emos esto exercitado
el fruto cogido emos a montones;
lo mesmo hazer agora pretendemos
con una obrecilla que traemos.

Pareciónos ser cosa conveniente,
para la grande fiesta deste día,
aquella semejança mui patente
del rey que más que un hijo no tenía;
queriéndolo casar solennemente,
según que su estado requería,
un banquete apareja mui costoso
con coraçón real y generoso.

Y por más festejar el casamiento,
combida a mucha gente conoçida,
rogando que le den aquel contento
pues tiene aparejeda gran comida;
ellos con mui poquito miramiento
y como gente mala y fementida,
mostráronse rebeldes y obstinados;
dan desto al rey aviso los criados;

mui mal sonó tan gran descortesía
y el rei recibió de ello grande pena;
mui buenas obras hecho les auía,
pidiendo en pago dellas una cena,
la qual él a su costa dar quería,
y tal que otra no abrá tan linda y buena
porque era de manjar biuo y eterno
que libra nuestras almas del infierno.

Viendo que los primeros combidados
tan principales bodas desechaban,
el rei mandó que fuessen aiuntados
los pobres que limosna demandaban;
enfermos, ciegos, coxos, derrengados

y los que vagamundos se andaban,
con condición que todos se adereçen
con ropas que de lexos resplandecen.

Veréis un pobrecillo miserable
que sin ropa mudar fue al banquete;
el rei esta maldad abominable
castiga, y el cuitado en fuego mete
do tendrá lloro, y pena perdurable
y el gusano que siempre lo inquiete;
mirar fuera razón lo que comía
y quám limpio llegarse convenía. fols. 66v-67v

En el ACTO I, nos muestra algunos de los posibles manjares de las bodas de la época:

Las aves de caponera
que mandé bien engordar
darán fiesta plazentera
y comida muy entera
para la hambre quitar.
Toros y bacas se an muerto
para maior abundancia,
el que uiniere esté cierto
que, conque venga despierto,
hallará grande ganancia. fols. 67v-68

El uino que le daremos
embriaga y no derriba;
sus dolencias sanaremos
y con él las quitaremos,
de juizio a nadie priua. fol. 68

Vienen las disculpas de unos y otros invitados:

Avariento

Yo cierto no podré ir
que e de probar unos bueies,
no abrá por qué me reñir;
buscar é, cómo biuir,
danos el mundo estas leies.

Luxurioso

Yo soi recién desposado,
no ai casa para dexar,
a no estar embaraçado
fuera yo de mui buen grado,
agora quiero me holgar. fol. 70v

Invita entonces a los pobres:

A las bodas admitamos
pobres, flacos y dolientes,
a babosos acojamos,
lugar a todos hagamos,
id y sedme diligentes
.....
Buenas nuevas os traemos,
no se pueden mejorar,
y de gozo no cabemos,

del consuelo que traemos
no falta mas que llorar.

El señor más poderoso
que ai en valle y en alturas,
de nro. bien deseoso,
a un banquete mui costoso
combida las criaturas. fol. 72

9.— Con este número figura esa "actio intercalaris" que posteriormente se rotuló "La Gallofa", y que debió ser representada como entremés de la Parabola Coenae.

Dada su importancia para demostrar la autoría del Códice de Villagarcía por el Padre Juan Bonifacio (como se dijo más arriba), damos algunos fragmentos a los que ciertamente se refería Juan Ramírez en el texto citado cuando hablaba en carta de "cierta cosa" del P. Bonifacio.

pobres, coxo, manco, ciego, sordo
coxo: no sabéis el refrán que dize que ni ai mortuorio rico, ni casamiento pobre? fol. 73

Vanse a vestir los pobres y salen el esposo y la esposa cantando: fol. 76v

Al mundo me truxistes vos, pastora,
por remediar las vras. desventuras;
naturaleza humana y pecadora,
cometido ha mil quentos de locuras;
un gran pastor de ella se enamora,
su padre es el señor de las alturas,
por esposo el pastor la quiere y toma,
y aun se le da en manjar para que coma.

Esposo: Según humana razón,
ha de ser el casamiento,
con los de higual (*sic*) condición,
que si parejos no son
siempre ay gran descontento.

Esto pide la prudencia
de los que están en el mundo,
no se estiende más su ciencia,
otra es nra. sentencia
y consejo más profundo.

Es verdad que mi grandeza
es de tal manera y arte
que ni ingenio o subtileza
o principal agudeza
pa penetrarlo es parte. fol. 76v

Y con todo es mi mujer
la humana naturaleza,
lo que no era quise ser
para a ella ennoblecer
y dotarla de riqueza. fol. 76v
.....
Porque tenga más vigor
la paz que al mundo se embía,
se desposa con amor
el mayorazgo y señor
de toda la Hierarchia. fol. 77
.....

Gran amor tiene el esposo
a la que por muger toma;
a un combite glorioso
la combida muy goçoso;
él quiere que ella le coma.

¡O mi esposa y mi consuelo,
vros. pechos son mejores
que uino de buen majuelo,
de mejor gana los huelo
que a los más finos olores! fol. 77

.....

Esposa: Lilio de inmenso candor,
flor del campo y açuçena,
haçe vro. resplandor
que yo esté enferma de amor;
sois vos alma muy serena. fol. 77v

.....

Esposo: Tus ojos son de paloma[84]
con el uno me has llagado,
no ay en ti podre o carcoma
cuando tu alma me toma
y en mí pones tu cuydado. fol. 78

10.— *Comedia quae inscribitur / Margarita.* (Fols. 81-99v). Está basada en el episodio evangélico, Mt. 13, 45-46. Como la mayoría de las comedias de Bonifacio tiene Prólogo y cinco ACTOS; consta de distinto número de escenas en cada ACTO y a estos siguen "coros". Alternan en la obra, como en otras, el castellano y el latín, la prosa y el verso[85]. Es importante el final del Prólogo donde se hace referencia a la finalidad de las representaciones, al decir que "va compasado latín y romance, de suerte que ni dexe de ser exercicio de letras ni sea penoso para el que no fuere latino" (ya citado más arriba).

INTERLOCUTORES: Interpres primus ("nomine Valencia"), Interpres secundus (Pérez), Mercator, Gazophorus, Sycophanta, Parasitus, Critologus, Orthophilus, Sarcophila, Philautia, Rocalda, Santiso, Lorenço, Monitor, Xenodochus, Philotimus, prima Virtus, Praeco evangelicus, Contemptor mundi, Pauperes, Chorus.

Parece que el propio autor cambió y corrigió sucesivas veces esta comedia[86]. En los folios 138v-143 del códice, se encuentran, con el nombre de "Margaritae additio", algunos fragmentos, y más adelante (fols. 254v-258) otros encabezados con "Margarita nona".

A esta obra se refirió también el P. Bonifacio en *De Sapiente Fructuoso* y ya hicimos referencia al hablar de él como autor del Códice de Villagarcía. Decía Bonifacio[8]: "Ex nostra Margarita, quae certe preciosa non fuit, magis aliis quam mihi hi versus placuerunt altercantis cum Gazophoro Peniphilus". En los cambios realizados, hasta los protagonistas tienen nombres diferentes (en el Códice se trata de Sycophanta y Critologus). Veamos tan sólo unos versos como ejemplo:

Códice de Villagarcía (fol. 86v):

---

84. Vid. *Cantar de los Cantares*, 4, 1.

85. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 256-265.

86. Cfr. FLECNIAKOSKA, J. L., *La formation de l'auto...* p. 244.

87. BONIFACIO, Juan, *De Sapiente...* p. 38.

Sycophanta:
Quid melius auro? Docuit hoc Christus satis,
iubens amicos grandibus coniungere
pecuniis ut gratiam cum postulet
necessitas uberrimam memores ferant.
Critologus:
Mammona Christus nuncupat pravum Deus
Si sunt munda nobis cuncta si partem damus...

De Sapiente Fructuoso (*p. 38*):

Ga. Quid melius auro? docuit hoc Christus satis
iubens amicos colligi et nummos dari,
qui nos ad altas evehant sedes poli.
Pe. Mammona iniquum veritas vere vocat
Ga. Sunt cuncta nobis munda, si partem capit
Mendicus, etsi refluens inopi damus...

Antepuesto al prólogo se encuentra un epigrama en que se dice que se representó ante el Obispo de Salamanca, en Medina del Campo. El Prólogo es un diálogo entre el Interpres primus ("nomine Valencia"), el Interpres secundus (Pérez) y el "verus legitimusque Interpres":

En el tiempo que vivía
el Séneca cordobés
no querían entremés
que latín bien se sabía. fol. 82

En el ACTO I, el mercader (Emporus o Porisolithus, según las adiciones) habla a sus amigos Critologus y Ortophilus y les dice que se dedicará a buscar perlas, y desea que lo acompañen en sus exploraciones. Estima especialmente los consejos de Orthophilus "que me da notable gusto oyr esse vuestro lenguaje tosco y aldeano, pero lleno de sentencias y avisos". Critologus accede y Orthophilus con ingenuidad le responde:

¿Qué necessidad tenéis
de las perlas orientales?
Soys loco, juro a mis males.
Lo que os cumple no sabéis...
No daré por todas ellas
una taça de buen vino:
éste es mi coral fino,
mi carbunco de centellas...
Uayan las hachas delante;
no aguardéis al testamento,
que muchos en un memento
se uieron en Alicante... (fol. 139, *Margaritae additio*)

En el ACTO II, el mercader sigue buscando "margaritas" y salen a su encuentro Sarcophila, que representa el deleite carnal, acompañada de Philautia y Parasitus, que hacen el elogio de su señora. Dice Philautia:

Uos soys, dulce señora,
la madre del plazer y del contento;
con darnos una hora
de alegre sentimiento,
pondremos nuestras vidas al tormento.

Vivimos de esperanza
causada de la fe que en vos tenemos,

y sin hazer mudanza,
aunque el plazer no vemos,
venciendo tentaciones lo creemos.

Los pequeños y grandes,
los sabios, poderosos y valientes,
quieren que tú los mandes
y te son obedientes
por solo que algún dia los contentes... Fol. 88

Los duros coraçones
si vos los ablandáis se rinden luego,
y pierden sus blasones,
encendidos en fuego
que vos soplar soléis con nro. ruego. fol. 88v

Parasitus la alaba a su vez:

Son las musas del Parnasso mudas para os alabar;
no nos haze nada el caso
aquel dulce lamentar
del que a Plutón uio de passo... fol. 88v

Regalo es una fuerça delicada,
una uirtud motiua, y no aparente,
un tóxico de uida apassionada,
que gime su dolor y no los siente;
es mano de relox, mano encantada,
que nos muestra las horas y nos miente,
es cántico de triste en alegría;
es mezcla de la media noche al medio día... fol. 89

En el ACTO III aparecen al principio dos escenas que deben ser propiamente el entremés o "actio intercalaris" de la obra. Aparecen en ellas Rocalda y Santiso, soldados viejos, y Lorenzo, joven estudiante, nieto de Rocalda.

En la escena tercera prosigue la acción de la comedia. Salen Xenodochus, Philotimus y Parasitus, y se canta una letrilla que tiene por estribillo: "Estos puntos honra dizen; estos puntos de honra son". Siguen unos metros latinos de Xenodochus y unas coplas de arte mayor de Philotimus. Llega el mercader en busca de la "margarita". Le dice Ortophilus:

> Que no curéis de honra, señor, que el rey tiene harta...¡Para qué diabro (la) queréis?... No está en que v. m. se pompee y engallote, ande a caballo, juegue con las cañas, rúe por las calles y amanezca la señora su muger con don...Todos somos hijos de Adán...Mi abuelo y el de v. m. eran primos: remendaban çapatos en la Fuente del Saúco.

En el ACTO IV, entran Virtus, praeco evangelicus y Contemptor mundi. Comienza declarando la Virtud, en buenos tercetos, que traen "para feriarla a los Cristianos" la única perla que merece ser tenida por preciosa: la Cruz, Expone sus virtudes.

En el ACTO V el mercader se muestra convertido. En versos latinos habla de su aceptación de la Cruz, de su abandono de los vicios y del reparto de sus riquezas entre los pobres. Ortophilus expresa su asombro y alegría por la conversión de su amo:

...¿Es aqueste aquel ricacho
que por page de su macho
en su casa me acogió,

por pariente me negó
y me llamaba gabacho?... fol. 99

El buscador de perlas ha hallado la mejor de todas, y se alegra por verse libre de los peligros del mundo. "Da crucem, mater", dice a la virtud. Y ella repite: "Accipe cordis vitam". El "Chorus" celebra el feliz hallazgo con un himno latino y un romance en castellano que dice:

¡Quién ubiesse tal uentura
y fuesse tan prosperado
como el sabio mercader
del euangelio sagrado!
Buscando perlas y joyas,
(h) ase con una topado
que le cautiua los ojos
y lo dexa enamorado.
Por ella todo lo uende,
y es todo bien empleado,
porque uale más que todo
y ella todo se lo a dado.
Mercader, di tras qué andas.
Toma exemplo, desdichado.
Dexa, dexa la basura
y serás galardonado.
Deo gratias. Fin fol. 99v

11.— *Tragicomedia Nabalis / Carmelitidis.* (Fols. 100-119). Consta de "Prohemium" y cinco ACTOS, divididos en escenas,; a cada ACTO, menos el quinto, preceden prólogos y siguen coros. Escrita en latín y castellano, prosa y verso. Predomina, no obstante, la prosa latina; quizá sea la obra de Bonifacio que más latín tiene[88].

INTERLOCUTORES: Interpres, David, Abiathar, Poliphagus, Thyrsis, Battus et Palemon (pastores); Nabal, Despotimus, Nuncius, Comes, Ganidus, Milites, Abigail, Famuli, Anima Nabalis, Joabus, Chorus.

Tal como se dice al principio, esta obra, de marcado carácter bíblico[89], se representó en Medina del Campo. El Prohemium se encuentra en latín. La figura de Abigail está bien tratada y conseguida, siendo uno de los elementos que dan cohesión a la obra. También es admirable la escena en el acto IV en que aparece el alma de Nabal. El sentido de la obra viene expresado por el romance que veremos al final.

Comienza el ACTO I exponiendo en dos octavas reales el Interpres primus el asunto del ACTO:

David saldrá primero, lamentando
su dolor y fatiga que padece;
después Abiathar dirá llorando
la muerte de Samuel, que lo entristece:
un soldado a la postre blasfemando
veréis cómo se quexa y embravece
hasta que el buen David le da consuelo
rogándole que mire a Dios del Cielo.

Aquí tomad exemplo los nacidos
mirando al buen David y su manera;
si os viérades tentados y afligidos
buscad el alegría verdadera.

88. Cfr. SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 265ss.

89. Nabal, rico Kalebita de Maón, que se dedicaba a la cría del ganado en el Carmelo, 1 Sam. 25, 25-43.

Los flacos, los cobardes y abatidos,
mirad cómo David en Dios espera;
mirad cómo le llama con clamores
y cómo en el dolor le da loores. fol. 100

Al final de la segunda escena David va recitando en latín el salmo XII que Abiathar traduce en quintillas. En el ACTO II también el Interpres secundus expone el argumento del ACTO en dos octavas reales:

Alégranse muy mucho los pastores
que guardan su ganado en el Carmelo,
alaban a David por sus primores
y juegan entre sí con gran consuelo;
después viene Nabal muerto de amores,
por cosas y ganancias de este suelo,
estrecha cuenta pide a sus criados
y déxalos a todos desgustados.

¿Qué valen los dineros y riqueza
si con ellos la gloria no ganamos?
¡O vil, soez, o torpe y gran baxeza
si a dios por el estiércol olvidamos!
Aun para entre los hombres la dureza
es cosa que muy mucho abandonamos;
acá y allá serás ennoblecido
si fueres liberal y comedido. fol. 105-105v

En la escena segunda entra Nabal y reprende a sus pastores. Estos se justifican en redondillas y quintillas. Al marchar el amo, los zagales comentan lo escuchado y alegran su ánimo pensando en el banquete que han de tener el día de la esquila del ganado.

De nuevo en dos octavas, el argumento del tercer ACTO:

David, acosado de toda su gente,
de hambre y espadas está perseguido;
al tosco Nabal socorro a pedido
de pan y manjares, con que se sustente.
nabal le responde muy ásperamente;
David, con enojo mortal y rabioso,
contra él acomete con ánimo honroso,
mas Abigail le aplaca su frente.

¡Quánto aprovecha tener valedores!
¡O, quánto aprovecha tener buen amigo!
David es agora de aquesto testigo
que templa por ruego sus grandes furores;
al Rey de los cielos, Señor de señores,
la Virgen amansa por nombre Maria,
si ella cessase, ya el mundo estaría
según que merecen los muy pecadores. fol. 105v

La primera escena está toda en latín. Abiathar dice a David que Nabal va a celebrar aquel día un banquete por la esquila de sus ovejas. En la escena tercera los mensajeros de David (Nuncius, Comes) solicitan el socorro de Nabal. Este no accede y los injuria.

En la esena 5.ª, se prepara la muerte de Nabal:

Contra el malvado Nabal
vamos luego denodados,

pues que no hizo caudal
de tan luzidos soldados
y de un esfuerzo tal.

No dexemos alma en pena,
gato ni perro tampoco,
páguenos comida y cena
aquel avariento loco
que nos vio comer avena.

Gran David, no le matemos
assí presto y de repente,
mil penas ymaginemos
y dolor que le atormente.
assí más nos vengaremos.

Bien será quitarle el cuero
o molello como sal,
o llevarlo al matadero,
o meterlo en un costal
o haçer dél un harnero. fol. 109v.

En el ACTO IV, se anuncia el castigo y muerte de Nabal. Abigail hace saber a éste el peligro; han pasado unos días; Nabal se halla en trance de muerte. Los criados le piden algo en el testamento. El rico no los escucha.

Actus quarti interpres:
Presto fenecerá sus malos días
el rústico Nabal, y será muerto;
presto se acabarán sus alegrías
y Abigail tendrá seguro puerto,
presto se cumplirán las profecías;
aunque tarde, el castigo no es incierto,
puesto que Dios dilata la sentencia,
perdona, si no halla penitencia.

La muerte de Nabal fue repentina,
por esso, pecador, atina luego,
a lo de acá tu carne se inclina,
mas al cielo podrá subir tu fuego;
llama de charidad sancta y divina,
bastantes son a darte aquel sosiego
que tienen los que huyen de pecados
para siempre en la gloria colocados.

En el ACTO V, en una larga escena, en latín, David comenta con Abiathar y Joabus la muerte de Nabal, "vindicta divini judicii". Recuerda la prudencia y belleza de Abigail, y pregunta a sus consejeros si le estaría bien contraer nupcias con la viuda. El "chorus" da fin a la tragicomedia cantando dos villancicos y un romance, que empieza:

Triste estaba Abigail
llena de angustia y cuidado,
quando le vinieron cartas
de David el esforzado,
que la pide por mujer
por estar de ella pagado;
las bodas se celebraron
con plazer más que doblado,
mayor era el alegría
que fuera el dolor passado;
los pastores se alegraron

de Nabal el lazerado,
viendo la dichosa suerte
del señor con que an topado,
comedido y liberal
y con todos bien hablado. fol. 118

Esta obra tiene multitud de anotaciones al margen, indescifrables. Parece una copia en sucio que quedó ahí.

12.— *Parabola Samaritani.* (Fols. 119v-128v). Es un auto sacramental, sin división de ACTOS ni escenas[90]. Está toda la composición en castellano. La mayor parte está en verso. Se basa en la Parábola del Samaritano, Lc. X, 30-37.

INTERLOCUTORES: Pecador, Morguto, Maluco, y Jorgino, ladrones. Sacerdote, Levita, Samaritano, Mesonero, Coro. Probablemente como la mayor parte de las obras del códice, se representó en Medina del Campo.

El ARGUMENTO comienza con un largo soliloquio en que un pecador sigue la vida fácil y cómoda del vicio y los placeres y abandona la virtud. Se encuentra con unos mendigos...Hay una buena muestra de la vida pícara y de las costumbres del hampa. Hay un encuentro con un sacerdote y, finalmente, con un samaritano, quien resulta ser el Mesías.

Uno de los personajes, Jorguino, habla de las "32 maneras de robar". Es un verdadero Auto Sacramental y este sí es del P. Bonifacio, por letra, estilo...[91]

13.— *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius.* (Fols. 129-138). No tiene división de ACTOS ni escenas. Tiene un Prólogo en redondillas, algunas de pie quebrado, y un epílogo (fol. 137) en quintillas, que se titula "Post Nepotianam adhortatio"[92]. En los entreactos se cantaron por el coro tres composiciones breves que figuran en el fol. 128 del MS. Se representó en el Colegio de Ávila en presencia del Obispo Álvaro de Mendoza, como consta por el prólogo que dice que hacen la obra "los estudiantes de Jesús y de San Gil"[93]. Está casi toda la obra en prosa castellana.

INTERLOCUTORES: Interpres, Gometius (don Gómez), Ventura (estudiante), Ponotus (estudiante), un Oficial de zapatero, Bonosus, Decurio, Meléndez y Donís (estudiantes), Sotela (madre de don Gómez), el bachiller Zofraga, Juan Empudia (cuñado del zapatero), Matira, Nuncius.

Esta tragicomedia es una verdadera pieza de costumbres escolares con finalidad moral y pedagógica. Como se dice en el prólogo, es un "sermón disfrazado". En la obra se contraponen dos casos, el del bueno y del mal estudiantes, y los resultados respectivos de su comportamiento. Don Gómez es un joven escolar, de familia noble, consentido, mal criado, a quien su madre doña Sotela mima en demasía. En el otro extremo del comportamiento tenemos a Bonosus, de familia humilde, aplicado y obediente; su padre, un pobre zapatero, lo educa bien y el chico progresa. Lo mejor de la obra es, sin duda, la pintura que nos presenta el autor de las costumbres de la época, como si del mejor costumbrista se tratara. Veamos un ejemplo:

De [curio]: Nuestro Señor sea con v.m.; el padre me embía a
que dé cuenta a v.m. de lo mal que don Gómez estudia, y el

90. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 269-271.

91. Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 268ss.

92. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 273ss.

93. Y por el título: *Epigrama in gratiarum actionem ad illustrissimum dominum Alvarum Mendocium Abulensem episcopum qui Nepotianae interfuit.*

daño que haze a los demás; por lo cual pide en charidad a v.m. tenga por bien que sea castigado, o sino que se esté por acá, y no vaya al estudio que parece mal tanta rotura en un muchacho. Go[mez]: dezidles a esos padres que son muy escrupulosos, por cosas de moços hazen unos milagrones que es espanto; no lo pienso embiar más allá...

Interpres Nepotiana (al final, fol. 137-138)

Es costumbre de pintores
con rasguño de carbón
dibuxarnos su intención,
sin matices y primores,
y aunque aquesta tal figura
carezca de hermosura,
quien bien sabe,
no ay cosa que mas alabe
en el arte de pintura.
En las cosas naturales
vemos esta maravilla
pues de pequeña semilla
salen ramas principales.
Qualquier palacio eminente,
afamado y excelente,
se deriva
del cimiento donde estriva
y los ríos de la fuente.
El antiguo fue moderno
y el grande primero chico,
antes pobre quien es rico
y es lo firme tras lo tierno.
Y aunque después lo postrero
esté más bueno y entero
todavía,
se debe mucho al que guía
y es gran cosa ser primero.
Por tanto los estudiantes
de Jesús y de San Gil
traen una cosa vil
y propia de principiantes.
Solo quieren abrir puerta
que después será más cierta
la ventura,
caminando por anchura
sin embargo, ni rebierta.
Es un sermón disfrazado,
hablan burlando y de veras;
entre cosas plazenteras
el provecho irá mezclado.
No se mire la corteza,
los meneos y destreza
solamente,
quien fuere sabio y prudente
saque fuerças de flaqueza.
Será pues el argumento
del principio, medio y fin,
que tiene un mancebo ruin
de su muerte y su tormento. fol. 137

Post Nepotianam adhortatio (especie de moraleja):

Que pues mortales nacemos,

el que nace a de morir,
mas esto no conocemos
sino al tiempo del partir,
quando más ya no podemos.
El baxo y el principal
son entonces ygualados
aunque no libran tan mal
los pobres y desechados
como el rico y de caudal.
Al partir va más ligero
quien dexa en vida la carga,
que en el passo postrimero
es la muerte tan amarga
que os ocupa todo entero.
.....
Esta fiction y verdad,
que se os ha representado,
atentamente notad,
y el mancebo destemplado
refiere su liviandad.
Oy las madres se moderen
en la ternura y amor
que a sus hijos mostrar quieren,
pues se marchita la flor
y los dos al cabo mueren.
El padre bueno y zeloso,
que a su tiempo castigare
al hijo si es perezoso;
del campo donde sembrare
cogerá fruto sabroso.
Y vosotros mis hermanos
los que letras deprendéis
siendo doctos, y christianos,
quando menos os catéis
os darán llenas las manos
Finis Fol. 137v.

14.— *Tragoedia quae inscribitur Vicentina.* (Fols. 144-168). Consta de cinco Actos con escenas, con coros y con un epílogo que se rotula "Post tragoediam exhibitam adhortatio" a la que sigue una especie de villancico que debió bailarse[94].

INTERLOCUTORES: Interpres, Dacianus, Furor, Gentilitas, Amor divinus, Septidorus, Vincentius, Sabina, Christetas, Dasipus, Dictaeus, Philachus, Satelites, Milites, Judaeus, Chorus, y los pastores: Mopsus, Menalcas y Palemón.

Es una obra maestra en su género; trata del martitio de los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta; su fiesta se celebra el 27 de Octubre[95].

En el ACTO I, Daciano, en quintillas, monologa admirándose de la fe y valor de los cristianos; no obstante se anima a luchar contra los cristianos e invoca al Furor y a la Gentilidad[96].

---

94. Vid. MAZUR, O., *op. cit.*, pp. 226ss.

95. Al principio de la obra debió representarse una "praefatio jocularis", en prosa castellana. Es un estupendo cuadro de costumbres de la época, con noticias curiosas. Unos jóvenes: Soletrán, Cancayo y Mendoza hablan y se lamentan de su pobreza y de cómo comen, a veces, a costa del despensero. Juegan a la pelota. Se acerca don Lope que va a la Iglesia, y se burlan de él.

96. Cfr. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 283ss.

No sé ni puedo atinar
qué remedio nos pongamos
para del todo atajar
un mal, que por do cerramos,
por allí se suele entrar.

No ay medicina que baste
a fiebre tan enemiga,
ni fuerza que la contraste,
ni emplastro que no desdiga,
ni dieta que nos la gaste

Por demás son las sangrías;
Hierro y fuego no nos valen,
conpiten nras. porfías,
y a la paz entran y salen
las del enfermo y las mías.

A la famosa locura,
según yo lo experimento,
la pena no da cordura;
en ualde es qualquier tormento,
este mal no tiene cura.
En entrando por Gyrona
maté a Félix christiano
y después en Barcelona
a Cucufate su hermano
y a Eulalia baladrona.
En Çaragoça murieron
la loca Engracia y Valerio
Y a mi despecho quisieron
redemir el cautiverio
con la sangre que vertieron.
Después fueron infinitos
los que allí mató mi espada
entre grandes y chiquitos.
¡Ciudad triste y desastrada,
llena de cuerpos malditos. fol. 148

En la segunda escena, Furor, Gentilitas, Dacianus, dialogan en metros latinos y luego en quintillas:

La espada y el corazón
me han dado tal fuerça y brío
que sin lo que me era mío
está ya mi corazón
ygual con el alvedrío.

La crueldad es mansedumbre
y el agravio cortesía;
pues razón es la que guía,
tendrán las tinieblas lumbre
y seso quien desuaría.

Al infierno, tierra y cielo
hago solenes ofertas,
pues me dieron prendas ciertas
para matar en el suelo
más almas sobre las muertas.

Echame la bendición
que me parto a la batalla,

con aquel arnés y malla
que me da este coraçón
el qual a mí solo entalla...fols. 149v-150

En el ACTO II, Vincentius hace un canto a Dios ensalzando su gloria y pidiéndole energía para resistir la persecución de Daciano. Después, Amor, Septidorus y Vincentius explican en octavas reales la creación y redención del mundo. Es especialmente emotiva la escena cuarta de este Acto II, en que Daciano interroga a Vicente (en latín)[97]. Comienza el Acto II con la égloga de Mopsus, Menalcas y Palemón, que hace de la obra una verdadera comedia. El presentimiento del martirio tiene una fuerza trágica incuestionable: por un sueño de Palemón que ve un corderillo huyendo de un león (Daciano); el corderillo se refugia en un pinar y es despedazado por una jauría de lobos; las dos palomas (Sabina y Cristeta) caen muertas al lado del corderillo, pero al poco rato se levantan y desaparecen entre las nubes, juntamente con el cordero[98].

Al final de la tragedia[99] hay una "Post tragoediam exhibita adhortatio":

Oy hemos representado
el martyrio de Vicente
haziendo fresco y reciente
lo que ya estaba oluidado

Oi hemos reprehendido
un descuido y un oluido
vergonçoso,
y no menos peligroso
para aquel que lo ha tenido.

Oy vistes lo que debéis
al que os dio tan gran thesoro;
la lición sabéis de coro,
su sentido no entendéis.

Oy, oy vistes pelear,
y con triumpho quedar
soberano,
dos hermanas y un hermano
y en el cielo se assentar.

Oy, oy vistes la victoria
de un mancebo y dos doncellas,
de un planeta y dos estrellas
que relucen en la gloria.

Y pues no basta sabello,
sígase luego tras ello
sancta vida;
será la fiesta complida
con obras echar el sello. fol. 167v
...el favor que oy recebimos
de pechos tan generosos,
de semblantes tan gozosos,
de mudos no lo decimos.

97. Termina, en castellano, Daciano: "Yo os domaré, calla, porque os pongáis conmigo a razones, dicho me avían que era bachillereso este Vicente y alo bien mostrado".

98. Vid. OLMEDO, F., *Notas*... XVI, p. 31ss.

99. Vid. en G. SORIANO, pp. 281-288, amplio resumen de los demás actos.

Sabremos lo conocer,
no servir ni agradecer
su ventaja, nuestra poquedad ataja
y es nos forçado el deber. Finis. fol. 168

15.— *Comedia quae inscribitur Solomonia.* (Fols. 168v-183v). Consta de Prólogo, cinco ACTOS con escenas; a los ACTOS preceden argumentos y siguen coros y un "epilogus". En latín y castellano, prosa y verso[100].

INTERLOCUTORES: Intérpres; Salomón; Nathán, profeta; Banaias, "capitán general"; Zoilo; Envidia; Petulcus y Pudicus, niños; Belisquida, madre de Pudicus. Lodicia, madre de Petulcus, Antonio de Higueros. Eutrapelus, truhán; Carilephus. Herrán Pedazo y Toribio Gordillo. Chorus.

El Prólogo está escrito en doce quintillas. Empieza el Faraute exponiendo el asunto de la comedia que no es otro que el "juicio" de Salomón.

Interpres Solomoniae;
El tiempo, lugar y día
nos mandan representar
cosa que pueda alegrar
y a bueltas del alegría
algún provecho causar.

Y, mirando atentamente
las cosas de la Escritura,
hallamos una figura
que juzgamos conviniente
para lo que oy se procura.

Cuenta la historia sagrada
que el sabio rey Salomón,
liquidando una quistión
en su principio y entrada
causó grande admiración.

Dos mujeres debatían
sobre quál era la madre
de un hijo que allí trayan;
también era incierto el padre
porque mal las dos bibían.

Mas como el pleyto llegase
a manos de tal juez,
y a entrambas las escuchasse,
hizo que de su niñez
ningún viejo se burlase.

En el pleyto dio sentencia,
según veréis adelante,
llena de aviso y prudencia,
y al mismo rey importante
pues reynó sin resistencia...fol. 168v

Argumento del Acto I:

En este acto primero el rey descansa
sobre la carga y peso que sostiene;
de ver su mando y silla se espanta,
y con la devoción que allí le viene,
el coraçón y rostro allí levanta,
y viendo que ser sabio le conuiene...

100. Esta obra está basada en el famoso "juicio de Salomón", Libro I de los Reyes, 3, 16-28.

En un amplio monólogo en coplas de pie quebrado, Salomón reflexiona sobre lo difícil que es reinar con prudencia.

ACTUS PRIMUS.
Salomón.

Aquel dios omnipotente,
que del ganado sacó
a mi padre y lo escogió
por rey de toda su gente,

Aquel dios de lo criado
que a David dio el principado
y alta silla,
essa misma maravilla
oy ha comigo obrado.

Fue entonces elegido
por Samuel profeta sancto,
no sin grandeza de espanto,
el pequeño y abatido...fol. 169

Y pues todo ha de venir
de aquel dios de cuya mano
está el enfermo y el sano:
a él quiero recurrir.

pedirle he con agonía
que me dé sabiduría
y gran gobierno,
pues soy delicado y tierno
y me falta la osadía. fol. 170

Veamos un breve canto con refrán incluido:

Quien a buen árbol se arrima
buena sombra tendrá encima.
Salomón ques moço tierno
al inmenso Dios se acoge
y fruto de este árbol coge
en verano y en invierno;
para tal cargo y gobierno
pues que Dios al rey anima,
buena sombra tendrá encima.

Argumento del Acto II:

Interpres.
El propheta Nathán y Banayas
que siempre a Salomón fueron leales,
harán aquí mil fiestas y alegrías,
llenos de sentimientos celestiales;
Nathán declara las profecías,
dirá también los bienes y los males
de ver a Salomón entronizado;
el pecho se les ha regozijado fol. 171

Y el del III:

La envidia veréis salir,
en aqueste ACTO tercero,
con Zoilo, su compañero,
y tratan de perseguir

al rey bueno y justiciero.
Pésales que Salomón
el reyno tenga y posea
y que tan amado sea;
dan principio a una questión
con que perplexo se vea. fol. 173

Argumento del Acto IV:

Queriendo Salomón ser rey de ueras
las causas y los pleytos determina;
ueréis una contienda de rameras
y a Salomón con cara muy benina;
ueréis riñas primeras y postreras
y como a nro. rey Dios encamina;
ueréis quexarse ante él los labradores
y al rey que les aplaca los furores.

Argumento del Acto V:

En este postrero, nra. obra fenesce
con una matraca de aquella señora,
que siendo uencida con lástima llora;
la embidia dezimos que a tantos compete
con cuytas, y quexas aquí se entristece.
Los pajes la corren y sacan del mundo,
todos la embían al lago profundo
do ay siempre tinieblas, y nunca amanece.

EPILOGUS:

De la comedia y action
los oyentes avisados,
quedarán aficionados
al sabio rey Salomón.

Y mirando atentamente
un rey tan moço y prudente,
verán luego
que el reposo y el sosiego
no es de viejos solamente.

El saber y la cordura
de grado hagan asiento
en el moço que es contento
de bivir con alma pura;

no lo estorva la edad
sy ay costumbres, y bondad
en los moços,
y si cessan los destrozos
de su torpe liviandad.

Buen exemplo es Salomón
para sabios y letrados
y aun a todos los estados
aprovecha esta lición.

Fue lleno de todas sciencias;
en juycios y sentencias,
eminente;
en oriente, y en poniente
se saben sus excelencias.

Desde el cedro hasta el isopo
disputó con agudezza;
supo la naturaleza
del elefante y el topo.

Supo las cosas del cielo
y también las de este suelo;
supo leyes,
supo ser rey con los reyes,
y a los pobres dar consuelo.

Fue teólogo y artista;
supo enigmas y secretos
fue un compendio de discretos,
fue un prodigio de la vista... fols. 182v-183

Son las letras atavío
de reyes y de señores;
son guía de pecadores,
son regla del aluedrío

Encaminan al errado
y premian lo bien obrado,
y al ocioso,
con un cebo deleytoso,
hazen andar ocupado. fol. 183

Al final de la obra consta:

Haec commoedia bis fuit exhibita:
semel in templo nostro, rursus
coram ilustrissimo cardinale
Didaco Espinosa hispaniorum praeside
ad quem in ipso ingressu hac praefatione usi fuimus.

De las mejores escenas de la obra es la de los niños y la riña de las mujeres.

De los folios 184 al 204v (*Triumphus Eucaristiae*) hay una serie de diálogos, poesías...la mayoría en latín y de escaso interés. En el folio 184 con el n.º 16 tenemos una composición en hexámetros y un epitafio latino a D. Luis Quijada, ayo de D. Juan de Austria. Después, varias poesías en alabanza de una santa de Ávila, María Díaz. En el 188v siguen varios poemas a la conversión de S. Pablo, a la Eucaristía; un epitafio a S. Segundo (fol. 190); un epitafio a la princesa Juana, en latín (190v). Todas ellas parecen del P. Bonifacio.

16.— *Triumphus Eucaristiae.* (Fols. 204v-218v).

Es un auto sacramental. También fue representado en Ávila como aparece en distintos lugares del texto. Hay un Prólogo, una "actio intercalaris" y cinco ACTOS con distinto número de escenas. Falta el ACTO V (ya lo señaló G. Soriano porque faltan dos hojas, folios 216-217)[101].

INTERLOCUTORES: Interpres (primus), Interpres (secundus), Astraea, Charitas, Metaneus, Timoparus o Cosmoparus (Aloysius), Paradoxos, Categorus, Suasor, Melampelus, Palinodus, Leucossirus, Dimissor, Chorus. Y los de la "Actio intercalaris": Albania, Cyteria, Myste, Pudicus (don Jaime), Soletrán.

Comienza la obra con coplas de pie quebrado (cuyo título es "Praefatio ad deum"):

A vos, divino señor,
este pequeño presente
dirigimos,

101. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 297.

que para vro. loor
y devoción de la gente
compusimos.

Vos soys la joya por quien
los cavalleros noueles
oy pelean,
donde es justo que se empleen
los muy apuestos donçeles
que os dessean.

...Vos seréis el argumento
y el thema deste sermón
disfrazado,
vos, divino sacramento,
esfuerço del coraçón
desmayado.

Dad gracia, rey soberano,
al que habla y al que calla
santamente;
dad un affecto christiano
al que en la fiesta se halla
y al ausente.

Desterrad oy todo mal
y cualquiera desconcierto
peligroso;
dad un seso universal,
un sentido, aunque despierto,
no vicioso.

Suplicamos os mi Dios
que miréis lo que hazemos
y tratamos;
ved la obra también vos,
porque ansi nos animemos
los que entramos fol. 204v

El Interpres hace una introducción a toda la obra:

> Tratarse ha con el favor de Dios, en nra. breve representación, un triunfo de la divina Eucharistía y Sanctísimo Sacramento. Va repartida la *tragicomedia* en cinco ACTOS según que los antiguos lo acostumbraban hazer; mi compañero relatará buenamente lo que en cada uno de estos ACTOS se contiene.

Hay después una introducción al primer ACTO:

Primi interpretatio:
Justizia y charidad saldrán agora
diziendo a lo que vienen y qué quieren;
Justicia quiere ser la vengadora
de los que en su pecado y culpa mueren.
La charidad, de todos bienechora,
perdón promete a quantos lo quisieren;
hermánanse las dos con nudo fuerte
siendo más poderoso que la muerte. fol. 205

Actus secundi brevis expositio:

Dos hombres penitentes y christianos
alaban al señor de lo criado;

auiendo los dos sido antes livianos,
escupen, y abominan su pecado;
un tercero, veréis, los coge a manos,
entre ellos gran questión se ha levantado,
el malo los persigue y los baldona,
sus uicios y pecados él abona. fol. 208v

En este ACTO II destaca la escena primera entre Metaneus y Cosmoporus:

¡O dichosa servidumbre,
o vida de Seraphines,
la del que sube a la cumbre
y allí se tiene a las crines
sin perder la gracia y lumbre!

¡O hazaña de hazañas,
o victoria singular,
entenderte hombre las mañas
y en el bien perseverar
con ocassiones extrañas...! fol. 209

Actus tertii brevis expositio

En este ACTO tercero da sentencia
La Virgen iusticiera contra el malo;
viendo que nunca haze penitencia
acuerda de quemar el seco palo,
tendrá bien que temer la ruin conciencia
y el hombre que es amigo de regalo;
endechas abrá tristes y llorosas,
empero para todos provechosas.

Chorus

Despierta pecador y ablanda el pecho,
no tengas ya tan duras tus entrañas,
camina por do vayas más derecho,

No creas a ti mismo que te engañas,
con el ajeno mal tu mal refrena,
espántente caydas tan extrañas...fol. 213

En la "Actio Intercalaris" o entremés, varias damas avilesas (Albania, Cyteria, Myste,) dialogan con Pudicus y Soletranus sobre temas de escaso interés; algunos fragmentos están tomados de la Tragedia Jezabelis. Lo que tiene de importante es la pintura de ambientes de la época. Son curiosas las acotaciones que trae en el fol. 219 y que nos ayudan a comprender mejor el decorado con el que se representaban la mayoría de las obras:

[enigma:
pintóse un cielo nevando,
un ángel sin alas que lo mouía.
Pintóse un buey con cruz a cuestas, bola amarilla en los cuernos, con una mano pinta con otra escribe. Pintáronse unos muchachos comiendo unas culebras].

17.— *De Vita per divinam Eucharistiam restituta actio brevis.* Es un auto sacramental. Se representó en el colegio de San Gil de Ávila. No tiene división de ACTOS ni escenas. Está escrita en latín y castellano, en prosa y verso[102].

[102] Vid. GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, pp. 305ss.

Comienza la obra con 21 quintillas, donde Logos (la Razón), en un Monólogo, habla de las peleas con los sentidos y potencias del alma. Se refiere a todas las edades a las que pide no caigan en la tentación del árbol del mal o la lujuria.

18.— *Actio de Sanctissima Eucharistia* (*Fols.* 229v-239). Destaca en él la glosa "Oídos, mucho podeis", que es una verdadera joya poética.

19.— *Actio quae inscribitur Examen Sacrum* (Fols. 240-254). Auto sacramental. No tiene división de actos ni escenas. Comienza con un Prólogo, y también tiene dos entremeses o actiones intercalares. Fue representada en el Colegio de Salamanca. Lo publicó GONZÁLEZ PEDROSO[103].

> ARGUMENTO: Deseando mostrar a los hombres quiénes son los que medran en la sagrada Comunión y quién no, pareció ser conviniente introducir al Candor, a la Devoción, y al Sentimiento, que son los tres muy cercanos y parientes. Estos hacen gran fiesta al eterno Dios, y no cesan de orar, mental y vocalmente. Después se les junta el Celo, que es también muy allegado de los tres ya dichos. Conciértanse todos de no dejar a esta sagrada mesa sino es a los que vieren dignos y merecedores de ser admitidos...

INTERLOCUTORES: Faunus (o escribano), Socius, Interpres, Leucos (o Candor), Eusebia (o Devoción), Daphnis (o Sentimiento), Zelo, Cuidado, Scrupulus, Manios (o Pusilanimidad), Nequam (o Hipocresía), Alcalde, Pasqual Alvarino, Esteban, Antón Garrote, Chamarro el herrero, Mingo, Congosto, Un judío.

Es una pieza escolar como las anteriores, donde se encuentran una égloga, entremeses y deliciosas poesías.

En último lugar del MS. (fols. 259-264) encontramos una curiosa pieza, cuyo título es *Introducción en forma de diálogo para unas declamaciones pro morte contra mortem.* Está compuesta en latín y castellano, prosa y verso, sin divisiones de ACTOS, ni de escenas.

Son sus INTERLOCUTORES: Pedro Moriente, Hernando Vivero, Mesiteo, El Licenciado Sepúlveda, el Doctor Vidal, Prudencio Altamirano, Placer, Delgadillo.

Termina el MS. de Villagarcía con varios folios en blanco. Después hay dos folios (sobre el 280) que reproducen algunos párrafos de las *Cartas Annuae* de Portugal, de 1575; se refieren al año en que el Rey estuvo en Évora.

IV. HERNANDO DE ÁVILA

1.—BIOGRAFÍA.

No son muchos los datos que tenemos del P. Ávila. Las noticias más fidedignas son las del Catálogo de la Provincia de Andalucía, de 1599[104].

> Es natural de Málaga; tiene 42 años de edad y 22 de Compañía. Ha estudiado siete años de Derecho, tres de Artes, y cuatro de Teología. Hizo la profesión el día 21 de julio de 1594.

---

103. GONZÁLEZ PEDROSO, E., *op. cit.*, T. LVIII, pp. 133-143; su publicación nos exime de realizar una más amplia descripción.

104. Citado por OLMEDO, F., *Las fuentes de la vida es sueño*, p. 145, nota.

> Leyó un año de Gramática, un curso de Artes, y ocho de Teología Moral. Reside actualmente en la casa profesa de Sevilla y se ocupa en confesar y predicar. Tiene poca salud.

Nació en Málaga en 1558[105]; Ingresó en la Orden en 1579; Profesor de los Colegios de Sevilla, 1585-1591; Baeza y Córdoba, 1597; Casa Profesa de Sevilla, 1600; pasó a la orden de S. Francisco de Paula en 1601.

Sabemos que dedicó una comedia[106] al obispo de Córdoba D. Francisco Reinoso, que estuvo en esa diócesis entre 1597 y 1603. Tampoco URIARTE y LECINA[107] nos dan ningún dato de él: dicen que no aparece en ningún Catálogo ni ninguna *Historia* de la Provincia. Sin embargo, presentan como suyas las siguientes obras:

> A. Tragedia Divi Ermenegildi Regis facta Hispali in Collegio Societatis Jesu anno 1590 die 21 januarii. Por el P. Hernando de Avila eiusdem societatis, en 4.ª, 49 hs. s.n. Consta de cinco actos y está en latín y cast. (Archivum Toletanum).
> B. Comedia de Sancta Catarina, dedicada a D. Francisco Reinoso; 91 hs. en 4 actos intermediada de un entretenimiento dramático dividido en partes.
> C. Historia Ninives. Tragicomedia en 4 actos, con prólogo, coros y entreactos, en verso y prosa, lat. y cast.
> D. Comedia alegórica con prólogo y entreactos en lat. y cast.
> E. Coloquio de la Nativ. de Cristo N. Señor.

El P. Astrain[108] dice que "compuso Tanisdorus, San Hermenegildo, Santa Catalina". El P. Olmedo también afirma categóricamente la autoría de Ávila sobre *La Tragedia de San Hermenegildo, la Comedia de Santa Catarina y Tanisdorus.*

No sabemos cuándo murió. En los Catálogos siguientes no vuelve a aparecer. Además de las cuatro piezas mencionadas conocemos del P. Ávila un *Coloquio de los dos gloriosos Juanes* (CC., MS. 389; actua, 9/2570).

Estudiaremos tres obras del P. Hernando de Ávila, de las que no tenemos ya duda alguna en cuanto a su autoría. Comenzaremos por la más importante:

2.— OBRAS

A) *TRAGEDIA DE SAN HERMENEGILDO.*

Una de las obras, sin duda, fundamentales de este teatro de Colegio, y, para muchos, la más importante, es la *Tragedia de San Hermenegildo.* De esta tragedia tenemos dos copias; una se conserva en un volumen con letra del siglo XVI, que contiene 162 folios[109], sin numerar. Actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, con la signatura 12-12-3, n.º 386 y con la signatura actual 9/2567.

---

105. Cfr. GARZÓN BLANCO, Armando: "La Tragedia de San Hermenegildo" en el teatro y en el arte". *Estudios sobre la literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz, II* Granada, Universidad, 1979, p. 95.

106. *Comedia Santa Catharina, M-325,* del Archivo de Toledo.

107. URIARTE, José Eugenio de y LECINA, Mariano, *Biblioteca de Escritores de la Compañía de Jesús desde sus comienzos hasta 1773. Parte I: Escritores de quienes sólo se conocen manuscritos,* Madrid (viuda de López del Horno, Gráfica Universal), 1925-1930, p. 376.

108. ASTRAIN, A., *op. cit.*, III, p. 379.

109. En realidad la obra acaba en el fol. 120v; después comienza de nuevo el fl. 1 con la Primera parte del Entretenimiento, hasta el fl. 42.

Es casi seguro que vendría junto con los MS. de Acevedo de la Librería del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla. Al final de dicho manuscrito figura una inscripción: "Hispali, anno 1591".

Otra copia se conserva en el Colegio de San Ignacio, de Alcalá de Henares, donde se encuentra el Archivo de la Provincia de Toledo. Actualmente tiene la signatura M-325 (antigua 1299)[110].

Las dos copias son muy buenas y parecen haber sido copiadas del mismo original. La de la Academia de la Historia es mucho más esmerada, con una buenísima caligrafía. En el MS. de Alcalá figura 1590; en el de la Historia, 1591; esta pudo ser posterior a la representación, bien para su posible publicación o para pasar a otros colegios.

a) PROBLEMAS SOBRE AUTORÍA Y FECHA.

Ha habido abundantes problemas con las fechas. Según García Soriano, el primer investigador que estudió con cierta profundida esta tragedia, fue representada en la inauguración del nuevo Colegio de Sevilla, que tuvo lugar (según él) en 1580, bajo la advocación y el nombre de San Hermenegildo. Para Soriano, la fecha de 1591, que aparece en el manuscrito de la Academia de la Historia, puede ser la fecha en que volvió a representarse con motivo de la fiesta de canonización del Príncipe que después fue mártir, Hermenegildo[111]. Posteriormente se representó otras muchas veces.

Desde 1579 se había decidido crear un nuevo Colegio, "...obtenidas las licencias necesarias, avían comenzado a edificar, con advocación del Santo Rey de Sevilla Hermenegildo, ayudando el Cabildo de la ciudad con cinco mil ducados de limosna...y se executó la translación, a diez de septiembre de [1580]"[112]

El nuevo Colegio recibió el nombre de San Hermenegildo recordando el Príncipe que murió mártir de su fe y por mandato del Rey su padre (sucedió en el año 584). Según Soriano[113], con el traslado de los estudios al nuevo Colegio se hicieron grandes fiestas religiosas y literarias. En esa fecha habría tenido lugar la primera representación de la *Tragedia de San Hermenegildo* y también de un "entretenimiento" con claras referencias a este suceso[114].

Naturalmente, muchos investigadores siguen a Soriano y dan por buena la fecha de 1580 como la fecha de representación[115]. Todavía complicó más los problemas de datación de la obra el extracto que, de la Relación del Conde del Águila[116], hizo don José Sánchez Arjona en su obra: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (pp. 39 a 42). Equivocadamente, Sánchez Ar-

110. ÁVILA, Hernando de, *Tragedia divi Ermenegildi Regis facta Hispali*, 1590, MS., M-325 (antiguo 1299), Archivo de Toledo de la Compañía de Jesús, Alcalá de Henares.

111. No es correcta esta afirmación de Soriano. La canonización tuvo lugar en 1585.

112. *Anales de Sevilla, año de 1580;* el cronista era Ortiz de Zúñiga; cito por G. SORIANO, *op. cit.*, p. 86 nota.

113. *Ibidem*, p. 87.

114. No obstante el mismo Soriano en la p. 28, al hablar de otras representaciones, cita esta tragedia y dice que se representó el año de 1591, con motivo de la canonización del Santo por Sixto V a instancias de Felipe II. Ya dijimos que la canonización fue realmente en 1585.

115. ROUX, Elyanne, *op. cit.*, p. 503; MAZUR, O. *op. cit.*, p. 197; FLECNIAKOSKA, J. L., *op. cit.*, p. 230.

116. *Tragedia de San Hermenegildo que se hizo en el Colegio de este nombre de Sevilla al estreno de sus escuelas*, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Sevilla, Conde del Águila, LXV, MS. 41.

jona incluye la fecha de la representación de la tragedia en el año 1570, quizá influenciado por Matute[117], que atribuía la obra a Mal-Lara.

Díez Borque[118] recoge esta teoría y señala 1570 como fecha de la primera representación. A. Hermenegildo señala que ambas teorías son poco convincentes[119]. También Pfandl[120] atribuye la obra a Mal-Lara pero no dice nada de ella.

Para Segura[121] la fecha de representación fue la de 1590, siguiendo quizá la pauta marcada por el P. Olmedo[122], quien defiende la fecha de 1590 dando como testimonio la copia encontrada en el Archivo de Toledo con el título: "*Tragedia divi Ermenegildi Regis facta Hispali in collegio societatis Jesu anno 1590 die 21 Januarii.* Por el P. Hernando de Avila ejusdem societatis". Esta copia vista por el P. Olmedo en el Archivo de Toledo es citada también por Armando Garzón Blanco (quien, por otra parte, parece desconocer esta cita de Olmedo).

Armando Garzón Blanco mantiene la inexactitud de las afirmaciones de García Soriano y sus seguidores, puesto que basaban fundamentalmente, para la cronología de la Tragedia, sus investigaciones en la información de Diego Ortiz de Zúñiga que, en su crónica, da 1580 como fecha de la inauguración oficial del local, que, según Garzón, no era el nuevo Colegio diseñado por el P. Villalpando para el nuevo Colegio de San Hermenegildo, sino varias casas que se adaptaron para el uso docente. Garzón Blanco, ya en 1974[123], afirmaba que la *Tragedia de San Hermenegildo* había sido escrita en colaboración entre el P. Hernando de Ávila, Melchor de la Cerda y don Juan de Arguijo.

Según un MS. localizado por Garzón Blanco en la Universidad de Granada (Caja A-40), el P. Hernando de Ávila, escribió los actos primero, segundo, cuarto y quinto de la tragedia, y los tres actos del Entretenimiento, y fue asistido por el P. Melchor de la Cerda, S.J., eminente escritor, que fue el que se ocupó de las partes en latín de la tragedia. El tercer acto habría sido escrito, según el MS encontrado, por el sevillano don Juan de Arguijo.

Este MS. encontrado en la Universidad de Granada se titula: *Historias del Colegio de San Hermenegildo,* y pertenece a un voluminoso tomo de documentos jesuíticos rotulado "*Papeles varios...manuscritos...del Padre Pedro de Montenegro...que los recogió en este tomo en el año 1661,* (Biblioteca de la Facultad de Letras, Universidad de Granada [Caja A-40]). Nos consta la inauguración del Colegio y la primera representación de la Tragedia de San Hermenegildo el año de 1590 en la carta anual que envió el director del Colegio, P. Luis de Escobar, S. J. a los Superiores de la Orden en Roma: *Annuae litterae Provinciae Beticae Societatis Jesu anno D. mille...quin...nonagessimo primo* [Caja A-40], 386.

---

117. MATUTE, *Noticias relativas a la Historia de Sevilla que no constan en sus Anales, recogidas de diversos impresos y manuscritos,* p. 202, Ms. de la Biblioteca Colombina. Cito por GARCÍA SORIANO, J., *op. cit.*, p. 87.

118. DÍEZ BORQUE, J. M. y OTROS, *Historia del Teatro en España,* Madrid, Taurus, 1983, p. 700.

119. HERMENEGILDO, A., *La Tragedia en el Renacimiento español,* Barcelona, Planeta, 1973, p. 97ss.

120. PFANDL, L., *Historia de la Literatura nacional española en la E. de Oro,* 2.ª ed., Barcelona, Araluce, 1929, p. 113.

121. SEGURA, Florencio, "El teatro en los Colegios de Jesuitas", *Miscelánea Comillas,* 43 (1985), p. 301.

122. OLMEDO, F., *Fuentes de...* p. 144.

123. GARZÓN BLANCO, Armando, "Note on the Authorship of the Spanish Jesuit play of San Hermenegildo, 1590", *Theatre Survey* (1974), p. 79ss.

Posteriormente Garzón Blanco encontró o vio, mejor dicho, el MS., ya citado por Olmedo, en el Archivo de la Provincia de Toledo, en Alcalá de Henares[124]. Contiene esta copia un Prólogo y cinco coros que no estaban en la copia de la Academia de la Historia.

El P. Astrain[125] dice que el Padre Hernando de Ávila compuso *Tanisdorus, San Hermenegildo y Santa Catalina.* (Es posible que por la atribución de Uriarte). También el P. Villoslada[126] acepta esta atribución al P. Ávila (supongo que también por la atribución de Uriarte).

Investigaciones propias en el Archivo de Toledo de la Compañía de Jesús, que actualmente se encuentra en el Colegio San Ignacio de Alcalá de Henares, corroboran la tesis mantenida por Garzón Blanco al menos en algunos aspectos. En dicho Archivo hemos encontrado un MS. que nadie hasta ahora había citado. Dicho MS. lleva la signatura actual de M-297 (antigua, M-1244) y se titula: *Compendio historial de la Congregación de N. Señora de la Anunciata de Sevilla sita en su Capilla del patio de las Escuelas del Colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesús de la ciudad de Sevilla, desde el año 1581 que fue el de su erección y establecimiento hasta fin del año pasado de 1761.* En el Cap. 1 se da noticia del establecimientos de la Compañía de Jesús en Sevilla, de la fundación del Colegio de San Hermenegildo, de la erección de la Congregación de la Anunciata...[127]

Según este MS., primero llegaron a Sevilla 3 Padres, por el año 1554[128], que hasta el año 1558 estuvieron hospedados al menos en dos partes,

> primero en el Hospital del Amor de Dios, y después en unas Casas frente al convento de Religiosas Dominicas de Santa María de Gracia en la collación de San Miguel; en dicho año de 1558 se pasaron a otras casas principales en la collación de San Salvador, en las cuales comenzaron su primera fundación en esta ciudad con título de Colegio, en donde se abrieron clases de buenas letras, Grammatica, Rethorica y Filosophia, y después en el año de 1579 a 19 de Setiembre se separaron algunos Padres a otras casas también principales en la collación, y frente de San Miguel, a formar Colegio de estudios con título de San Hermenegildo Mártir, Rey de Sevilla, que es donde oi permanece, dexando en aquella casa de su primera fundación los demás Padres con título de Casa Profesa: la qual estrenó la Grande Iglesia, y famoso Templo, que oi tiene a Sábado 27 de Diciembre, día de San Juan Evangelista y tercero de Pasqua de Navidad de dicho año de 1579...

En el fol. 2 sigue:

> Establecido el Colegio de San Hermenegildo en las referidas casas principales frente de San Miguel, formaron los Padres clas-

124. HERNANDO DE ÁVILA, S. J.: *Tragedia divi Ermenegildi Regis...*, Archivo privado de la Compañía de Jesús, Provincia de Toledo, Alcalá de Henares, MS. M-1299, (actual: M-325); Cfr. GARZÓN BLANCO, A., "La tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte", *Estudios literarios dedicados a Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Universidad, 1979, pp. 95ss.

125. ASTRAIN, A., *op. cit.*, III, p. 379.

126. GARCÍA VILLOSLADA, R., *op. cit.*, p. 379.

127. La Anunciata era una Congregación o Asociación formada por alumnos del Colegio y a la que pertenecían normalmente los mejores y más aplicados.

128. Al inspeccionar S. Francisco de Borja las casas adquiridas para el Colegio, le parecieron demasiado lujosas, y prefirió alquilar unas más sencillas. Cfr. ASTRAIN, A., *op. cit.*, I, 432-433; SAA, O. E., *op. cit.*, p. 42.

> ses, Capilla, y todas las oficinas precisas en las Salas, y Piezas de dichas casas *hasta que la ciudad,* después de algunas contradiciones, y dificultades que tuvo, que vencer, *comenzó en el año de 1585 a labrar el Patio de estudios* con todas sus clases, y Capilla para los Padres en uno de los ángulos de él, y acabó la obra dentro de tres años en el de 1590

(Sigue hablando de la Congregación). Y aún añade en el fol. 4:

> Y esta santa Capilla, que la ciudad fabricó para los Padres del Colegio con toda la obra del Patio de Escuelas, a cuio quadro pertenece, la usaron los Padres 30 años cabales desde el de 1590, en que, como ya se dixo, se perfeccionó toda la obra, hasta el de 1620, en el qual se trasladaron... a su nueva Iglesia.

Este MS. señala sus fuentes:

> Y lo demás acerca del establecimiento de la Compañía en esta ciudad, y fundación de este Colegio de San Hermenegildo, consta de la historia del mismo Colegio, que está manuscrita en el aposento del padre Ministro de él, y de varios apuntamientos que están en el Noviciado de S. Luis, y de la Historia de esta Provincia de Andalucía que está en el Colegio de Granada[129], de donde los sacó un curioso, y últimamente, del libro, que con el título de *Historia de Sevilla* escribió el Licenciado Alonso Morgado y se imprimió el año 1587.

Sobre el mismo tema hemos encontrado otro MS. del P. Roa, en el mismo Archivo de Toledo de la Compañía de Jesús, con la signatura C-184 (antiguo, 1311), cuyo título escrito posteriormente es como sigue: *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús escrita por el P. Martín de Roa de la misma Compañía.* En el fol. 170v dice:

> Dieron al collegio las cassas y pasáronse a ellas en 10 de Setiembre de 80 maestros y estudiantes con su Prefecto el P. Luis Alvarez, hombre humilde, docto, inteligente en escuelas, a quien se dieron también las veces de superior...Tomaron por patrón titular del Collegio al Bienaventurado Mártir S. Hermenegildo Rey...debajo de cuyo amparo a crecido siempre hasta llegar al punto que tiene quando esto escribimos este año de 1602

Dice después que en el 81 compraron otras casas del Duque de Medina Sidonia para que en medio de las suyas pudieran mejorarse. Es este un testimonio muy cercano a los hechos que nos ocupan.

El P. Santibáñez[130] dice:

> Acabóse este año (1589) la suntuosa fábrica de escuelas que la ciudad nobilísima de Sevilla a sus expensas y con generosa magnificencia nos labró, teatro honrroso a la ciencia, i taller acomodado a la labor de piedras vivas, a la ciencia de sus hijos. Consta de doce clases y un hermoso patio que se espacia por cien pies de cuadro, sin los cuatro corredores que lo cercan...

---

129. Probablemente la citada por Garzón Blanco como vimos más arriba o la del P. Roa que citamos más abajo.

130. SANTIBÁÑEZ, P., *Historia de la Provincia de Andalucía,* pte. 2.ª, l. 3, c.46, n. 6.

Y continúa el P. Santibáñez[131]:

> Hallábase con esto la Compañía de Jesús empeñada con tantos favores y por hazer de sus muchas obligaciones justo reconocimiento, acordaron aquellos padres de el Colegio, que a la posesión que la ciudad avia de tomar de sus Escuelas y Teatro, acompañase un ingenioso coloquio cuio argumento fuese las glorias de Sant. Ermenegildo su patrón y titular de nuestro templo. Representáronle con tanta magestad y lucimiento nuestros estudiantes...

También hemos comprobado en ese mismo Archivo de la Provincia de Toledo, el MS. M-325 (antiguo 1299). Dice así: *Tragedia Divi Ermenegildi Regis facta Hispali in Collegio Societatis Jesu Anno 1590 die 21 Januarii. Por el P. Hernando de Avila eiusdem Societatis.* A continuación trae los personajes de la tragedia y del entretenimiento. Se trata de una copia hecha en 1611; así figura en el fol. 53v. Por su importancia vamos a transcribir parte del Prólogo de este MS. que no venía en el MS. de la Academia de la Historia: y donde se nos dice algo referente a la fecha:

> Los ánimos agradecidos quando se ven obligados con muchas mercedes y no tienen posibilidad para servillas o a lo menos procuran ofrecer algún presente que aunque sea de poco valor sirva de testimonio, sirva de reconocimiento...lo que los estudiantes de estas escuelas debemos a v. S. sin que yo lo diga lo dizen a boces las paredes deste tan insigne edificio. Deseando pues acudir a nuestra obligación y presentar algo a v. S. no hallamos otra cosa más a propósito que presentarnos a nosotros mismos y representar lo que nos pareció seria de más gusto. V.S. a querido casar en estas escuelas el fabor del santo Rey Ermenegildo con la profesión de las buenas letras y para este casamiento a hecho *de nuebo esta casa real,* acordamos pues de representar la vida del que v. S. nos da por padre que es el santo Hermenegildo para que guste v. S. cómo començamos poniendonos delante de los ojos el exemplo que avemos de imitar...

En el MS. C-179 del Archivo de Toledo, *Historia de la Provincia de Andalucía S.J. (1522 A 1600),* del P. Martín de Roa y en el cual figura como corrector y coautor el P. Juan de Santibáñez, en el Fl. 275 dice:

> Comenzáronse a abrir las zanjas del edificio en veinte y dos de Septiembre del año de 15 y ochenta y ocho por el dicho Vicerrector, Padre Luis de Escobar...sobre las dichas clases se labraron con segundos corredores correspondientes a los bajos, quatro quartos, dos dobles y dos sencillos, en que se formaron hasta 70 aposentos...

Hemos encontrado dos documentos más en el mismo Archivo de Toledo que reafirman la fecha de la representación. El MS. M-335 recoge (en el siglo XVIII) varios Catálogos y provisiones del Colegio de S. Hermenegildo: en el Fl. 58v. encontramos una *Provisión real del Consejo al Arzobispo de Sevilla cerca de la erección del Colegio Seminario que pretendía establecer en ella, año de 1583 y Cédula de lo mismo.*

En el MS. C-78, que contiene distintos Impresos, en la p. 16 dice: *Varios que aportaron ducados para creación del Colegio desde 1580 a 1590, más de 1120 ducados.*

---

131. Ibidem, n. 7.

b) ESTRUCTURA DE LA OBRA.

Consta de CINCO ACTOS: Casi toda la obra está escrita en vv. castellanos: octavas, tercetos, quintillas, redondillas...En latín hablan el nuncio, el embajador, y, a veces, el Intérprete y S. Leandro. Los capitanes italianos, en versos latinos y toscanos. En prosa latina sólo la disputa teológica entre S. Leandro y Pascasio.

Aunque Soriano extrañaba en esta obra la ausencia del Coro tan frecuente y logrado en la mayoría de las obras de Colegios de Jesuitas, hay que decir que no utilizó la copia de Alcalá, ya que en ella, como señalamos más arriba y veremos más abajo, sí que hubo Coros. También hubo, música y efectos especiales, sobre todo referentes a sonidos, ruidos de armas, desfiles militares...En el *Entretenimiento* hubo distintas danzas y preparaciones coreográficas.

La tragedia está perfectamente construida en su exposición, nudo y desenlace. Por otra parte guarda una considerable fidelidad histórica a los acontecimientos narrados y a los personajes, dentro de las lógicas dificultades por la escasez de datos históricos. Debemos resaltar el hecho de que no se respeten las unidades de lugar y tiempo. Hay atisbos de empleo de humor en alguna escena entre soldados[132].

c) ACTORES Y PERSONAJES

Los nombres de los actores de los diferentes papeles de la Tragedia han llegado a nosotros en una relación de dicha fiesta, que se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla (T. LXV del Conde del Águila; relación manuscrita e incompleta de dicha fiesta[133]).

Participaron en la representación de la obra ochenta actores; treinta y dos en la tragedia propiamente dicha y otros siete en el *Entretenimiento.* Estos treinta y nueve actores tenían en la obra partes habladas. El resto aparecían acompañando a los otros personajes principales.

Entre los personajes que aparecen en la Tragedia, algunos son alegóricos, tales como la ciudad de Sevilla, Cazalla, Carmona y Aljarafe. Otro personaje alegórico es el Temor presente siempre en Hermenegildo. Los otros quizá adquieren una importancia especial al provocar los monólogos o diálogos interiores de Hermenegildo; se llaman: El Deseo, La Fe, El Celo y La Constancia. Es curiosa la aparición, a veces, de estas figuras alegóricas; así, el Celo, con una espada, toca los hombros y la cabeza de Hermenegildo; la Constancia lo protege con la rodela; la Fe le proporciona la celada y el Deseo le calza las espuelas...

PERSONAJES[134]: 1.º el Rey Ermenegildo, 2.º San Leandro, Arzobispo de Sevilla, 3 Un Cardenal, Legado del Papa, 4 Gosindo (Grande del Consejo de S. Ermenegildo), 5 Leodegario (Grande del mismo Consejo), 6 Intérprete, 7 Hortensio (embajador romano),

---

132. El primer acto tiene 6 escenas; el segundo, 5; el tercero se desarrolla en 6 escenas; el cuarto tiene 8, y el quinto, 6 escenas.

133. Cito por GARCÍA SERRANO, J., *op. cit.*, p. 87; Un extracto lo dio a conocer Sánchez Arjona en: *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del s. XVI*, p. 39-42.

134. Según la copia del MS. de Alcalá. en el MS. de la Real Academia no trae los personajes; en la *Relación* manuscrita conservada en el Archivo Municipal de Sevilla, T. LXV del Conde del Águila (cfr. G. SORIANO, *op. cit.*, p. 87) figuran así: El Crucífero, el Cardenal Nuncio, San Leandro, Ermenegildo, Gosindo, Leodegario, Page, Hortensio, Embaxador, Intérprete, Temor, Deseo, Zelo, Fe, Constancia, Ingunda, Cuatro Damas (Hispalis, Carmona, Caçalla, Axarafe), Príncipe Recaredo, Arzobispo Paschasio, Un Secretario, Principito, Flaminio, Curtio, Leovigildo, Doce alabarderos, Tres soldados, Celio, Centinelas, Lisardo, Sisberto, Un Angel. Esta *Relación* incluso trae los nombres de los Actores que omitimos (pueden verse en G. SORIANO, p. 87, y en nuestra edición de la Tragedia, ya citada, p. 20, nota 39).

8 El Temor, 9 El Deseo, 10 El Zelo, 11 La Fee, 12 La Constancia, 13 Un paje de S. Ermen., 14 Ingunda (Reyna); 15 Sevilla, dama de Ingunda, 16 Cazalla (otra dama), 17 Carmona (otra dama), 18 Axarafe (otra dama); 19 paje de estoque de S. Ermen., 20 El Rey Leovigildo, 21 Recaredo (Príncipe), Alcaide del Castillo, Primero, 2.º, 3.º soldados del muro; Flaminio (capitán italiano), Curcio (otro capitán); Sisberto (verdugo); Angel; Celio (caballero), Un niño infante (hijo de S. Ermenegildo); Pascasio (Obispo ereje)[135].

d) TEMÁTICA Y ARGUMENTO

Uno de los temas presentes es la discusión teológica entre los obispos católico y arriano en torno a la verdadera Fe de la Iglesia frente a la Herejía de Arrio[136]. Por otra parte, el conflicto dramático se plantea a la vez en el orden político y en el orden religioso. Leovigildo quería unir todos los Reinos peninsulares en un Cetro y un Credo (el arriano). La conversión de Hermenegildo echa por tierra todos sus planes[137].

ARGUMENTO

ACTO I. En este acto se preparan todos los elementos que van a estar presentes en la acción[138]; el Nuncio propone a Hermenegildo, de parte del Papa, una alianza con Roma en contra de su padre Leovigildo por quien es perseguido aquel por convertirse al cristianismo. Hermenegildo acepta la alianza con Roma impulsado por una fuerza superior. El autor cambia aquí la fatalidad de los clásicos por la Providencia de Dios, aunque queda patente la libertad de decisión por parte del futuro mártir.

ACTO 1.— ESCENA 1: El Crucífero, el C. Nuncio, S. Leandro, con muchos pajecillos y abrazáronse los dos muy cortésmente[139]. Todo en latín; ESCENA 2: lat., cast.

Lean. *(Traduce a Hermenegildo lo que el Nuncio dijo en latín)*

Dize que el gran Pontífice Gregorio,
Pastor sumo en la humana hierarchía,
Desde el Sacro Palacio y Consistorio, fol. 3v.
Salud, y bendición, o Rey, te embía;
Que, quando dentro de Roma fue notorio
Que abjuravas la pérfida eregía,
Sintió la Iglesia sancta el regozijo
Qual la madre, a quien nace el primer hijo.
Su Santidad se alegra de aver visto
Brotar en ese pecho aquel sarmiento,

135. A continuación vienen los personajes del Entretenimiento.

136. Arrio fue un heresiarca griego, que negó la divinidad de Jesús; decía que sólo se le podía considerar Dios figuradamente. El Emperador Constantino convocó el Concilio de Nicea (año 325) donde se condenó a Arrio y su doctrina y se afirmó la divinidad de Jesús.

137. Vid. OLMEDO, F., *Notas Manuscritas*, Caja 4T, fol. 16.

138. Vid. ROUX, E., *art. cit.*, p. 504.

139. En la copia de Alcalá se concretan mucho más las "acotaciones"; dice en esta primera escena: *salió primero la Cruz de Plata del Cardenal la cual traía un cruciferario en traje de clérigo, cubierta la cabeza con su bonete; tras ella salió luego el Cardenal Legado al lado derecho de S. Leandro Archiepiscopo de Sevilla, que salió con él; detrás de ambos venían muchos pajecillos en traje de estudiantes con sus manteos y bonetes y abrazándoxe los dos muy cortesmente comenzó a hablar el Cardenal Legado y dixo:* (Los textos están tomados del MS. de la Academia de la Historia).

Que, unido con la vid, que es Jesu Christo,
Vida recibe, y a la fe da aumento.
Pide que, como Príncipe bien quisto,
Prosigas con tan santo y justo intento;
Y, porque tenga el fin que se desea,
El tesoro eclesiástico franquea.
Y si acaso el furor del Padre injusto
Viniere a rompimiento, y a las manos,
Te ofrece, y te asegura (como es justo),
El fabor de los Príncipes Christianos;
Y que, en particular, será con gusto
De el mismo Emperador de los romanos,
Que no será de Príncipe católico
No ayudar contra orgullo tan diabólico.

Erme.

Porque un negocio de tan grabe peso (tachado *pecho*)
No me da, ni concede más licencia,
Acá sus sacros pies adoro y beso,
Como si allá estubiese en su presencia, fol. 4
Y, de mi antiguo error cobrado el seso,
Me postro, con humilde reverencia,
A los pies de el que tengo por cabeça,
Cuya virtud me rige y me endereça.
Pido a su Santidad que desde oy quiera
Amparar en su aprisco, y su rebaño
Esta oveja perdida, que, zerrera,
A andado en los balidos de su engaño;
Que, en fe de que esta fe es la verdadera,
No rehúso oponerme a qualquier daño,
Confiado en sus santas oraciones
Y en las de los fieles coraçones.
Y vos, o Nuncio, en tanto que me espacio
Con Leandro, con quien mi pena amanso,
Podréis tomar descanso en el palacio
Donde yo, siendo Rey, nunca descanso.
Porque avré de tratar con vos, de espacio,
(después que ayáis tomado algún descanso)
Negocios tan secretos, y tan grabes,
Que piden sello, cerradura y llabes.

Sigue Leandro, en latín.

Escena 2[140]

Ermene:

Quando la nave acá y alla vaguea,
Como liviana oja o móvil cuna,
Y quando el turbio mar sin viento ondea,
Pronóstico muy cierto es de fortuna;
Quanto menos la suerte se prevea,
Tanto temo a de ser más importuna,
Do el peligro se siente, sin ver dónde
Sopla el viento del daño que se esconde.
Veo a mi Padre con dañado afecto,
con el Rey Miro y otros hazer liga,

140. Copia de Alcalá: *Sale Hermenegildo con 12 alabarderos de guardia los cuales se fueron en orden apartando de los lados hasta quedar en ala arimados al muro de Sevila; llegó el Cardenal Legado haziéndole una humilde inclinación; recibióle el Rey con la misma cortesía; echáronse los brazos encima y haciendo la señal al Cardenal y al Arzobispo, preguntó qué había dicho el Cardenal.*

Armarse, y prepararse de secreto,
Valerse del fabor de gente amiga.
Sospecho causas, temo el mal efecto,
mas no entiendo ni alcanço a qué me obliga.
No sé si es mi reçelo el que me engaña,
O si más grave mal me ofende y daña.
.....

Lean.

Rei alto, el coraçón no desfalleze,
No desmaye la fe, ni la esperança;
Por más que el viento esfuerçe y el mar cresca,
Y por más que se altere la bonança,
No temas que peresca, anque padesca,
La nave que en Dios tiene confiança;
No duerme Christo, ni nos deja a solas
En el fragoso mar y turbias olas. fol. 5
Aquel orgullo con que ya rebuelve,
Tu injusto, y atroz Padre, mar y tierra,
Bien clara muestra da que se resuelve
De romper contra ti en funesta guerra;
Y aunque sus fines con secreto embuelve,
Mas mi razón —entiendo— que no yerra.
Y por más que se oculte, en los efectos,
Se muestran y traslucen los secretos. fol. 6
.....

Vase S. Leandro. Hermenegildo se ratifica en sus creencias.

Erme. Jamás tan alegre al suelo
Se mostró la blanca aurora,
Quando con su faz decora,
Abre las puertas del cielo,
Y a las nubes borda y dora.
¿Estoy soñando, o dispierto?
No duermo, que bien advierto
Que el claro sol a salido,
Pues de su luz e sentido fol. 7v.
Dentro en mí indicio tan cierto.
Las nubes de mis antojos
El sol divino a desecho,
Su rayo toca en mis ojos
Y su calor en mi pecho. Fols. 7-8

Acto I, escena 3.ª

Leodeg.

Goza, Rey, sin pena alguna,
De la potencia, y alteza
Debida a tu gran nobleza,
No por suerte de fortuna
Sino por naturaleza.

Que la gloria y resplandor,
Deste tu nombre y valor,
Tanto se estiende y derrama
Que no te llama la fama
A gloria, o nombre mayor. fol. 8

En esta escena 3.ª, de este primer Acto, se ensalza y alaba la tierra de Sevilla de la que Hermenegildo es Rey:

Gosindo

Mira esa fértil Carmona,
Que, de su espaciosa vega,
Te ofrece copiosa entrega,
Tejiéndote la corona
De las espigas que siega.
El Ajaxafe, en sus haldas,
Como gruesas esmeraldas,
Olibas te da en tributo,
Y del liquor de su fruto
Unges tu frente y espaldas.

Caçalla, desde su sierra,
Arrima sus tiernas vides
A las columnas de Alcides, (corregido;, antes, Midas).
Y del vino que ella encierra
A todo el mundo divides.

Y, finalmente, si a quien
El alto Dios quiso bien,
De comer le dio en Sevilla,
¿Qué hará si le dio silla
y trono real también? fol. 9-10

Intervienen en este primer Acto entre otros los siguientes personajes: El Cardenal Nuncio, San Leandro, Hermenegildo, Gosindo, Hortensio, Leodegario, Deseo, Temor, Zelo, Fe, Constancia...

ACTO II

Ingunda:

¡Quán infiel, quán injusto
Es o fotuna tu peso!
Do pones en contrapeso
Mil pezares para un gusto.
No sé dónde tiene el seso
El que tanto se abalança,
Que fíe de tu balança,
Negocios de grande peso.
¡O quántas vezes le pesa
Al que de un Reyno se encarga,
Pues, quando toma su carga,
Echa de ver quánto pesa!
Que el reyno, y el señorío,
De suyo, es carga pesada,
Quanto más siendo pesada
Por ageno desvarío.
¡Quién vio ayer a Ermenegildo
Burlando de la Fortuna
Sin tener mudança alguna
En su Padre Leovigildo!
¿Quién viera ayer su balança
Lebantada hasta el cielo,
Sin que temor ni reçelo
Abajaran su esperanza?
Y agora, sin merecello,
Le vi puesto en tal estado
Que el peso de su cuydado
Le agobia, y oprime el cuello.

¿Cómo es posible que quadre
Un peso tan infiel,
Do por ser el hijo el fiel
Haze tan mal peso el Padre?
Mas quando Dios, al trocado,
En su balança le pese,
Yo aseguro, que a él le pese
De aver sido tan pesado.

Sevilla

Ingunda, señora nuestra,
No enturbiéis el rostro agora,
Que, en tenerte por señora,
Sevilla alegre se muestra.

Humildes gracias te damos
Por la gloria que tenemos,
De que a ti sola debemos
La Fe que por ti gozamos.

Quán franca se mostró Francia
En darnos Princesa tal,
Y, siendo suyo el caudal,
Toda es nuestra la ganancia.

Y no es pequeña hazaña,
pues que tu fama celebra,
Que suelde Francia la quiebra
Que el godo hizo en España. fol. 25

.....

En la escena 4.ª del 2.º acto interviene Recaredo, hermano de Hermenegildo.

Recaredo

Estoy del caso atónito, y confuso;
Enfrena la passión; y deja agora
Que la razón despierte su buen uso.

Advierte Ermenegildo que desdora
La sangre clara ylustre de los godos
Esa ley, que encanta, y enamora.

No degeneres por tan bajos modos
De la antigua creencia que tubieron
Y profesaron tus Mayores todos. fol. 40

.....

Gosindo (Escena 4)

Despliega, pues, o Rey, las anchas velas
Engólfate en el mar a tu aventura,
Que presto vendrá el mal que no recelas;
Quanto mayor bonança te asegura,
En el inestable golfo de tus males,
Es presagio mayor de desventuras.
Ya las torres de viento dan señales
Muy ciertas de su mísera ruyna,
Con que amenazan casos más fatales.
Ya nuestra perdición está vezina,
Porque el Señor, que rige el firmamento,
Sin duda, a nuestro mal se determina.
Y cuando caiga en tierra el fundamento
En que estriban las vanas esperanças
Será a el mundo materia de escarmiento. Fols. 42-43

ESCENA 5. Interprete (traduce las palabras de Hortensio, embajador de los romanos)

Intérprete

Rei, que a tu pecho cristiano,
Inflamado en zelo justo,
Contra un Padre tan injusto,
El gran senado Romano
Responde con mucho gusto,
Y ansi, con piedad christiana,
Te embía, de buena gana,
Un tercio de los soldados,
Más valientes y esforzados
De la nobleza Romana.
Que como de ti entendieron
Aver riesgo en la tardança,
No faltando a tu esperança,
Luego al momento pusieron
Todo el campo con ordenança,
Y tan apriesa marchando
Viene el orgulloso vando... fol. 44

ACTO III

Los romanos traicionan el pacto y se pasan, ante las perspectivas del triunfo, al ejército de Leovigildo. Recaredo informa a su padre del fracaso de las gestiones. Éste se enfurece y promete matar al hijo y arrasar Sevilla. No deja, sin embargo, de dudar con patéticas frases:

Leov

En Sevilla se haze fuerte,
Pensando que está seguro,
A la sombra de su muro,
De mi rigor y de su muerte.
(*Buélvese a la ciudad*)
Perdonad, ciudad famosa,
Que, en tan preciosa ocasión,
Procura tu destrución
Quien pensar en ella no osa.
¿Será que pueda sufrir
Ver por los ayres la llama
Y que do llega tu fama,
Los gritos se ayan de oír?
¿Y que los dorados techos,
Que toca su cumbre el cielo,
E de ver yo por el suelo,
En vil ceniza deshechos?
¿Y que e de ver yo tus llanos
En altas montañas bueltos,
De cuerpos en sangre embueltos
De tus nobles ciudadanos?
¿Que por fuerça an de herir
mis lastimados oídos
las vozes y los gemidos
de los que an de morir?
¿Podré con alegre frente
Mirar en tu destrución,
Dos vandos y una nación,
Y dos leyes y una gente?
Tú, Betis, que la enriquezes,

En señal de triste luto,
Trueca el color del tributo
Que al mar de España le ofreces.
  Pues de sangrientos matizes
Verás teñida tu arena,
Que con abundante vena,
La riegan tantas cervices.
  A nueba pasión se inclina,
Que, en el daño que se espera,
Pida una llaga tan fiera,
Tan costosa medicina.
  Y que, si aquesta se toma,
Aya de saber el mundo
Que soy un Nerón segundo
Con otra segunda Roma.
  ¡Dulce hijo Hermenegildo!
¿Hijo? Mal dixe: ¡Enemigo
Criado para castigo
De tu padre Leovigildo!
  Prosigue en atormentarme
En tu obstinada porfía,
Que a tiempo estoy que sería
Bien fácil el acabarme.
Tú, causa de mis enojos, fol. 56v
Que en mi daño perseveras,
Tú te ablandaras si vieras
Las lágrimas de mis ojos.

Los romanos exigen como rehenes a la Reina y al Principito. Llega Leovigildo y ataca Sevilla[141].

ACTO IV

Los italianos tratan de justificar su abandono del campo de Hermenegildo. Las tropas de éste son vencidas. Recaredo aconseja a su hermano que se arroje a los pies de su padre. Así lo hace. Leovigildo le dice que le restituirá el Reino si abjura de su error. Hermenegildo se niega. El padre manda ponerlo en la cárcel[142]. En la Escena 6.ª de este ACTO IV, Hermenegildo, armado con una espada desnuda, se lamenta en unas buenas quintillas:

Ermeneg.
  O turbios cielos airados,
  ¿Por qué os mostráis enemigos?
  ¡O! ¿Cómo irán sin castigos
  Traidores disimulados
  Con falso beso de amigos?

141. En la copia de Alcalá, al fin del 3.er Acto hay un CHORO que no hay en la copia de la Ac. de la Historia.
4.º Choro
Lloremos nuestra triste y dura suerte,
rompan nuestros gemidos y lamentos
el cielo cristalino pues convierte
en tristeza fatal nuestro convento.
Ingunda n.ª, que con pecho fuerte
vas dispuesta al rigor del mar y viento,
pues nos dejas acá, dulce señora,
ay dios y qué haremos sin pastora.

142. Cfr. ROUX, E., *art. cit.*, p. 505. NOTA: es el Acto en que más se emplea el italiano por los capitanes romanos.

Diéronme muestras de amor,
Acogílos sin temor,
Mas quán presto descubrieron
Que era la paz que me dieron
Abraço de salteador.
¿Dónde está la lealtad?
¿Dónde la fe que se debe?
¿Cómo? ¿Un Romano se atreve
A romper con la amistad
Con tanta nota de aleve?
Ay de mí, que a mi despecho
E visto al aleve pecho,
La traición tan cierta y clara,
La disimulada cara,
La intención buelta en provecho.
Véome en esta fatiga
Sin soldado que me guarde,
Ya de vencido cobarde,
Do no ay mal que no me siga
Ni bien que no llegue tarde.
Mis enemigos me dañan,
Mis amigos no me ayudan,
De fe y lealtad se desnudan
Los consejos que me engañan.

ACTO V

Recaredo y otros intentan, en la prisión, convencer a Hermenegildo. Traen una carta en que se anuncia la muerte de la esposa de Hermenegildo. Leovigilo, ante las peticiones de clemencia, duda.

Leovig.
Estoy de mil congojas rodeado.
No halla pie ni vado el pensamiento,
Que es con contrario viento combatido.
No sé quién me a metido en tal tormenta.
De todo me atormenta, ¡oh duros hados,
Contra mí conjurados! ¿Qué haré?
¡Cómo! ¿que segaré con golpe fiero
Al que más que a mí quiero, al hijo amado,
Al cordero criado en mi regazo,
Al que con dulçe abraço a mi llegaba,
Y con esto engañaba los cuydados,
En ceptro vinculados? Mas, ¡qué digo!
Muera el hijo enemigo!; ¡ay, traidor cierto!
¡Que así a tu padre as muerto!, mal criado,
Lobo disimulado con pelleja
De la querida oveja, a pan criada!
Detente desbocada lengua loca;
Ten siquiera una poca de templança.
¿Que no abrá tal mudança en fe tamaña?
¡Ay, triste, que me engaña el amor ciego!
¡Muera, que es justo, luego, mas no muera!
mi muerte sea primera, venga ya
la muerte! ¿Dónde está que no me acaba?
¿Dónde tal guerra traba el pensamiento? fol. 113

Al final hay una escena de auténtica fuerza dramática y trágica, con la representación de la muerte del Príncipe:

quédase besando el Crucifixo
Sisberto
Príncipe, si alguna ley
De alevosía me acusa,
Sé que del hecho me escusa
El mandamiento del Rey.
Ermeneg.
Perdonad al braço aleve,
Que a daros muerte se esfuerça,
Pues veis que es agena fuerça
La que le rige y le muebe.
Erme.
¡Hágase ya el sacrificio
Executad la sentencia!
Sisberto
Con tal perdón y licencia,
haré Príncipe mi ofisio.
Dale el golpe con la hacha en la cabeça
Ermeneg.
Entre estos golpes tiranos
Que por ti, mi Dios, padesco,
Mi alma rindo y ofresco
En *esas divinas* manos.

Diciendo esto el Sancto Ermenegildo cae en los braços de la Fe y Constancia muerto *y con esto se dio fin a la Tragedia,* ad maiorem gloriam Dei.

e) ESCENOGRAFÍA.

La función fue, ciertamente, fastuosa. A ella asistieron, entre otras muchas Autoridades, el Arzobispo, el Cabildo, la Audiencia, la Inquisición, el Tribunal de Contratación, la Nobleza...En la *Relación* se describe incluso el escenario:[143]

> El estrado era de un estado de alto y 39 pies en cuadro; en el frontispicio había una gran puerta de muy galana arquitectura, que representaba a la ciudad de Sevilla, en cuyo friso estaba un tarjetón con aquestas letras: S.P.Q.H. A los dos lados de esta puerta, de una parte y otra, corría un hermoso lienzo de un muro con sus almenas, fuera del cual, como espacio de tres pies, salían dos torres algo más altas, de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió de cárcel a San Hermenegildo y la que estaba a mano derecha sirvió de Castillo a los "entretenimientos". A los lados de estas dos torres quedaba suficiente campo, por donde salían todas aquellas personas que representaban estar fuera de Sevilla, como el Rey Leovigildo y otros; porque por la puerta de en medio solamente entraban y salían los que representaban estar dentro de Sevilla, como "San Hermenegildo", etc..

La Escenografía[144] estaba compuesta por tres unidades: una torre (sirvió de cárcel), una puerta de acceso a la ciudad, un palacio (para el *Entretenimiento).* Entre estas unidades, telones pintados indicaban las murallas de la ciudad. Según el MS. de Alcalá, una cortina ocultaba a los actores hasta que entraban en escena. Por la puerta de la ciudad solamente entraban y salían los personajes de rango. Por las acotaciones, debió haber distintos niveles elevados del tablado.

---

143. Citado por G. Soriano, *op. cit.*, p. 87.

144. Vid. GARZÓN BLANCO, A., "La Tragedia de S. Hermenegildo...", p. 98ss.

f) VALORACIÓN

La *Tragedia de San Hermenegildo* tuvo tal éxito en su primera representación, que según el P. Santibáñez[145] tuvo que ser repetida al día siguiente para poder satisfacer el clamor y peticiones de gentes importantes que el primer día no tuvieron cabida en el muy capaz teatro, patio, corredores altos y bajos y azoteas. Dice que admiró mucho la trama del asunto, la elegancia de los versos, el aire y la gracia de los que representaban, la música, y la riqueza de que se hizo gala. Pasaron, según este testimonio, de tres millones el valor de oros, joyas, cadenas, telas, pedrería...*La Tragedia* de San Hermenegildo fue una de las obras con una mayor aceptación en los distintos Colegios. Los distintos críticos que la han conocido (casi siempre a través de la descripción de Soriano) la ensalzan aunque no con total unanimidad.

Esta obra confirma la evolución que, lo mismo que en el resto de nuestras letras, se dio en el círculo concreto del teatro de los Jesuitas. Más de treinta años de distancia entre las primeras obras del P. Acevedo y esta magistral obra, explican las acusadas diferencias existentes.

Es una auténtica pieza trágica, pues el interés no desfallece entre las luchas internas y externas, del padre y del hijo. Es un drama místico porque muestra cómo se llega a la santidad, a la vez que teológico por el enfrentamiento entre los obispos católico y arriano.

El éxito de la Tragedia fue extraordinario. El asunto fue adoptado enseguida en los colegios extranjeros. En cambio, fue poco utilizada por nuestros clásicos. En la Flèche, Francia, se representó en la segunda década del s. XVII una tragedia titulada "Hermenegildus, prince catholique revolté contre le roi son père, et mourant pour sa foi". Con el mismo título se puso en escena una tragedia en el Colegio Louis-le-Grand, de París, en agosto de 1664. Se volvió a representar el 4 de feb. de 1678. El P. Charles Porèe escribe más tarde otra tragedia, titulada "Hermenegildus Martyr", que se representó muchas veces en varios colegios de Francia y en el de París especialmente los años 1718, 1724, 1734 y 1740. Fue impresa con otras obras dramáticas del P. Porèe. En Italia, también el jesuita Cardenal Sfortia Pallavicini publicó: "Hermenegildus Tragoedia in Seminario Romano recitata" (Romae, 1644)[146].

Ha sido amplio el espacio dedicado a la *Tragedia de San Hermenegildo,* pero creo que está justificado por ser una obra tan importante[147].

Entretenimiento

Entre los primeros actos de la Tragedia se intercalaron las tres partes de un *Intermedio o Entretenimiento,* con el cual se creó un nuevo género, combinando lo cómico con la alegoría. Según García Soriano[148], podría titularse: [HÉRCULES VENCEDOR DE LA IGNORANCIA]. Está en el manuscrito a continuación de la tragedia (comienza de nuevo la numeración de folios a partir del número uno).

PERSONAJES: Sciencia, Hércules, Amor de Sciencia, Amor de Honor, Honor, Ig-

---

145. SANTIBÁÑEZ, *op. cit.*, parte 2.ª, 1. 3.º, c. 46, n. 7.

146. HERMENEGILDO, Alfredo, *op. cit.*, pp. 97 y ss.

147. Puede verse una mayor información en nuestra edición reciente de esta obra: AVILA, Hernando de, *Tragedia de San Hermenegildo,* Introducción, edición y notas de Cayo GONZALEZ GUTIERREZ, Gijón, 1993.

148. *op. cit.*, p. 106. Este autor nos ofrece un amplio resumen de este *Entretenimiento* (pp. 106-112). NOTA: en la copia del MS. de Alcalá, este *Entretenimiento* figura copiado en cada entreacto de la obra principal.

148. Cfr. ROUX, E., *art. cit.*, p. 506.

norancia, Amor sensual, Amor interesal, Un bárbaro principal, Otros ocho bárbaros que salieron contra Hércules, Seis niños que salieron armados a danzar.

La acción se desarrolla en el mismo escenario de la Tragedia. En la misma torre que sirve de prisión a Hermenegildo hay un lugar en que está la Ciencia, prisionera de la Ignorancia. Aquella se queja de su prisión. El Amor de Sciencia va buscando el lugar donde está la Sciencia; dice que ha recorrido todo el mundo hasta Sevilla. Habla en buenas octavas reales. Salen dos gitanillos, que son el Amor Sensual y el Interesal. Hay unas escenas originales intentando decirse mutuamente la buenaventura (señalemos como nota curiosa y localista que los gitanillos "cecean")[148].

En la segunda parte sale Hércules, que hace un elogio del reino sevillano que él fundó. Está acompañado de el Amor de Sciencia y del Amor de Honor (también aquí hay una curiosidad escénica: se tiznan la cara con carbón molido que llevaban en unos canutos).

En la tercera parte, Hércules vence a los Gitanillos que vigilaban la Ciencia, y que estaban armados con espadas y broqueles, y libera a ésta. Sale después un león al que vence Hércules; también vence sucesivamente a un oso y a una serpiente. Tiene especiales manifestaciones escénicas[149] la última escena del *Entretenimiento,* que se nos describe así en el Ms. de Alcalá:

> Y luego cayó en tierra el muro del castillo de la ciencia en cuyo gueco se cubrían seis grutas donde algunos niños en trage de ninfas cantaron con un mote la gala de Hércules y aquí dejó la Ciencia ropas negras y quedóse en otras muy vistosas que debajo traía y tomando en las manos rica corona y un caduceo de flores bajó de lo alto de la torre al tablado diziendo las siguientes octabas y entre octaba y octaba los niños cantaban los siguientes motetes; al bajar venía poco a poco hasta que llegando al suelo coronó a Hércules con una guirnalda de flores y le dio el [sic] cornucopia que traía.

Y añade:

> Salieron por seis portañuelas que en el tablado estaban hechas seis niños armados, con sus broqueles, y espadas pequeñas, y haziendo unas concertadas escaramuzas al son de un discante, ellos mismos se mataron y buelven a caer por las portañuelas.

Tanto la tragedia como el *Entretenimiento* son verdaderas obras maestras, no sólo del teatro escolar, sino también de nuestro repertorio del siglo XVI. Su estilo y relación parecen demostrar que son obra del mismo autor.

B) COMEDIA DE SANTA CATARINA

En el mismo MS. M-325, conservado actualmente en el Colegio de San Ignacio de Alcalá de Henares, y a partir del fol. 55, encontramos la *Comedia de Santa Catarina,* "canción dedicatoria a don Fco. Reinoso, obispo de Córdoba, por el P. Hernando de ÁVILA de la Compañía de Jesús[150].

Esta comedia nos cuenta la vida y martirio de Santa Catalina de Alejandría (la "Rosa de Alejandría" como se dice en el fol. 145v, al final de la obra). Nos cuenta su proceso

---

149. Vid. GARZÓN BLANCO, A., "La Tragedia de S. Hermenegildo...", *op. cit.*, pp. 100ss; allí se encuentra una amplia reseña de lo que fue el aparato escénico.

150. Según SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía, VI,* p. 924, una copia de esta obra se encuentra en la Biblioteca The Hispanic Society of New York. Hemos encontrado otra copia de esta tragedia en la Biblioteca Nacional, en un MS (17.288; fols. 106-191) que contiene Comedias del P. Calleja.

bajo el Emperador Maximino (c. 307). Es curiosa la escena en que Catalina disputa con varios filósofos (Evandro, Thibanus, Aristipo y Plotino) enviados por el Emperador con el fin de contrarrestar y argüir su elocuencia. Fue condenada a morir aplastada por una rueda pero esta se deshizo al tocar a la santa. Por fin fue decapitada; dos ángeles se acercan y la escoltan y llevan a la cima del Sinaí. (Siglos después, la Facultad de Teología de París la nombraría su patrona; actualmente es la patrona de universitarios y filósofos).

PERSONAJES: Santa Catalina, emperador Maximino; Evandro, Thibanus, Aristipo y Plotino (filósofos); Porfirio, Micandro y Estronio; Sacerdotes; Faustina, Delia.

Consta de CINCO Actos. En el primero, Porfirio, Micandro y Estronio "informan a Maximino del buen suceso de sus edictos, de que todos los de su imperio ofrecen sacrificio y que lo que más gusta a los dioses es la sangre de los cristianos. Apruébalo Maximino y determina perseguir a los cristianos. Catarina sale al encuentro del Emperador y se mofa de sus dioses. El la amenaza si no sacrifica ella también a los dioses.

Veamos la presentación del Argumento:

Excússase el autor de esta comedia
sino es tragicomedia lo que oyereis,
de usar del argumento separado
como en puras comedias se acostumbra;
pues, en gentilidad supersticiosa,
con representación grave y calzado
bajaban de los cielos estrellados
a sus fingidos dioses, y salían
de los quatro elementos las deidades,
y a los más escondidos semidioses
sacaban de sus árboles y montes,
hasta hacer fabor de los abismos
.....
A los principios es la tragedia:
Como la que veréis representada,
de Catherina célebre en la Iglesia
Catholica, romana, cuia fiesta
este Collegio con razón celebra;
¿qué más alto sujeto questa Virgen
descendiente de Reyes, cuia mano
no quiso dar de esposa al rey del suelo,
por no negársela a su esposo Christo
en quien los ojos de su cuerpo y alma
puso sin lo quitar de tal afecto?
En esto se introduce el verdadero
Dios inmortal criador de cielo y tierra,
su hijo Jesu Christo y Chaterina
Virgen, su esposa, cuyo amor es tanto,
su fortaleza y baronil constancia,
que no le pone miedo el cruel tirano,
las amenazas dél, ni los tormentos
ni las ruedas con humo barreadas,
con fierros y cuchillos guarecidas,
las unas con las otras encontrándose,
echando mil centellas infernales,
criadas en los duros corazones,
destrozada esta máquina por mano
del que arrojó a los ángeles del cielo
..... fol. 56v-57

En el Acto II llegan a Alejandría los filósofos y admíranse de su grandeza. Tratan de su fundación. Se encuentra Estronio con los filósofos y le preguntan la causa de su

venida; él los remite a Maximino. Éste les declara la causa por que los envía a llamar que es para que vengan a disputar con Catalina; insinúales el negocio y envía a llamar a Faustina para que se halle en la disputa y manda que venga Catalina de la cárcel.

En el Acto III, alaba Estronio la fortaleza de Catalina al ser azotada. Faustina descubre a Delia que se ha convertido a la fe cristiana. Saca la guardia a Catalina de la cárcel, hablando Porfirio y Faustina. Ofrécense todos a morir por Cristo.

En el Acto IV, Maximino se aconseja con sus grandes y por fin condena a muerta a Catalina. Sufre distintos tormentos y al fin en el Acto V es decapitada. En la primera escena del Acto V, ve Olmedo[151] algún parecido con *La vida es Sueño,* de Calderón:

> Acto V, escena 1.ª Anuncia el sacerdote la muerte de S. Chatarina; tratan él y Nicandro de la inestabilidad de las cosas humanas y admirándose de los cristianos que así desprecian sus bidas por Xto.
>
> Mira en qué para juventud lozana,
> Linaje, reino, fuerças, hermosura,
> Tragedia es triste nuestra vida humana;
> Su contento más largo poco dura,
> Es sueño de placer, es sombra vana,
> Que tiene de verdad sólo figura;
> Y si vais a palpar lo que parece
> Entre las manos presto desaparece.

Al final de los primeros tres Actos se representó un *Entretenimiento* donde Orfeo trata de sacar a su esposa Euridize del infierno. Conjura a Plutón y Proserpina por medio de dos gitanillos para que se la restituyan. Euridice responde desde allá. Toca Orfeo su instrumento, y a la suavidad de su música, salen Plutón y Proserpina, y "danle permiso, salvoconducto y facultad" para sacarla del infierno. Después Rifeo y el engaño contienden sobre cuál de los dos es hijo de Orfeo. Sentencia el pleito Jumencio, alcaide. Sale Orfeo del Infierno y trae consigo a Euridice. Orfeo no cumple la condición de no mirar a Euridice y esta vuelve al infierno llevada por Plutón por lo que Orfeo queda desconsolado y moraliza la fábula. Se trata del mito o leyenda de Orfeo.

C) COLLOQUIO DE LOS DOS GLORIOSOS JUANES, BAPTISTA Y EVANGELISTA.

En el Códice n.º 389 (signatura actual, 9/2570) de la Biblioteca de la Academia de la Historia, y junto con varias obras del P. Salas, figura este colloquio del P. Hernando de Ávila. Viene a partir del fol. 185 y hasta el final del Códice.

Son los interlocutores dos pastores, el uno llamado Liseno (por parte y representación del Bautista), el otro llamado Clorino (por parte del Evangelista), un alcalde, un cura y un escribano. Para Olmedo[152] es una de las obras más perfectas y representativas del teatro jesuítico.

El asunto, del que hay otras obras en la época (el P. Melchor de la Cerda dedicó dos Tomos a este tema), se reduce a "disputar" entre sí los dos pastores, con un lenguaje excesivamente culto (más aún que los pastores de Virgilio), hasta el punto que lo advierte el autor:

> hablan con tal discreción,
> que se requiere atención
> porque todos lo entiendan.

---

151. OLMEDO, F., *Las Fuentes de la Vida es Sueño.*, pp. 164-165.

152. OLMEDO, F., *Notas.* Caja 4T, carp. 1, fol. 17.

La "disputa o debate" versa, como es lógico, sobre cuál de los dos personajes es más grande o importante. Como ninguno cede y no se ponen de acuerdo, nombran como juez al alcalde (no sin la oposición del cura que dice que en esas materias él debe ser el juez). Aunque el tema es muy sencillo, el P. Ávila lo supo engarzar de tal forma en dos actos que es una verdadera comedia. El alcalde figura como el bobo o gracioso de la comedia.

V. OTROS AUTORES Y OBRAS.

1.—*Tanisdorus*

En el MS. número 442 (signatura actual, 9/2623) de la Colección de Cortes, hay una Tragicomedia llamada *Tanisdorus,* casi toda ella escrita en verso castellano[153].

ARGUMENTO

Adarbán, Rey de Oriente, pagano, es un perseguidor incansable de los cristianos; un oráculo le predice que su hijo, Tanisdorus, heredero de la Corona, abrazará el Cristianismo y convertirá a esta Religión todo el Reino. Adarbán, preocupado por el cumplimiento del oráculo, recluye a su hijo en un Castillo rodeado de jardines y altas murallas y confía su guarda y vigilancia a Tillogramo, duque, y a otros. Elige a un filósofo pagano como maestro del Príncipe, y forma su servidumbre sólo con hombres jóvenes para que no piense en la muerte ni en la vida de ultratumba. Le llevan a una fiesta para disipar su tristeza y, a pesar de la prohibición de que haya personas mayores de edad, no pueden evitar que el Príncipe vea a un anciano extranjero. Este es encerrado, pero ante la insistencia del Príncipe, le llevan a su presencia bajo la promesa de que le convencerá de que es inmortal. No obstante, en sucesivas visitas, le convierte al cristianismo. Después, el mismo Tanisdoro convierte a los que están con él. Al final, el rey, que había tenido un sueño de que el fuego de un cometa se había extendido por todo su reino, es bautizado y muere. Hereda la corona Tanisdoro, pero renuncia y se retira a una vida eremítica.

Es evidente que esta comedia se basa en el tema de la leyenda de Barlaam y Josafat[154], cristianización de la leyenda de Buda[155]. Para Olmedo[156] es la primera forma dramática española de esa leyenda, muy superior, por todos los conceptos, a la de Lope de Vega. El propio P. Olmedo cree que el autor de esta obra es el P. Hernando de Ávila[157].

¿Hay una relación de esta obra con una de las más famosas del Teatro nacional? Ciertamente el tema de *La Vida es Sueño* no es el mismo que el de la comedia jesuítica *Tanisdorus,* pero sí existe relación en el tema de horóscopos y predicciones, lo mismo que en la actitud del Rey Basilio al encerrar a su hijo en la torre y la del protagonista Adarbán...

---

153. Vid. GARCÍA SORIANO, J., op. cit., pp. 63-66.

154. Cfr. MARCOS VILLANUEVA, B., *La ascética de los Jesuitas en los autos sacramentales de Calderón,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1973, p. 30s.

155. La Leyenda de Buda se encuentra en el libro sánscrito *Lalitavistara.*

156. OLMEDO, F., *Las Fuentes de...,* p. 147s.

157. Si no hemos incluido esta obra junto con las del P. Hernando de Ávila, es porque no hay argumentos suficientes que demuestren esta autoría (salvo las atribuciones de García Villoslada y Olmedo entre otros).

TRAGICOMEDIA TANISDORUS

PERSONAJES:

Adarbanus, Rex; Tanisdorus, Princeps; Tillogramus, Dux; Apolonius, Anachoreta; Sirophanes, Archidux; Thiastanus, Prosper; Candion, Sacerdos; Ringiberus, Magister; Hiarchas, Magus; Polemius, Astrologus; Dercillus, Famulus; Sabirus, Famulus; Fides, virgo; Brianor, Famulus; Argasicus, Parasitus; Perillus, Parasitus; Galadin, Janitor; Fitindus, medicus; Tornagus, Innocens; Un loco; Nuncius; Dos pobres.

Comienza el Acto I con un diálogo en prosa latina entre Ringiberus y Tillogramus. En la escena segunda nos cuenta Dercillus, en diálogo en verso castellano con Tillogramus, brevemente, la causa del encierro de Tanisdorus:

Derc. El otro dia entre oy [oí]
que le tiene preso el Rey
y que ay inviolable ley
que nunca salga de aquí.
Tilo. El porqué deso os pregunto
Der. Dijo al Rey un agorero
que destruirá un su heredero
los dioses de todo punto
y que será sin remedio,
convirtiéndose xno [cristiano],
y aunque paresce inhumano,
usa el rey de aqueste medio;
porque estando en el castillo
no abrá tiempo ni lugar
de poder comunicar
con quien pueda pervertirllo. fol. 3
.....
Til. ¿Sabe que al Rey Adarbano
el cielo le dio por Padre
y a Claricinda por madre?
Der. Eso y mucho más le es llano.
Til. Pues si aún tiene fuera deso
quanto quiere, ¿qué más quiere?
Der. ¿Qué? De tristezas se muere.
Ti. ¿Y de qué?
Der. De verse preso.
Til. ¿Preso?
Der. Pues, ¿preso no está
y yo con él?
Til. ¿Y el porqué
sabéis?
Der. No sé si lo sé.
Til. Ea, dezid, acabá.
.....
Till. Pues, ¿y a quién mas se descubre?
Der. A Sabiro, y de mí huye.
Con Sabiro solo arguye
y de Dercillo se encubre;
con Sabiro siempre trata,
a Dercillo ni un minuto.
Sabiro le da contento,
ver a Dercillo le mata.
Tell. Algún enojo le has dado.
Der. Siempre en todo le agradé;
A lo que sé,
el ser yo de ti engendrado,

que como el rey te encargó
su custodia, él se recilla
que seré otro centinela
y que le descubro yo... fol. 3

Aparece Sabiro:

Sab. El príncipe me llamó.
Till. Si con el príncipe estava
¿por qué le hiciste venir?
Der. Yo al príncipe vide ir solo.
Til. ¿Solo?
Der. Solo andava.
Till. ¿Que nadie estava con él?
Sab. Nadie, porque él es amigo
de andarse por el vergel,
hablando a solas consigo.
Til. ¿Hasle oído tú por dicha
alguna palabra?
Sab. Sí;
el otro dia le oy
"cielo", y otra vez "desdicha".
Otra vez ¿"dios ha de aver
uno? Sí, yo más no creo".
Ring. ¡Ah, Tilogramo, yo veo
que será lo que ha de ser!
Sab. A veces le veo estar
pensativo y afligido,
tal vez casi sin sentido
y tan harto de llorar.
Unas veces clama "cielo",
otras, "alma", otras, "inmortal",
otras, "soi espiritual
o deste corpóreo suelo?"
Otras, ¿"formóme a mi Apolo
o alguna otra deidad
o a mi me formé yo solo?
mas esto, no, no es verdad".
Estando junto a la fuente
me dixo la otra mañana:
"di, Sabiro, de do mana
un liquor tan excelente".
Dixe: "Señor, según creo
nace del monte Bitigo";
replicó: "¿no estás conmigo?
su causa saber deseo".
La misma duda me puso
otra vez sobre un flor,
diziendo, ¡ay grave dolor!
que aun en esto estoy confuso.
Til. ¿De do nace tal mudança
en tan tierna juventud?
Rin. De alguna oculta virtud
que Ringibero no alcança.
Til. ¿Dale alguna cosa pena
fuera deso?
Sab. Sí, señor.
Til. ¿Qué?
Sab. Dice que es gran dolor
verse un príncipe en cadena.

Til. ¿No puede ir donde quisiere
por el castillo y la guerta?
Sab. Sí, pero ve que la puerta
le vedas si salir quiere.
Til. ¿Que eso le aflige? y ¿por qué?
Sab. Dice que en qué razón cabe
que el rey le encierre con llave
sin aver hecho por qué.
Til. ¿Que ignora la causa?
Sab. Sí.
Rin. ¿No la descubristeis vos?
Sab. Por testigo pongo a Dios
que nada sabe de mí.
Till. No es posible, eso es engaño,
¡Saberlo vos y no él!
Sab. No sé de mí; ¿sabré dél?
Ambos sentimos un daño.... fol. 3v-4

Ringibero y Tilogramus deciden avisar al Rey:

Till. Necesario es buscar luego algún remedio
para atajar el fuego que se enciende.
Rin. Según lo que alcanzo y se me entiende,
avisar luego al rey es el remedio.

Scena 5 (Tanisdorus y Ringiberio)

Ring Los poderosos dioses os conserven,
¡Principe Tanisdoro!
Tanis. ¡Dioses, Dioses!
oxalá permitiera mi ventura
que alguno verdadero conosciera.
R. Todos lo son que tu padre honrra (al margen "adora")
con los grandes del Reyno y sus letrados
y no quieras saber más que ellos saben.
T. Yerran.
R. ¿Todos?
T. Sí, todos los que adoran
más que un supremo Dios.
R. ¿Y quál es ese?
T. Eso saber pretendo y no lo alcanço.
R. Júpiter inmortal es el supremo
de todos nuestros Dioses.
T. Si supremo,
¿de qué sirven los otros?
R. De ayudarle
T. No es Dios el Dios que de otro Dios depende.
R. Júpiter no depende de otros dioses.
T. Y dél, los otros?
R. No.
T. ¿Y lo quél puede
pueden los otros?
R. Sí.
T. Pues uno basta
a governar el mundo, sobran tantos.
R. No sobran porque tienen dividida
la máquina del orbe: el mar hinchado
obedeçe al Tridente de Neptuno.
A Çeres da la tierra de sus frutos
tributo cada un año.
T. Tan buena diosa,

¿que a menester le den mantenimiento?
R. No lo come, mas puesto en sus altares
lo convierte en ceniza el bravo fuego;
el poderoso Júpiter los cielos
rebuelve con veloz y arrebatado movimiento.
T. ¿Y los otros están quedos?
R. ¿Los dioses? Sí.
T. Pues él, ¿trabaja, tanto?
..... fol. 5

Al final de la escena diez hay unas coplas:

B. Quien en todo no recibe
todo el contento que puede
sin que cosa se le vede,
si asi no vive, no vive.
B. ¿Qué es vivir? A. Andar de fiesta
B. ¿Pasar tiempo? A. Pasatiempo
B. ¿Y qué mas? A. Que en todo tiempo
hallemos la mesa puesta.
B. Y, ¿quien gusto no recibe?
A. Ese por necio se quede,
porque sin gusto no puede
vivir .....

En el Acto II, dialogan Till., Ring., y Thiastano:

T. Ya voy caiendo en la cuenta
y siguiendo el grave daño,
que el cielo y el hado intentan
contra el rey; ya me presenta
la experiencia el desengaño
.....

En la escena cuarta del Acto II, comienzan las dudas de Tanisdoro:

Aquellas blancas canas no las vemos,
en quantos conoscemos, y así entiendo
que me vas encubriendo lo que es cierto;
y juntamente advierto y ahora veo
que, al tiempo del paseo, desviaste
a ese viejo, y vedaste que me (encima *le*) hablase
porque no me informase de la muerte.
Till. Solo procuré hacerte algún servicio
estorvando el bullicio de la gente,
demás que es ley muy corriente y muy guardada
que persona criada hablar no puede
al Rey, y aún se le veda a qualquier grande,
sino es que el Rey lo mande, especialmente
si es do lo ve la gente. fol. 16v-17

Comienza el Acto III con un Monólogo en prosa latina y después en verso castellano:

Qué tempestad levanta y qué mudança
el mar de mi esperança do engolfado
estoy sin hallar vado; la tormenta
por oras se acrecienta, ¡qué contraste!
Estoy por dar, demás de sumergido,
en al abismo y abatido de dos vientos;
contrarios pensamientos me combaten
y mi ánimo baten al profundo;

aire de tierra y mundo, y la marea
templada me recrea, y el contento
y dulce pasatiempo me compelle
que siempre me desvele por consuelo;
mas un aire del cielo, un sentimiento,
del fin me trae sin tiento pensativo,
perpetuamente vivo con cuydado
de ver en qué han parado los que fueron
antes de mí; ¿do fueron?, ¿si acertaron?
Los dioses que adoraron, si por dicha
o por su gran desdicha no eran tales
mas piedras y metales. Con tal duda
dos mil colores mudan siempre mi alma;
esta la pone en el alma, esta la oprime
y hace que me anime y que me atreva
a hacer lo que no deba por ventura;
parecen locura y devaneo,
pensar que mi deseo no sea en vano
¡Thanisdoro cristiano! ¿que es posible?
¿Qué os he hecho tan terrible? ¿que me oponga?
No es mucho que oponga a cualquier riesgo,
si en no serlo yo arriesgo cuerpo y alma
que alcançan la palma en la otra vida. fols. 25-25v
.....
Apolonio, el justo cielo
te embió a dar a este príncipe consuelo. fol. 25v

Falta alguna escena en los Actos IV y V; da la impresión de que quedó inacabada la obra. En el folio 52 hay una carta del príncipe:

A mis especiales amigos Thias., Till., Ring.

Si quando a todos juntos os propuse el deseo que en mi ardía y la palabra y fe que tengo dada de seguir la vida heremítica, no hallara resis[tencia] y contradición en aquellos que avíen de ser de mi parte, os comunicara yo segunda vez mi intento, y vosotros hubiéredes justa causa de quexaros si así no lo hiziera; mas el veros tan rebeldes, aunque sé que a ello os obliga el amor que me tenéis y el estar yo resuelto del todo, me compellió a partirme...
firma: Thanisdoro, siervo de Jesucristo.

Y termina la obra con el deseo de Thanisdorus

Siga mi alma ya, siga la vía
por donde su deseo la encamina;
siga una senda nueba y peregrina
por donde Xto. la endereza y guía.
A Dios, Alcázar fuerte, ciudad fuerte,
a Dios, Imperio, a Dios, corona y mando;
quedaos. fol. 52v

2.— PEDRO DE SALAS

a) BIOGRAFÍA

Pedro de Salas nació en Madrid el 18 de Enero de 1585[158]; entró en la Compañía de Jesús el 12 de mayo de 1602, habiendo terminado el curso de Artes. Realizó la Profe-

158. Cfr. OLMEDO, F., *Notas*, Caja 4 T, carp. 2, fol. 1s.

sión de votos el 24 de febrero de 1618, en el Colegio de San Ambrosio de Valladolid, donde estuvo la mayor parte de su vida. Murió el 13 de Septiembre de 1664, a los 80 años de edad.

En 1611 figura en Soria como Maestro de Gramática. Tres años después estaba en Valladolid. En 1619 se dice que lleva ya quince años como profesor de latín. En el año 1633 aparece como profesor de Retórica[159].

b) OBRAS

Las obras que conservamos del P. Salas se encuentran en dos MS. de la Colección de Cortes en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Estos MS. son el 389, 9/2570 y el 390, 9/2571 que describimos en el Anexo III. Tan sólo haremos referencia, a modo de ejemplo, a una de sus obras.

En los fols. 39-76 del MS. 9/2570 encontramos el *Coloquio de la Escolástica triunfante y Babilonia nueba,* P. Salas, de la Compañía (entre paréntesis dice: "Al fin: en Soria a 16 de Agosto de 1611"). Está en castellano y en tres Jornadas.

PERSONAS: Escolástica, la sabiduría divina; Clara, la verdad; Federico, estudiante; Gonzalo, su entendimiento; Petite, el apetito; Bárbaro, la sensualidad; Un arriero; El Rey, el mundo; Sofía, la sabiduría humana; Doña Mencía, la mentira; Ricardo, los ricos; Plácido, el placer; Músicos.

Este podría ser el ARGUMENTO: Federico, estudiante, se casa con Escolástica (la Sabiduría); va a Salamanca a terminar sus estudios; allí se encuentra en medio de la "corte de Babilonia". La hija del rey, Sofía, se enamora de Federico. Parece un canto a las excelencias del estudio.

Esta obra está basada en el ejemplo del Rey Soberbio (un sueño de Nabucodonosor) que hace borrar la frase bíblica (Dan. 4, 1-33): "deposuit potentes de sede et exaltavit humiles"..El Rey es castigado de Dios hasta que se humilla. Esta misma leyenda aparece en don Juan Manuel, en el *Conde Lucanor* (aquí el protagonista es un Rey desconocido que hace quitar del Magnificat la frase). Es una obra fundamentalmente simbólica. Tiene una gran parecido con *don Gil de las Calzas Verdes,* de Tirso de Molina. Se trata de un conflicto entre el amor de Escolástica y de Sofía; presenta los medios de que se vale Escolástica para evitar la boda de Sofía con Federico. Esta comedia del P. Salas no es una simple comedia de enredo como la de Tirso, sino todo un drama simbólico y de carácter universal. Redujo el ejemplo a los datos esenciales de Daniel[160].

Al final de la 1.ª jornada, dice:

Di a Escolástica palabra
de casamiento, y por dote
ella me da el principado
de Jerusalem, su corte.
Esto es, voté Religión;
y al cumplimiento se opone
mi padre y al cuerpo libre
echa en cárcel y prisiones.
Mas todo fue sin provecho,
que cuando es de Dios el toque,
grillos, cadenas, cárcel,
no son grillos, mas favores.

159. Vid. CASCÓN, M., *Los Jesuitas en Menéndez Pelayo,* Valladolid, Librería Santarén, 1940, p. 583; GARCÍA VILLOSLADA, *op. cit.,* p. 379.

160. Cfr. OLMEDO, F., *Notas Manuscritas,* Caja 4 T, XII, Misceláneas, fol. 31.

En la segunda jornada, Federico, a pesar de su desposorio, al conocer en Salamanca a Sofía, se casa con ella. Al pasar al lado de Escolástica, dice:

Fed. Cierto que amé a una mujer
que es tan parecida a vos
que, a no hazeros hombre Dios,
ella puediérades ser.
Esc. Tal mudança no os asombre;
quizá por vos hombre es ella. Fol. 62

Cuéntale sin embargo toda su vida. Escolástica va a Babilonia donde ya es Gobernador Federico.

Fed. ¿Quién habla aquí? ¿Yo sueño o yo me engaño?
Quiero entrarme en el baño...
Fuera señales de honor fingido
Que todos somos unos sin vestido.

En la Jornada 3.ª, hay unas preciosas estrofas:

Tu sustento
es solo el viento, y si él falta,
aunque hurtes más alto el vuelo
cairás cual yo de mi cielo..
Por su falta
di un batacazo en el suelo.
¿Quién te hace subir, vilano?
Soplo que de mi ha venido.
Subí cuando hube salido
de el conocimiento humano,
Aire vano
te sustentaba violento.
Bajaste cuando se halló
quien te soplase otro yo,
que el aliento
te dio, que a mi me quitó.

Tiene muchas acotaciones al margen:

Fol. 72 al margen dice: acabada la dança suene arrebato. La caxa salga al patio; Escholastica medio armada con la...y adarga.
Fol. 74: (venga por el mismo palenque otra caxa y...y luego el rey...)
Fol. 76 (final):
Vanse marchando delante Bárbaro, Placido y Petite con las insignias de Escolástica alta; después Ricardo, el Rey Mencía y Sofía, cruzados los brazos como vencidos, arrastrando sus insignias; luego coronado Federico en medio de Gonçalo y Arsenio. Últimamente Clara y luego Escolástica, la caxa, y pifazo raya delante por todo el palenque y últimamente al entrar Escolástica suenen chirimías con que se dará fin a la comedia. A la gloria de Dios y de su santíssima madre en Soria a 16 de Agosto de 1611 años.

3. BARÇALO, Guillermo[161]

Vamos a describir muy brevemente dos Diálogos de este autor, que se encuentran

[161] Por ser un MS. en el que nadie parece haberse fijado, y por tener obras de alguna importancia, damos una breve descripción de este MS.

en el MS. 388, 9/2569 de la Academia de la Historia, junto con otros del mismo autor que describimos en Anexos III. No sabemos nada del P. Barçalo; que sepamos nadie ha hablado de él ni citado este MS. Sabemos su nombre por el MS. y que probablemente fue Profesor del Colegio de Mallorca. El MS. es del s. XVI.

Fol. 1 *Dialogus de Petri martiris*

Certamen cum arianis hereticis, et eiusdem mortem continens.

Personae: Pontanus, puer. S. Petrus Martir puer. Idem, vir. Agesilaus, puer. Fides. Veritas judex. Virtus. Ariani heretici duo. Rusticus.

PRÓLOGO (en cast)

El que es de lo divino y lo humano
con homenage eterno obedecido,
os tenga ilustre gente de su mano
dando os salud y gozo muy complido;
De un hecho memorable y soberano,
que a romanos y griegos ha excedido,
en humana nobleza, nombre y gloria,
retratada os traemos la historia.
(siguen varias octavas)

Pontanus et Agesilaus dialogan en latín. En el Fol. 4 tenemos un Coro:

Porque tan presto buscamos
nuestro regalo y contento,
delos doscientos, los ciento
en el infierno paramos.
El hombre desde chiquito,
como han visto retratado,
es al placer inclinado
al juego y al regalito:
por donde pues que buscamos,
tan presto el contentamiento
de los hj...(sigue)
(sigue lat.).

Fol. 7 Hic canitur:
Todo el mundo buen Dios y lo criado
alabe tu saber maravilloso,
tu saber, y poder tan estrenado...

Fol. 9v Hic lira canitur:
¡Dolor extremado!
¡O confusión! ¡O grave y dura suerte!
¡O caso desastrado!
Uy cómo se hace fuerte
el príncipe del mundo y la muerte.

Tenemos un "romance" que nos indica claramente lo que debían ser muchas veces los "Coros" o entreactos, con cantos, música y diversos instrumentos:

Con flautas, horrigas, vihuelas,
con canto muy acordado,
celebremos la memoria
de tan valiente soldado;
cantemos cantos de gloria
los del suelo y lo estrellado,
hagamos mil invenciones
en día tan señalado,
en que entrando en la batalla
Pedro varón esforzado...

Fol. 109 *Tragedia de divite epulone*

INTERLOCUTORES: Dives. Aeconomus. Architriclinus. Rusticus. Sartor. Vidua. Sardanapalus. Epicurus. Ratio naturalis. Visus. Auditus. Olfatus. Gustus. Tactus. Lazarus. Misericordia. Justitia. Demonium. Angelus. Tempus. Antopos, Mors Humoresque (Bilis, Sanguis, Melancolia). Abrahan. Chain. Absalon. Jeroboan. Senes Susanae Incusatores.

En el Prólogo presenta la finalidad de la obra.

El próspero principio y los dulçores
y amargo fin de un rico regalado
vengo a pintar con muy vivos colores.
Y a mostrar cómo un pobre atribulado
padeciendo acá penas y dolores
al fin fue en alta gloria collocado:
encierra en sí un misterio muy profundo;

Suele el poeta para ser gustoso
cantar grandes triunfos ya pasados,
o caso alguno triste, y muy penoso
de Príncipes o Reyes celebrados.
Cuentan unos algún hecho gracioso
conque los que oien sean recreados,
otros con sus ingenios a porfía
les mueven a muy gran melancolía.

Pido que la tragedia no sea oyda,
por juego, fiesta o entretenimiento,
sino para de hoy más mudar la vida;
y asi saldrá ora el rico muy contento
diziendo no haber cosa assi querida,
assi amada, ni de tan gran momento,
como tener del mundo los haveres
y vivir en regalos y placeres."
(dos criados le acompañan: amor propio y mayordomo; y Maestresala, el otro).

PRÓLOGO DEL ACTO 2:

Puesto el comer a punto, y los criados
en orden todos bien apercibidos,
saldrá el rico a comer y combidados,
con cinco pages, que son sus sentidos,
que siempre fueron en aquesta vida
dél muy acariciados y queridos.
Reclama la conscientia y no es oída,
amor propio resiste y es ordenado
que sea de allí presto despedida.

PRÓLOGO DEL ACTO 3:

La justicia y también misericordia
del alto sabio, y Dios omnipotente,
juntas vernán con una misma gloria
ante quien el demonio en continente
viene a acusar al rico, proponiendo
más de conformidad sententia o duda,
que muera pues tan mal obra viviendo.

PRÓLOGO DEL ACTO CUARTO:

La muerte an justo ya determinada
con sus flechas y arco preparado,
.....

Veamos la moraleja al fin del Acto V (no hay prólogo de este Acto V)

1 Assi passa, no es ficción,
adiestra todo cristiano
que no se passe esto en vano;
mire y se provea temprano;
2 Nadie confíe en nobleza,
en riqueza o salud,
sino sola en la virtud,
en la cual tenga firmeza,
siguiendo la rectitud;
3 contento y alegre estaba
el rico y muy preparado
pero de Dios olvidado.
4....
5.....

DESPEDIDA:
La tragedia acabó ya; buena gente
no queda más que hacer; solo pedimos
si falta alguna ha habido, humildemente
perdonen el descosydo, que quisimos
acertar y dar gusto ciertamente
a todos...

4.— *Varia Fortuna de Oloseo* (MS. 400, 9/2581)

Se trata de un Coloquio, compuesto y representado en uno de los Colegios de la Compañía, a fines del siglo XVI o principios del XVII (ciertamente antes de 1635). Veamos el argumento de esta obra tal como nos lo presenta el propio autor:

> Este colloquio es en suma la conversión de un pecador en figura de un Rey que quedó mancebo en su Reyno, en poder de un tutor, que se llamaba Severo, y significa el entendimiento, pero él lo repudió, y escogió a otro con otros dos acompañados que se llaman Iberio, Alisio, y Amphrisio, y en su poder se perdió en vicios, y perdió el Reyno, y le cautivaron en una batalla, después se libró, y volvió a encontrar con Severo y a ganar el Reino, etc...

La obra tiene dos partes. En la primera asistimos a la caída de Severo y la subida de Iberio como Privado de Oloseo. En la 2.ª, se trata del cautiverio de Oloseo y de su posterior recuperación del trono[162].

PERSONAJES: Arsenio y Lucindo, pajes. Severo, anciano. Iberio, Mancebo, nobles de la corte. El Rey. Alisio. Amphridana. Elicio. El rey moro. General. Alcalde. Florisio y Albano. Lisandro. Leonardo.

> *[Siéntase el rey en su trono, en sus asientos Severo, Iberio, sus compañeros...un secretario...]*
> El pleyto (dice) que se viene a definir entre los dos príncipes Severo y Iberio, a quál de los dos, conviene saber, pertenece el govierno de aqueste amplísimo imperio...
> *[Hácese aplauso con las chirimías (en otro lugar igual)].*

162. Vid. OLMEDO, F., *Las Fuentes de la Vida es Sueño*... p. 158ss.

Fol. 98 TERCERA JORNADA. ACTO 1.º, escena 1.ª
[Entra Oloseo cargado de cadenas como esclavo]
Fol. 127 [Lisandro mira con atención a Oloseo o Leonardo]

Cosa extraña por Dios es,
que me parece que en él veo
una imagen de Oloseo
de la cabeça a los pies.

Hay una escena en la 2.ª parte con un monólogo de Oloseo muy parecido al segundo Monólogo de Segismundo[163]

OLOSEO
¿Es este sueño, Oloseo,
o falsa imaginación?
¿Es verdad, o es ilusión
y fantasma lo que veo?
No, que cuerpo es lo que toco,
y aquestas, cadenas son;
verdadera es mi prisión;
¿Yo, Rey? Sin duda estoy loco
y como Rey me e soñado;
¿Abré dado en ese tema
y porque nadie me tema
estoy como loco atado?
Pero no, que si me acuerdo
bien, proverbio es verdadero
que al loco furioso, y fiero
la pena le hace cuerdo;
y según la pena es dura
que me aflige en verme así,
ubiera ya vuelto en mí
si mi mal fuera locura.
Ni tampoco estoy durmiendo...
.....
O. ¿Abrá entendimiento humano
que aquesto pueda creer?
¿Qué es esto, fortuna airada?
¿Ya no ay lugar en tu rueda
adonde abaxar más pueda
pues a baxar más soy nada?
Acábase si te agrada
y cumplirás mi deseo,
mas no harás, que, a lo que creo,
querrás en tu rueda altiva
pintar una imagen viva
en la vida de Oloseo.
A la tahona me aplica,
porque andando eternamente
más al vivo represente
su rueda que en mí fabrica.
Si el círculo significa
lo que siempre a de durar,
paciencia podré prestar,
pues traerme alrededor
es decir que mi dolor
nunca se abrá de acabar.
Si a un molino me aplicara,

163. Cr. OLMEDO, *ibidem.*

siendo al rey más provechoso
y a mí menos trabaxoso,
a entrambos aprovechara,
y si en el agua repara,
por aquese inconveniente,
tengo una y otra fuente
en estos dos ojos míos,
de donde salgan dos ríos
que muelan eternamente.
Si el moro quiere que imite
yo en la tahona a Sansón,
yo espero en buena razón
que entrambos ojos me quite,
aunque si me los permite
no será por ser más blando,
pues beo me está inventando
modos de penas y enojos
que no me saca los ojos
porque los pierda llorando (vase).

En la escena cuarta aparecen un Ángel Bueno y uno Malo. Este le dice en sueños cómo Iberio ha sido coronado Rey. Oloseo despierta:

Ol. ¿Qué es esto? ¿Es sueño, o verdad?
¿no estaban ahora hablando
conmigo? ¿Quién me hablaba?
O es melancolía brava
o debo de estar soñando,
que, ¡ni aun durmiendo siquiera
fortuna me has de dejar!...

En la escena sexta sale Oloseo con cadenas. Aparecen de nuevo los dos Espíritus, Bueno y Malo. El Malo le pide que se quite la vida; el bueno que confíe en Dios y en la Virgen.

5.— VALENTÍN DE CÉSPEDES[164]

Para terminar esta exposición y descripción de las principales obras del teatro jesuita español, deberíamos ver las obras del P. Valentín de Céspedes, *Las Glorias del Mejor Siglo* y *Obrar es Durar,* representada esta última en el año 1640 en el Colegio Imperial de Madrid, ante sus Majestades. De esta tenemos una amplia descripción en SIMON DIAZ, José[165]. *Las Glorias del mejor siglo* fue publicada por MESONERO ROMANOS[166]. Por esta razón no las describimos en este lugar, pero dejamos constancia de la importancia de este autor y estas obras. En Anexos, III, se pueden encontrar los Personajes de estas obras así como la reseña de otras obras del mismo autor.

(Continuará).

164. Valentín de Céspedes nació en Valladolid en 1595. A los dos años se trasladó con su familia a Salamanca. A los quince años ingresó en la Compañía. Estudió en los Colegios de Villagarcía de Campos, León y Valladolid. Fue profesor, a su vez, en los Colegios de S. Miguel de León, Monforte de Lemos, Tudela, Zaragoza, Valladolid... Murió en 1668. Fue un excelente poeta y predicador.

165. SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Estudios Madrileños), 1952-1959 (=Biblioteca de Estudios Madrileños, 1-2), 427-450.

166. MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XLIX, pp. 139-156.

'E MORIÓ CON UN MUY DOLOROSO BALADRO...' DE LA RISA AL GRITO: LA MUERTE DE MERLÍN EN EL *BALADRO**

Por *Paloma Gracia*

La risa fue una nota fundamental en la definición de Merlín, casi desde los inicios de su andadura literaria[1]; una risa sardónica relacionada con la adivinación y proferida repetidamente ante la muerte[2]. Pero aún más si cabe, el grito, en ese estadio de la leyenda que acabó con su vida, se asoció tan hondamente a su identidad que dio título a la versión castellana de la *Post-Vulgata Suite du Merlin* -el *Baladro*-, sin olvidar que antes su modelo francés remitía a un supuesto *"Conte de Brait"*, al lector deseoso de conocer el fin del profeta con detalle. Mucha importancia, pues, debió o debieron dar al grito sus artífices.

El propósito de este artículo es exponer cómo la risa de Merlín ante la muerte ajena devino grito ante la propia: sugerir de un lado los vínculos que unen risas y gritos con la muerte; las primeras como símbolo de su triunfo, siendo los segundos marbetes de un modo muy concreto de morir. De otro, plantear cómo el pasaje que la *Historia Regum Britanniae* dedicó al origen del personaje sirvió de germen a este cambio, y la manera en que la evolución de este episodio, nacido a la par que la literatura artúrica misma, acabaría por condicionar la suerte de Merlín en el *Baladro*.

1. La risa

En tiempo de Rabelais -nos lo recuerda Mijail Bajtin[3]-, la risa estaba considerada, junto al poder sobre la tierra y la sabiduría, como el mayor privilegio del hombre. El

---

* Leí una versión abreviada de este artículo en el IV Colloquium on XVc Literature, Queen Mary and Westfield College, Londres, 3 y 4 de julio de 1992.

1. Véase, para la risa de Merlín: Paul Zumthor, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Ginebra, Slatkine, 1973; Lewis Thorpe, "Merlin's sardonic laughter", en *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, ed. W. Rothwell et al., Manchester, University Press, 1973, pp. 323-339; Alexandre Micha, *Étude sur le "Merlin" de Robert de Boron*, Ginebra, Droz, 1980, esp. pp. 184-185; A. H. Krappe, "Le rire du prophète", *Studies in English Philology, a Miscellany in Honor of Frederick Klaeber*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1929, pp. 340-361; Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969; Howard Bloch, "Le rire de Merlin", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, XXXVII (1985), pp. 7-21.

2. Howard Bloch, art. cit.

3. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cap. I, "Rabelais y la historia de la risa", Madrid, Alianza, 1990, 3.ª reimpr., pp. 59-130.

pensamiento clásico sostenía los fundamentos de este principio: Aristóteles, para quien reír formaba parte de la esencia misma del hombre; Hipócrates, y Luciano, en cuyos *Diálogos de los Muertos* unía las risas de Menipo a la libertad, la muerte y el infierno[4].

Pero el panorama resultaba bien distinto en la Edad Media: el pueblo había desarrollado una cultura de extraordinaria riqueza en torno a la risa; sin embargo, a pesar de que la teoría de Aristóteles dejó sentirse en las palabras de más de un filósofo y de que integrara, junto al humor, buena parte de su caudal literario, fue mayoritariamente condenada desde la oficialidad[5]. Para el cristianismo constituía una manifestación diabólica y, aunque es verdad que ciertos teólogos llegaron a considerarla tolerable si se expresaba con moderación, otros muchos dedicaron sus energías a debatir la posibilidad de que Jesucristo hubiera reído.

Lo cierto es que la Iglesia no permitió más risas que las propias de ciertos festejos; relacionados, algunos, con la muerte. En tales celebraciones, de forma sutil pero con mucha frecuencia, se vinculaba a la sucesión del tiempo y a la resurrección; se percibía como una victoria sobre el miedo, sobre el miedo a fenecer y al castigo divino en consecuencia[6]. Pues, en efecto, antropológicamente la risa se asocia a la vida, y es la risa sardónica -la que caracteriza a Merlín- la emitida en ciertos ritos fúnebres para hacer de la muerte un nuevo nacimiento[7].

Merlín ríe ya en la obra de Geoffrey de Monmouth, en situaciones, las más de las veces, ligadas al ejercicio de la magia o de la adivinación. Mientras que para P. Zumthor risas y sortilegios se unen íntimamente a la renovación de la vida y a la sabiduría[8], Lewis Thorpe vinculó las risas sardónicas de Merlín -*Vita Merlini* y *Merlin* de la *Vulgata*- con las de Ornias y Asmodeus, dos demonios cuyas carcajadas se desatan en situaciones similares a las que provocan las risas del profeta: desenmascaran a los mentirosos, descubren las apariencias y revelan un conocimiento particular de la condición humana[9].

Así pues la risa, que sirve de expresión a una forma singular de sabiduría, es a la par, como gritos y todo tipo de estridencias, un atributo infernal. De ahí que en las

---

4. "Menipo, Diógenes te exhorta, si ya te has *reído suficientemente de todo lo que ocurre en la tierra*, a venir aquí abajo para reír más aún. (...) *aquí, no dejarás un instante de reír*, igual que yo" (...) "Menipo, abandona también *tu libertad, tu franqueza, tu carácter despreocupado*, tu noble osadía y tu risa satírica; eres el único que no llora aquí", recogido en ib., pp. 67-68.

5. J. S. P. Tatlock, "Mediaeval Laugther", *Speculum*, XXI (1946), pp. 289-294, que señala la presencia del humor y de la risa en la literatura latina, especialmente en la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth; ténganse en cuenta las adiciones y puntualizaciones de Helen Adolf, "On Mediaeval Laughter", *Speculum*, XXII (1947), pp. 251-253. Puede consultarse también sobre risa y literatura medieval, *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du Colloque International*, ed. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990; Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963, esp. las páginas introductorias al cap. II, "Medieval Laugther: The *Book of Good Love*", pp. 27-71 del vol. I; y María Jesús Lacarra, "De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 75-78, a quien agradezco que me haya facilitado copia de su comunicación así como de otros materiales empleados en la elaboración de este artículo.

6. Mijail Bajtin, *ob. cit.*, pp. 69-77 y 86; véase sobre la postura eclesiástica: Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976, vol. II, IV.2 "La Iglesia y la risa", pp. 598-601.

7. Vladimir Propp, *Edipo a la luz del folklore*, Madrid, Fundamentos, 1980, cap. II, "La risa ritual en el folklore", pp. 47-86, esp. pp. 65-66; cfr. en M.ª Jesús Lacarra, art. cit.

8. *Ob. cit.*, pp. 45-47. A. H. Krappe, art. cit., defiende el origen oriental de las risas del profeta, a partir de las diversas recopilaciones budistas que contienen el motivo.

9. Lewis Thorpe, art. cit.

de Merlín puedan percibirse los ecos de su naturaleza diabólica[10]; sugerida, primero, en el pasaje de la *Historia Britonum* y explícita en el que la *Historia Regum Britanniae* dedicó a la concepción del profeta. La interpretación en clave demoníaca de las palabras de Nenio dieron a Merlín como padre un demonio íncubo, que adoptaba forma de varón para besar a su madre y unirse a ella[11]. En manos de Robert de Boron el pasaje cobró una lectura nueva: esa vertiente satánica de Merlín fue acentuada si cabe, pues su nacimiento respondía a un plan, trazado por un conciliábulo de diablos que decidía enviar a la tierra a una criatura capaz de perder a la humanidad; una especie de profeta infernal, que debía poseer la facultad demoníaca de adivinar el pasado. Pero el propósito de Robert de Boron era poner de manifiesto la prevalencia de Dios sobre el diablo, y hacerlo a través de Merlín, escogiéndolo como máximo ejemplo del misterio de la "Redención": Dios neutralizaba los efectos de su origen, redimía a Merlín, y éste recibía como gracia el don de la profecía; el conocimiento del futuro, cuyo dominio pertenece exclusivamente a la divinidad[12].

2. El grito

Muchas veces la hagiografía explica con detalle cómo tal o cual santo exorcizó a un poseso; las voces y los gritos que el diablo emite a través del endemoniado son ordinarios en este contexto, y es frecuente también que su huida tenga lugar en medio de un ruido tremendo y entre grandes alaridos. La *Leyenda dorada* ofrece varios ejemplos[13]; también los exorcismos que Gonzalo de Berceo cuenta entre los milagros de sus santos, como el de la endemoniada de Peña Alba, cuyo diablo al ser expulsado chilló agudamente[14].

Por otra parte, desde las primeras obras artúricas los monstruos enfrentados a sus héroes fueron caracterizados con notas diabólicas; notas que la evolución del género acen-

---

10. Alexandre Micha, *ob. cit.*, p. 184.

11. Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, en Edmond Faral, *La légende arthurienne*, París, Champion, 1929, vol. III, pp. 187-190 (estudio vol. II, pp. 230-233); en la *Historia Britonum* la madre de Merlín no ha mantenido relaciones con ningún hombre (ed. en ib., vol III, pp. 29-32; estudio en vol. I, pp. 110-122).

12. Paul Zumthor, *ob. cit.*, pp. 132-140. Alexandre Micha, *ob. cit.*, 178-183; pp. 30-48, para la evolución literaria de los orígenes de Merlín; A. H. Krappe, "La naissance de Merlin", *Romania*, LIX (1933), pp. 12-23, acerca de las raíces orientales del tema de los "niños sin padre", nacidos milagrosamente y dotados de una sabiduría excepcional; y Kate Cooper, "Merlin Romancier; Paternity, Prophecy and Poetics in the Huth *Merlin*", *Romanic Review*, LXXVII (1986), pp. 1-24, sobre las consecuencias de que Merlín aúne la facultad diabólica de conocer el pasado y el don divino de la profecía.

13. Leemos en la *Leyenda dorada* cómo san Donato liberó a la hija de Teodosio: el demonio fue persuadido por el santo a abandonar el cuerpo del que se había apoderado, "produciendo al salir tal conmoción y estruendo, que la casa en que la escena ocurrió tembló como si fuese a desmoronarse". También un conde, pariente del rey Otón, estaba poseído por un diablo que lo atormentaba terriblemente: rodearon su garganta con la cadena de san Pedro, y al punto aquél "emprendió la huida dando gritos". Algo similar ocurrió al demonio que ocupaba el ídolo de un templo santificado por Bartolomé: un ángel lo arrojó de allí, y "dando alaridos huyó, produciendo al huir estrepitoso estruendo", Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1982, vol. I y II, pp. 458-459, 434 y 526.

14. Cuando a exir ovo del cuerpo de la muda,
metió una voz fiera sobre guisa aguda, (...).
Gonzado de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, 1972, 698ab, p. 196; en la estrofa 627, a veces el diablo enmudecía o ensordecía al hombre cuyo cuerpo ocupaba, o le hacía dar un grito agudo, p. 183.

tuó progresivamente, mientras que cada vez más también dichos combates fueron cobrando los rasgos y el significado propios de un exorcismo. Recogemos tres ejemplos de lenguas y épocas distintas: en los dos primeros, el monstruo muere emitiendo un alarido fabuloso; siendo, en el tercero, el mismo demonio quien abandona el cuerpo inerte en medio de gran estruendo:

a) Según la *Historia Regum Britanniae*, el gigante del Mont Saint Michel era sanguinario y lascivo: la joven Helena había muerto resistiéndose a sus deseos, que satisfacía después con su nodriza, ya anciana. Geoffrey of Monmouth describe su fin tras combatir duramente con Arturo: ciego y vulnerable, soportó los golpes del rey hasta que -dice Geoffrey- lanzó su último grito y se desplomó haciendo un poderoso ruido[15]. Edmond Faral señalaba las resonancias clásicas del pasaje, entre otras evidentes, el grito de Polifemo que en la *Eneida* estremecía tierra y mar (vv. 672-673)[16].

b) La *Post-Vulgate Queste del saint Graal* hizo de la Beste Glatissant -el animal fabuloso cuyas crías ladran en su interior- el fruto de la relación habida entre una doncella de inclinaciones incestuosas y un demonio íncubo. Aparte de los gritos que emitía incesantemente, tienen interés especial dos pasajes en que la bestia da un grito prolongado y formidable: en el primero, el animal chilló de forma fabulosa al introducirse, herido, en un lago, donde un hombre de proporciones gigantescas -un diablo- tomó la lanza de sus cazadores y los mató a todos ellos. El segundo -vertido al portugués y al castellano en las *Demandas*- narra su muerte también en el lago, cuyas aguas hierven desde ese momento y para siempre: cuando Palamedes hirió a la bestia, el animal profirió un grito tan pavoroso que los caballos se asustaron y se introdujo en el agua; entonces empezó una gran tempestad y el lago comenzó a arder maravillosamente de modo que semejaba estar cubierto por diablos[17].

c) El Endriago del *Amadís de Gaula* fue engendrado incestuosamente en la unión entre un gigante y su hija; la intervención diabólica es manifiesta: no sólo el pecado "causó que en él entrasse el enemigo malo", sino que su propia concepción fue ordenada por los demonios. Todo es infernal en él: la isla en que mora se conoce por el nombre de "ínsola del Diablo"; su descripción -los ojos colorados como brasas, las voces espantosas, el olor ponzoñoso...-, y el doble parricidio que comete al matar a sus padres. En el combate, Amadís le quebró un ojo, y así consiguió meterle la lanza por la boca varias veces hasta que murió. Tras el relato de los hechos, se añade el comentario siguiente: "Pero quiero que sepáis que antes qu'el alma le saliesse, salió por su boca el diablo, y fue por el aire con muy gran tronido"[18].

Los tres pasajes tienen en común unos rasgos diabólicos más o menos acusados en cada caso: desde la lujuria e impiedad del gigante hasta la condición demoníaca nítida del Endriago. En el segundo y tercero un incesto es directa o indirectamente el motor

---

15. Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, en Edmond Faral, *ob. cit.*, vol. III, pp. 253-257 (257).

16. Ib., tomo II, pp. 284-289.

17. Véase sobre este pasaje -versiones francesa, portuguesa y castellana de la *Post-Vulgate Queste del saint Graal*- y para la bibliografía de la Beste Glatissant, Paloma Gracia, "Varios apuntes sobre el "Cuento del Caballero Atrevido": la tradición del "lago solfáreo" y un propuesta de lectura", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44, nota 17 y ss.; a los artículos allí relacionados debe añadirse el reciente de Janina P. Traxler, "Observations on the Beste Glatissant in the *Tristan en prose*", *Neophilologus*, LXXIV (1990), pp. 499-509.

18. L. III, LXXIII, Madrid, Cátedra, 1988, vol. II, p. 1144 del *Amadís de Gaula* en la ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, que se había ocupado del pasaje en su *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979, pp. 280-286; ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1991, vol. II, p. 168.

de su concepción, mientras que el combate vincula al gigante con el Endriago: en ambos los ojos quebrados del monstruo evocan el recuerdo de Polifemo; una diferencia sustancial los separa no obstante, pues, a tenor de esa inclinación generalizada en la literatura caballeresca a acentuar los rasgos satánicos de los antagonistas, la lucha de Amadís se aproxima a ciertas escenas de exorcismo, conjugándose en ella los rasgos del combate singular con la práctica de la expulsión diabólica. Así, si la imagen última del Endriago en que el diablo sale provocando un gran estruendo es equiparable a los pasajes hagiográficos antes aludidos, gigante y Beste comparten ese grito formidable que lanzan al morir.

3. MERLÍN: EL AMOR Y LA MUERTE

Son muchas las obras que narran el fin de Merlín, preso en sus propios sortilegios y destruido a causa del amor[19]. Cambian notablemente de una a otra los detalles, pues, aunque en buena parte de los textos Merlín desaparece para siempre -muerto, o encerrado en una tumba, cueva o círculo mágico-, otros narran su liberación o su retiro. También cambia la actitud con que el episodio se juzga, que es, en general, tolerante con el profeta; no así con la mujer, cuya conducta es tratada cada vez con mayor dureza. De las obras que aluden a una pérdida definitiva, nos interesan especialmente dos: las únicas que describen el grito de Merlín, esto es, la *Suite du Merlin (Huth-Merlin)* y su versión castellana, el *Baladro*[20].

En la *Suite*, Niviana rechaza a Merlín por ser hijo del diablo: quiere mantenerse virgen y teme que el profeta haga valer su magia para obtenerla; pero, aunque Merlín espera conseguir su amor de buen grado, crece un sentimiento de odio en ella que la hace más y más mezquina, mientras que la pasión gana intensidad en él. Progresivamente y mediante un engaño continuado, Niviana va adquiriendo los poderes suficientes para menoscabar sus facultades, y una vez ha anulado totalmente su voluntad, lo humilla despiadadamente y lo encierra en una tumba[21]. A continuación, la *Suite* sintetiza un supuesto *Conte del Brait*, donde Merlín encuentra la muerte:

> De ceste aventure que je vous devise chi ne parole pas chis livres, pour chou que li contes del brait le devise apertement. Et saichiés que li brais dont maistre Helies fait son livre fu li daerrains brais que Merlins gieta en la fosse ou il estoit, del grant duel qu'il ot quant il aperchut toutes voies que il estoit livrés

[19] Paul Zumthor, *ob. cit.*, "Le Sage et les femmes", pp. 236-260.

[20] Véase para una visión de conjunto sobre el tema: Paul Zumthor, "La delivrance de Merlin", *Zeitschrift für Romanischen Philology*, LXII (1942), pp. 370-386, centrado en las versiones en que Merlín es liberado, y la serie publicada por Erns Brugger, en *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, XXIX-XXXV (1905-1909), "L'Enserrement Merlin. Studien zur Merlinsage"; especialmente los tomos XXXIV-XXXV para la *Suite du Merlin* y el *Baladro*. El "esplumoir" de Merlín ha sido objeto de varios artículos monográficos: William A. Nitze, "The *Esplumoir Merlin*", *Speculum*, XVIII (1943), pp. 69-79, y "An Arthurian Crux: Viviane or Niniane?", *Romance Philology*, VII (1953-1954), pp. 326-330, para el nombre de la protagonista femenina; Arthur C. L. Brown, "The Esplumoir and Viviane", *Speculum*, XX (1945), pp. 426-432; Helen Adolf, "The Esplumoir Merlin. A Study in Its Cabalistic Sources", *Speculum*, XXI (1946), pp. 173-193, y R. S. Loomis, "The Esplumeor Merlin Again", *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, IX (1957), pp. 79-83.

[21] Donde permanecerá hasta que ella misma regrese al lugar junto a Tristran "(...) coume la droite ystoire de Tristram le devise, et la branke meesmes del brait en parole", *Merlin. Roman en prose du XIIIe siècle*, Gaston Paris y Jacob Ulrich, París, F. Didot, 1886, vol. II, pp. 197-198.

> a mort par engien de feme et que sens de feme a le sien sens contrebatu. Et del brait dont je vous parole fu la vois oie par tout le roiaume de Logres si grans et si lon[s] coume il estoit, et en avinrent moult de mierveilles si coume la branke le devise mot a mot[22].

Durante décadas la crítica creyó ver en esas palabras la alusión a un *Conte del Brait*, preservado únicamente en los capítulos finales del *Baladro*. Pero como ha demostrado Fanni Bogdanow, las alusiones al *Conte* no testimonian forzosamente la preexistencia de una obra con los contenidos que ésta y otras referencias similares harían suponer[23]. A su juicio, las alusiones repetidas al *Conte* no eran más que un recurso empleado para evitar la narración de ciertos episodios, así que el pasaje del *Baladro* no habría surgido de esa supuesta obra, sino del desarrollo de las palabras con que la *Suite du Merlin* aludía ficticiamente a la misma. De aceptar este postulado -como aquí hacemos-, cabe preguntarse cómo la mención al *Brait* pudo haber generado el episodio del *Baladro*.

Cuenta el *Baladro* que cuando Merlín llevaba varios días encerrado, el rey Bandemagus pasó por el lugar y mantuvo un largo diálogo con él. Pasada la hora nona Merlín dio un grito y, tras gemir de modo horripilante, habló con voz de diablo, entregándose al infierno al que decía haber pertenecido desde siempre:

> —¡Ay mala criatura, e vil, e fea e espantosa de ver e de oyr (...) que me feziste contra razón, pues que tú vees que ansí me escarnece mi peccado, porque Dios de mí no quiere aver parte! ¿Por qué no vienes tú por mí con tu grande e mala compaña de tus servientes e fazme aver mala fin, ca yo soy tu carne? Ven e tómame, que de ti vine por mala ventura, e a ti me quiero tornar; que yo soy tuyo, de comiençó; que siempre fize tus obras, e yo no quiero ni amo sino a ti, e a ti ruego e a ti demando que me no dexes. ¡Ay infierno, que siempre estás abierto para mí e para otros! Alégrate, que Merlín entrará en ti, e a ti me do derechamente[24].

Después tuvo lugar un gran trueno y pedrisco, la tierra se oscureció, y el rey cayó desvanecido mientras escuchaba un tremendo griterío. Ya en el suelo, pudo distinguir la voz de Merlín, que parecía llegar hasta el cielo:

> —¡Ay cativo! ¿Por qué nascí, pues mi fin con tan gran dolor lo he? ¿Di, mezquino Merlín, e dónde vas a te perder? ¡Ay qué pérdida tan dolorosa!
>
> Estas palabras e otras muy sentibles dixo. E sobre esto Merlín calló e murió con un muy doloroso baladro, que fue tan en alta boz, que, según lo escrive el autor e otros muchos que desto

---

22. Ib., p. 198. Sobre el episodio (pp. 139-159 y 191-198), véase Paul Zumthor, *ob. cit.*, pp. 250-260.

23. "The Spanish *Baladro* and the *Conte du Brait*", *Romania*, LXXXIII (1962), pp. 383-399, y *The Romance of the Grail*, Manchester University Press, 1966, pp. 51—53, 67-68, etc. Ténganse en cuenta las puntualizaciones de J. B. H. Box, "The *Conte del Brait* and the Hispanic *Demanda del Sancto Grial*", *Medioevo Romanzo*, III (1976), pp. 449-455; y, sobre todo, de Pedro Bohigas, "Estudio sobre el *Baladro del Sabio Merlín*", pp. 129-194 (esp. pp. 168-179), vol. III de su ed. del *Baladro del Sabio Merlín*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1962, donde rechaza afirmaciones sostenidas en *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la *Revista de Filología Española*, 1925, pp. 17-18.

24. Ed. cit. de Pedro Bohigas sobre el incunable de Burgos, 1498, vol. III, p. 82; pp. 153-154 de la ed. de Adolfo Bonilla, en sus *Libros de caballerías*, Madrid, NBAE, 1907, para el impreso de Sevilla, 1535. A modo de apéndice, en la introducción a su ed. cit. de *Merlin*, G. Paris y J. Ulrich transcriben este pasaje, vol. I, pp. LXXXV-LXXXVIII; véanse las pp. LXXII-LXXIX del mismo para las relaciones entre el *Baladro*, la *Suite* y el supuesto *Conte du Brait*.

> fablaron, este baladro que entonces dio Merlín, fue oído sobre todas las otras bozes, que sonó a dos jornadas a todas partes (...)[25].

Es cierto que el autor del *Baladro* gustaba de recargar las tintas negras del original; la historia de los dos amantes que yacen en la tumba era en el texto francés la de una unión perseguida pero feliz. En el *Baladro*, el padre, que parece ignorar el poder del amor, mata a la joven provocando el suicidio del hijo[26]. Pero su máxima novedad era el episodio de la muerte de Merlín; para Pedro Bohigas, que admitía la posibilidad de que hubiera sido invención castellana, su origen podría haberse debido a la voluntad de dar un término a la obra que supusiera un cierre acorde con el relato diabólico que la inicia y tuviera además el atractivo de un final espeluznante[27].

A lo largo de la Edad Media se mantuvieron vivas las preocupaciones escatológicas, y la obsesión por los temas satánicos no hizo más que aumentar. Melín aunaba la inclinación hacia el universo maravilloso-bretón y la caballería al interés por lo oculto y lo profético. Las fantasías infernales que abrían la obra de Robert de Boron resultaban muy sugestivas: no sólo los orígenes satánicos de Merlín, sino también una infancia que parecía calcada de la atribuida al futuro Anticristo[28], pudieron haber influido en el relato de su muerte y en el éxito del *Baladro*. Es verosímil que este contexto hubiera sugerido al autor de la versión castellana una lectura nueva al grito de Merlín, convirtiéndolo en una expresión diabólica. La escatología sirve al pasaje los fenómenos que envuelven el grito: truenos, rayos, pedrisco... y oscuridad preceden al advenimiento del fin de los tiempos en el *Apocalipsis*. Motivos afines enmarcan la muerte de Jesucristo, cuyo grito en la cruz, precedido por tinieblas, podría haber inspirado el de Merlín, tal como sugirió Paul Zumthor[29]; es más, ambos comparten que fuera proferido en torno a la hora nona, resultando más verosímil la posibilidad de un vínculo. También el desmayo de Bandemagus pertenece a idéntica tradición; no es nada excepcional, la literatura caballeresca se había hecho eco repetidamente de la misma, pues al convertir en demonios a los antagonistas de los héroes sumía sus combates en la atmósfera escatológica que les era propia[30]. Lo fabuloso del baladro y la mención a las maravillas que

---

25. *Baladro del Sabio Merlín*, ed. cit., vol. III, p. 83.

26. La *Estoria de dos amadores* de Juan Rodríguez del Padrón contiene un relato muy similar, cuya confrontación con los pasajes correspondientes de la *Suite du Merlin* y el *Baladro* revela, a juicio de María Rosa Lida de Malkiel ("Juan Rodríguez del Padrón: influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), pp. 1-38; reimpr. en *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, pp. 106-114), una proximidad significativa entre el relato de Juan Rodríguez del Padrón y la *Suite*, por lo que la versión del *Baladro* hubo de ser obra de un refundidor que habría conocido y adaptado la narración de la *Estoria*; hipótesis suscrita por Harvey L. Sharrer en "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón*, I (1984), pp. 147-157; véase también Bienvenido Morros, "Los problemas ecdóticos del *Baladro del Sabio Merlín*", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 457-471. María Luisa Meneghetti, "Palazzi sotterranei, amori proibiti", *Medioevo Romanzo*, XII (1987), pp. 443-456, observa en la *Estoria* la influencia de otros textos caballerescos -relacionados, algunos, con la leyenda de Tristán e Iseo- y analiza el simbolismo del palacio subterráneo.

27. "Estudio...", ed. cit., p. 179.

28. G. Paris y J. Ulrich, introducción a su ed. cit de *Merlin*, vol. I, p. XIII; P. Zumthor, *ob. cit.*, p. 140 y 172.

29. *Ob. cit.*, p. 256.

30. Valga como ejemplo el pasaje en que Baldovín da muerte a la serpiente de *La Gran Conquista de Ultramar*, ed. Louis Cooper, Bogotá, Publicaciones del Insto. Caro y Cuervo, 1979, vol. II, Libro II, caps. 246-247, pp. 356-357, y el de *Fouke Fitz Warin*, donde se describen los fenómenos atmosféricos que precedieron al combate entre Payn Peverel y el gigante Goemagog, ed. Louis Brandin, París, Champion, 1930, p. 4; ambos recogidos en Paloma Gracia, art. cit., nota 46.

tuvieron lugar tras éste sugerían una interpretación infernal: esa imagen última del profeta, pudo, sobre todo teniendo en cuenta la naturaleza de Merlín y olvidando la "Redención" con que Robert de Boron le había exculpado, haber evocado el recuerdo de esos exorcismos en que el diablo abandona el cuerpo del poseso entre alaridos o, mejor, el de algún pasaje similar al de la muerte del gigante del Mont Saint Michel, la Beste Glatissant o el Endriago de *Amadís*, antes referidos[31].

Pero más interés que su génesis tiene preguntarse en qué medida esta interpretación del baladro afecta a la significación global de la obra; replantear, pues, lo que Jean Marx dio en llamar "le sort de l'âme de Merlin"[32]. En su opinión, Merlín expresaba con el grito la desesperación sufrida al verse desprovisto de la gracia divina por causa de sus pecados. Es obvio que el profeta no estaba limpio de culpa: había cometido la mayor falta al intervenir en el nacimiento de Arturo transfigurando a Uter para que obtuviera a Ygerne. Merlín lo recuerda en el *Baladro* cuando se sabe incapaz de predecir las circunstancias exactas de su muerte y de evitarla en consecuencia[33]. También el enamoramiento de Niviana, entendido como tentación diabólica en el *Livre d'Artus*[34], puede juzgarse como un pecado de lujuria.

En realidad, sólo una vida virtuosa, la inmortalidad o un fin piadoso habrían sintonizado con el espíritu de Robert. La muerte de Merlín en el ciclo del Pseudo-Boron: en la *Suite du Merlin*, y con mayor necritud en el *Baladro*, debía tener como causa el amor, dando lugar a una formulación artúrica del "eros y tánatos" sempiterno; entenderse, pues, sumida en el contexto moral del ciclo, como el castigo de un amor culpable. Pero un examen atento de los pasajes relativos al caso revela las fisuras de esta interpretación: la actitud de Merlín ante la muerte no puede ser más serena, recuerda a la de Galahot en la *Vulgata*, personaje excelso, que conoce su destino trágico mediante la revelación y se mantiene, como Merlín, sosegado hasta su cumplimiento[35]. Un comportamiento diametralmente opuesto al de Arturo que, en circunstancias similares,

---

31. "(...) détail qui rapproche son agonie de celle que connaissent les créatures du mal, géants, monstres et autres incarnations diaboliques", en las palabras muy recientes de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la Littérature narrative médiévale*, París, Champion, 1991, vol. II, p. 722.

32. Jean Marx, "Le sort de l'âme de Merlin mis en cause par l'évolution de son caractère", en *Mélanges René Crozet*, ed. Pierre Gallais e Yves-Jean Riou, Poitiers, 1966, t. II, pp. 981-983.

33. Pedro Bohigas, "Estudio...", ed. cit., pp. 166-167. A través de un sueño, Merlín descubre que morirá a causa de una doncella: "por su saber me meterá vivo so la tierra, e allí me dexará morir. No ay cosa que estorve esta aventura sino Dios solo, mas fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que quería, mas agora me aviene desto que lo no pueda saber por cosa que fazer quiera, nin quál es aquella donzella que me ha de matar, nin en qual tierra es, pero sé de cierto que es muy fermosa, e bien creo sin duda que Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconoscimiento fize peccar a la muy noble e sancta dueña Yguerna", vol. I., p. 184. Por este pecado, en el *Perlesvaus*, el sarcófago que debía contener los restos mortales de Merlín permanece fuera de la capilla de Tintagel vacío, ya que el cuerpo había desaparecido no se sabía si por la acción de Dios o del demonio, Jean Marx, art. cit., p. 982.

34. "(...) car le cors meismes Merlin qui dels [deables] estoit estrait uostrent il torner a destruction par une fame a cuj il se deduisoit", *Le Livre d'Artus*, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, ed. Oskar Sommer, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1913, vol. VII, p. 127; cfr. en Paul Zumthor, "La delivrance de Merlin", art. cit., pp. 379-380.

35. A juicio de Jean Frappier, "La «Mort Galehaut»", en *Histoire, mythes et symboles*, Ginebra, Droz, 1976, pp. 137-147; reimpr. de *Mélanges Teruo Sato*, Nagoya, 1973: "l'objet de sa passion [Lancelot, hacia quien le une una amistad de tal desmesura que le hace merecer la muerte] deviendra l'instrument de la vengeance divine et de sa mort" (p. 138). Este "héros de la fatalité" conoce con precisión la fecha en que ha de morir y acepta el destino "avec une dignité qui touche au sublime, il admet l'équité du sort à lui réservé. Cette sérénité, ou cet air de sérénité, s'apparente sans doute à une résignation hautaine" (p. 142). Puede consultarse también del mismo Jean Frappier, "Le personnage de Galehaut dans le *Lancelot en prose*", *Romance Philology*, XVII (1964), pp. 535-554; reimpr. en *Amour Courtois et Table Ronde*, Ginebra, Droz, 1973, pp. 181-208.

intenta escapar al mismo y está dispuesto a matar para eludirlo[36]. Además, en el enamoramiento de Merlín hacia la doncella, se advierte desde el primer momento que su correspondencia es imposible. Crece así la sensación de que es una fuerza maldita la que mueve el amor del profeta, también porque ese deseo tiene una influencia desastrosa en la joven. La actitud amorosa de Merlín supone un dejarse morir gradual, consciente y sumiso, que guarda alguna afinidad lejana con la doncella de Escalot, por parecer ambos condenados a que el desamor les conduzca, vírgenes, hacia la muerte.

Pero dar a Merlín un destino infernal, o mejor, hacer que el mismo evidenciara el triunfo de la concepción diabólica sobre la remisión que el bautismo y la facultades recibidas por voluntad divina habían supuesto, debía tener alguna justificación más allá del amor, que, a mi parecer, ni la *Suite* ni el *Baladro* ponen de manifiesto. El alma de Merlín no parece peligrar: no cesan las preocupaciones espirituales mantenidas a lo largo de la obra, y su comportamiento con ella es irreprochable. Tampoco la aventura amorosa degrada al profeta: nada hay en su actitud que permita interpretar su fin como un castigo; al contrario, lo único que permanece inmutable es su honestidad, que ejemplifica -en el respeto a Niviana y con la destrucción de los malos encantadores que violan a las mujeres con su magia- el buen uso de sus conocimientos. Además esta utilización positiva del poder acentúa la perversión de Niviana: Merlín sabe que está siendo objeto de un hechizo y que morirá por ello, pero se resigna porque teme perder el alma de intentar evitarlo[37]. Su impotencia ante los efectos de una pasión que parece arrastrarlo funestamente es subrayada por el relato de las dos historias de amor y muerte: en la primera Merlín vaticina su propio destino, pues cuenta cómo la maga Diana traicionó a un joven príncipe, enamorado de ella, y acabó con su vida de la peor de las formas; la segunda es la que narra el origen de la tumba donde yacen los dos amantes, que será la suya para más ironía[38].

Entre las observaciones que Pedro Bohigas hizo a las consecuencias que la tesis de Fanni Bogdanow tenía para el *Baladro*[39] y, aunque sin negar la posibilidad de que fuera correcta, Bohigas se extrañaba de que el autor hubiera podido inventar un final tan negativo que resultara impropio. En esencia, el *Baladro* deja sin alteraciones significativas la relación entre Merlín y Niviana; así pues esa entrega del profeta al infierno se le antojaba a Bohigas un destino tan poco adecuado que difícilmente podría haber sido concebido por el autor de la versión castellana, buen conocedor, por otra parte, del original que adaptaba.

Este desajuste del que habla Bohigas existe. Es cierto que el pasaje en que la *Suite* se refiere al *Conte* encierra el del *Baladro* a modo de embrión: en esa mención al grito, éste es una expresión de dolor donde la alusión a la potencia acentúa su intensidad. No hay referencias explícitas a lo demoníaco, ni tiene por qué entenderse que a causa del amor aflore su vertiente diabólica, anulada por el bautismo y por el deseo divino. El final del *Baladro* rompía fuertemente con la lectura que Robert de Boron había dado al personaje de Geoffrey en esa exégesis de la *Historia Regum Britanniae* que, por tomar la imagen de Zumthor, constituye su obra, pues Merlín tenía que ser el mejor ejemplo de uno de los principios teológicos de la misma: el misterio de la Redención. La

36. Véase para los pasajes en que Arturo manifiesta esta actitud, Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991, Parte primera, pp. 30 y ss.

37. *Merlin*, ed. cit., vol. II, pp. 151-152. *Baladro*, ed. cit., vol. III, p. 24.

38. *Merlin*, ed. cit., vol. II, pp. 145-149 y 193. *Baladro*, ed. cit., vol. III, pp. 17-21 y 64-70.

39. "Estudio...", ed. cit., pp. 168-179.

biografía de Merlín -al señalar al hijo de un íncubo como profeta del Graal- debía poner de manifiesto el poder de Dios, y esa conclusión del *Baladro* no habría supuesto su triunfo sino su derrota[40].

Merlín no fue nunca un personaje plano; su diseño estaba tan cargado de matices desde el primer momento que era difícil adaptarlo de un texto a otro y en textos de espíritu muy diverso sin que se resintiera su unidad. Robert de Boron había tenido que dar una pirueta para ajustar a su creación el tipo tal y como Geoffrey lo imaginara: la significación que cobraba en su seno se conjugaba mal con la poco decorosa intervención de Merlín en el nacimiento de Arturo; o con la risa, que, pese a su remisión, recordaba los valores de la *Vita Merlini*, revelando que su trayectoria y determinados rasgos de su personalidad, al introducirse en un contexto diametralmente distinto, lo llenaban de contradicciones, como la propia reelaboración que la *Post-Vulgata* haría de la obra de Robert de Boron iba a poner de manifiesto. En la *Suite*, el final de Merlín sumido en la desesperación se avenía bien con ese clima fatal del ciclo que la historia de Balaín ponía de manifiesto más que ninguna otra. Sus vaticinios constantes acerca de la muerte que aguardaba a los principales personajes acentuaba aún más el patetismo de un Merlín incapaz de profetizar las circunstancias exactas de la suya, despojado del atributo divino que Dios le había regalado como símbolo de su remisión; también el Merlín profeta, que reía ante la muerte, seguro de su dominio sobre la misma y conocedor profundo de las pasiones humanas, resultaba irónicamente trágico envuelto en unos sentimientos que anulaban su sabiduría y su voluntad. Por ello la imagen de Merlín -sabedor parcial de su destino e impotente ante él como Arturo y, como Arturo, abocado también a la muerte por amor- ejemplificaba la fuerza ciega que arrastra a los hombres hacia un destino trágico. Finalmente la interpretación que el *Baladro* dio al pasaje en que la *Suite* remitía al *Conte del Brait* no hizo más que añadir mayores desacuerdos retornando a Merlín al infierno que había impulsado su concepción.

En síntesis, primero, la relectura que Robert de Boron había hecho de Merlín y las dificultades de armonizar su personalidad con los principios teológicos de la obra; después su inclusión en el ciclo de la *Post-Vulgata* -construido a partir de postulados radicalmente distintos- trajo consigo el fin del personaje por amor y el grito en consecuencia, así que esa risa sardónica que un Merlín omnipotente articulaba ante la muerte ajena dio paso al grito de desesperación ante la propia. Por último, en la versión castellana, un gusto particular por lo infernal, la consonancia con el relato de su nacimiento y el olvido de los valores que Robert de Boron le confiriera convirtió al baladro en expresión demoníaca: fue como un calco del grito fabuloso con que el diablo manifiesta su sometimiento, calco a su vez de ese grito desgarrador que las bestias profieren al punto de la muerte.

40. Paul Zumthor, *ob. cit.*, p. 128 y 139-140.

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. II: CONFEDERACIÓN GERMÁNICA

Por *Ana Navarro*

La correspondencia cuya publicación se inicia en estas páginas procede de los fondos del antiguo Ministerio de Estado en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid (MAE), y de la documentación existente en el Archivo General de la Administración Civil del Estado, en Alcalá de Henares (AGACE).

Una de las grandes dificultades con que se encuentra el investigador que intenta recopilar la correspondencia diplomática de un período determinado es la intensa -y a veces infructuosa- búsqueda que debe realizar por los intrincados caminos de los catálogos ministeriales, cuyas fuentes solo son identificables a través de los índices temáticos -por otra parte, hasta ahora poco accesibles- que articulan sus fondos. Por ello, nuestro objetivo inicial -la total recuperación de los despachos escritos por Valera- ha tenido que limitarse a la recopilación de los procedentes de su expediente personal y de la correspondencia política (serie histórica). Esto explica en parte algunas lagunas en la numeración de las series, que, salvo en el caso de la correspondencia de Bruselas, no han podido tampoco ser subsanadas mediante la lectura de los libros copiadores, desgraciadamente no localizados en el AGACE. Otras se deben a la exclusión, por razones tanto literarias como de espacio, de los despachos redactados por los encargados de negocios interinos durante las ausencias de Valera de la legación. Quizás espigando en los catálogos ministeriales bajo conceptos derivados de esta correspondencia podrían abrirse nuevas líneas de investigación que permitan completar en el futuro nuestro trabajo: memorias, tratados, carlismo, socialismo, misiones extraordinarias, expedientes del personal de las legaciones, protocolos (nacimientos, casamientos, fallecimientos, viajes, condecoraciones...), etc., etc.

En el período en que Valera desempeñó el cargo de ministro (1865-1888), el Ministerio de Estado sufrió varias reestructuraciones en su organización administrativa (1854, 1875, 1881 y 1888). Hacia 1865, fecha de su primer destino como ministro, vigente el decreto de regulación de 1854, los servicios del Ministerio se organizaban -según la *Guía del Archivo del MAE,* de la que tomamos estos datos[1]- en las Secciones de *Subsecretaría* (1), *Política* (2), *Comercio* (3), *Cancillería e Interpretación de Lenguas* (4), y *Archivo y Biblioteca* (5). En enero de 1875 una nueva reorganización estableció las secciones y sus competencias en: *Subsecretaría* (1) (encargada de Protocolos y Cancillería, Personal, Tribunal de la Rota, Órdenes y sus Asambleas, Agencia de Preces, Archivo, Correos de Gabinete y Secretaría particular del Ministro), *Asuntos políticos* (2) (con

[1] M.ª José Lozano y Enrique Romera, *Guía del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, MAE, 1981, pp. 28-31.

competencias en temas políticos y diplomáticos, Tratados, Patronato Real, Jurisdicción eclesiástica, nacionalidades, exhortos judiciales y asuntos contenciosos), *Administración y Contabilidad* (3), *Comercio y Consulados* (4) (asuntos mercantiles, artes, industria, tratados de comercio, navegación, sanidad, pesca, beneficencia, correos, telégrafos y consulados). En 1881, y hasta 1888, fecha en que Valera cesó de último cargo como ministro, las secciones quedaron reducidas a *Política* (1), *Comercio* (2) y *Administración* (3). Los despachos más numerosos de esta colección, y que a su vez ofrecen mayor interés, son los de la sección de *Política,* aunque tampoco carecen de él ni son escasos los pertenecientes a *Cancillería, Subsecretaría, Comercio,* etc.

Desde el punto de vista textual, los manuscritos que se incluyen en esta correspondencia son *originales autógrafos* o *apógrafos.* Tanto en el caso de los *originales* como en el de los *idiógrafos*, copiados por algún secretario directamente sobre un autógrafo o al dictado de Valera, todos presentan la despedida y/o firma autógrafas del autor, y en numerosas ocasiones enmiendas o correciones estilísticas de su mano que denotan la supervisión de la copia.

Dado que esta correspondencia es la primera vez que se publica, hemos optado por hacer una transcripción rigurosa que permita su publicación en el futuro bajo cualquier criterio de edición. Así pues, no han sido alteradas ni la ortografía ni la acentuación ni la puntuación, con excepción de algunos guiones que han sido transcritos como puntos; tampoco hemos corregido errores evidentes -algunos de ellos ciertamente curiosos, como *persecusiones, intervensión...*, en autógrafos de Valera-, aunque la mayoría han sido señalados para desvanecer posibles dudas sobre errores de transcripción *(proponderancia, parentezco, gerra, solenne, bathlla, anacrómicas, Barviera...).* También se ha respetado la alternancia gráfica entre la doble ese y la ese fuerte alemana (β), así como las formas *sinembargo, apesar, conque...*, las oscilaciones en las abreviaturas y el empleo del signo *ampersand*, salvo en los casos en que aparece vinculado al destinatario. Señalamos en cursiva únicamente las palabras subrayadas en el texto, sacrificando su aplicación a títulos de periódicos, libros, voces en otras lenguas, etc., alternativamente entrecomillados, subrayados, o, simplemente, carentes de signos que los distingan.

El aparato crítico recoge:

1.—las correcciones por superposición («a+e»)[2], adiciones marginales (« \\ »), en la línea («/») o en la interlínea («\»); tachaduras («-a»); y cuando ha sido posible aventurar deducciones, la mano a que pertenecen las enmiendas, sobre todo si se trata de intervenciones de Valera en los textos no autógrafos.

2.—las notas de cierto interés -omitimos el simple "enterado"- añadidas a la carpeta (N. c.) tras la lectura de los despachos en el Ministerio, ya que éstas permiten conocer la resonancia o el interés suscitado por su contenido, así como, en ocasiones, su repercusión política o las instrucciones o consignas consecuentemente enviadas a Valera. Asimismo, se incluyen las notas indicativas de la publicación de su contenido o del paso de su documentación anexa a otras secciones que puedan facilitar su futura localización.

3.—la mayoría de los anejos documentales, sobre todo los que son copia de cartas o documentos redactados por Valera y por él firmados.

4.—documentos procedentes del expediente personal considerados de interés, como cartas personales, copias de credenciales, etc., de las que se especifica siempre la procedencia.

---

2. Utilizamos el código establecido por François Masai en "Principes et conventions de l'edition diplomatique", *Scriptorium*, IV, 2, 1950, pp. 177-193.

5.—la ubicación actual del despacho y su signatura; si se trata de original (*0*) o copia -que señalaremos con una letra para cada mano de las que se distingan en cada colección (*A, B, C*...)-; y la parte de autógrafo que ésta presente, utilizando como abreviaturas f.*0.* ó d.*0.*, según se trate de firma, o despedida y firma, respectivamente. Así, por ejemplo: MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *A* = f.*0.*

Nuestra intervención en el texto se ha limitado a incorporar, en aquellos despachos en los que, tal vez por olvido, se haya omitido la sección a la que pertenecen, junto al número, y entre corchetes, la que figura en la carpeta. Por motivos de espacio nos hemos visto obligados a modificar levemente algunos aspectos gráficos, como la disposición del número del despacho y la sección. En ningún caso se ha suprimido dato alguno.

En una nota previa a cada una de las series indicamos las características de los textos que las componen: autógrafos, manos, despedidas autógrafas, clasificación, signaturas, etc.

Finalmente, nos gustaría añadir que esta publicación nace concebida como investigación abierta a la colaboración de todos aquellos estudiosos que puedan contribuir a la realización de nuestros objetivos iniciales. A pesar de nuestro entusiasmo y de la ayuda inestimable del personal del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, las limitaciones tanto humanas como económicas no nos han permitido ir más allá en la recopilación documental, por lo que decidimos ofrecer, hasta donde ello nos ha sido posible, los frutos de nuestro trabajo.

II. CONFEDERACIÓN GERMÁNICA (1865-66)

La correspondencia de Francfort reunida en esta colección se inicia con el despacho n.º 87, de fecha 27 de agosto de 1865, y concluye con el n.º 83, de 13 de agosto de 1866[3]. Se compone de 81 despachos, de los cuales

a.-10 proceden del expediente personal de Valera en el MAE, con signatura leg.º 244 n.º 14123: n.ºs 87 - 89 - 90 - 93 - 101 - 104 - 129 de 1865[4] y 1 - 80 - 83 de 1866.

b.-71 de los legajos de correspondencia política, serie histórica, de la Confederación Germánica del mismo archivo, con signatura H-1323: n.ºs 88 - 99 - 100 - 103 - 111 - 113 - 115 - 117 - 121 - 123 a 125 - 130 y 134 a 138 de 1865; y 5 - 7 - 9 - 10 - 12 - 13 - 14 - 17 a 22 - 25 a 29 - 32 - 37 - 38 - 47 a 55 - 57 a 68 - 70 a 79 y 81 de 1866.

Los despachos de la sección de *Asuntos Políticos* son no sólo los más interesantes sino los más numerosos, con un total de 43, de los cuales 12 pertenecen a 1865 y 31 a 1866, diferencia esta que se justifica por el avance del conflicto austro-prusiano en 1866 y la consiguiente atención política ante la situación:

---

[3] Si nos atenemos a los despachos conocidos, los escritos durante el año de permanencia de Valera en esta Legación serían: 52 en 1865 (del n.º 87 al 138 -en caso de que éste fuera realmente el último escrito en 1865-), de los cuales conocemos 24; y 83 en 1866 (n.º 1 al 83), de los que han llegado hasta nosotros 57; es decir, la colección constaría de 135 despachos, aproximadamente.

[4] En el expediente se halla una copia de la carpeta del despacho n.º 104 de 1865 de la Sección de *Cancillería* con el resumen "da cuenta de haber entregado sus credenciales al Gran Duque de Hesse", y las nn.cc.: "El original se entregó a política / Publiquese oportunamente / fho en la Gaceta de 8 de Enero 66."

n.ºs 99 - 103 - 111 - 113 - 115 - 117 - 121 - 123 - 125 - 130 - 137 - 138 de 1865; y 5 - 12 - 14 - 17 - 20 a 22 - 25 - 27 - 28 - 32 - 37 - 38 - 47 a 50 - 53 a 55 - 57 a 65 - 67 y 78 de 1866.

A los despachos de *Política* habría que añadir los 16 dirigidos al Primer Secretario de Estado, en los que no figura la sección:

n.ºs 129 de 1865; 18 - 19 - 29 - 44 - 68 - 70 a 77 - 81 y 83 de 1866[5].

Los despachos de la Sección de *Comercio* suman un total de 12, 3 de 1865 y 9 de 1866:

n.ºs 88 - 100 - 124 de 1865; y 1 - 7 - 9 - 10 - 13 - 51 - 52 - 66 y 80 de 1866.

En menor número, los de *Cancillería* son 7:

n.ºs 93 - 101 - 134 - 135 - 136 de 1865; y 26 de 1866.

Y, por último, la Sección de *Subsecretaría* está representada por 4 despachos:

n.ºs 87 - 89 - 90 de 1865; y 79 de 1866.

Estos datos representan, en valores porcentuales, el 4.94% de *Subsecretaría*, el 7.41% de *Cancillería*, el 14.81% de *Comercio* y el 72.84% de *Política*.

Los destinatarios de estos despachos son el Ministro de Estado, al que van dirigidos un elevado número de ellos: 62; y el Primer Secretario de Estado, destinatario de los 19 restantes (n.ºs 117 - 121 - 124 - 129 y 138 de 1865; y 18 - 19 - 29 - 44 - 68 - 70 a 77 y 81 de 1866). En su mayoría, están fechados en Francfort a excepción de los números 70 a 77 de 1866, escritos desde Augsburgo, donde Valera se trasladó siguiendo a la Dieta al invadir los prusianos la ciudad de Francfort. Todos los despachos escritos desde esta ciudad van dirigidos al Primer Secretario de Estado y tratan de los acontecimientos políticos y militares del conflicto.

Además de la correspondencia diplomática, hemos incluido tres cartas autógrafas de Valera procedentes de su expediente personal. Se trata de las incorporadas como nota a los despachos n.ºs 87 de 1865 y 81 de 1866. Asimismo, publicamos como anexo la Carta credencial presentada al Presidente de la Confederación, de la que se encuentra una copia de estilo en el mismo legajo.

El número de despachos autógrafos de Valera *(0)* asciende a 19, y son todos los dirigidos al Primer Secretario de Estado. El resto presenta dos manos:

A, letra de Lorenzo de Castellanos, Primer Secretario de la Legación, en 51 despachos: n.ºs 87 a 90 - 93 - 99 a 101 - 103 - 111 - 113 - 134 a 137 de 1865; y 1 - 5 - 10 - 13 - 14 - 20 - 21 - 25 a 27 - 37 - 38 - 47 a 55 - 57 a 67 - 78 a 80 y 83 de 1866.

B, 11 despachos: n.ºs 115 - 123 - 125 - 130 de 1865; y 7 - 9 - 12 - 17 - 22 - 28 y 32 de 1866.

Independientemente de los autógrafos, en las copias de *A* y *B*, los despachos n.ºs 87 a 90 - 93 - 99 y 100 de 1865 presentan firma y rúbrica de Valera, y a partir del n.º 101 de 1865 es autógrafa también la despedida. En el despacho 83 de 1866 hemos reducido a una la fórmula de despedida que se presenta duplicada.

Como ya indicamos en la nota 1 de I, fragmentos de los despachos n.º 101 y 129 de 1865 fueron publicados por Carmen Bravo en *Biografía de don Juan Valera*, Barcelona, Aedos, 1959.

Para el lector interesado en la historia del período señalaremos, por último, que en la numeración de los despachos a partir del 70 y hasta el 77, en los escritos por Valera desde Augsburgo, se establece una doble numeración entre los despachos de éste y los

5. Los restantes, que completan el número de los dirigidos al Primer Secretario, se incluyen en las secciones correspondientes.

que envía el Primer Secretario de la Legación, Lorenzo de Castellanos, Encargado de Negocios interino. Estos textos, de los que aquí damos, a título orientativo, el resumen de sus carpetas, se encuentran en el mismo legajo de correspondencia histórica que los aquí publicados:

n.º 70: Francfort, 16 de julio de 1866.
Participa de la salida para Augsburgo del Ministerio de S.M.

n.º 71: Francfort, 17 de julio de 1866.
Participa la entrada de las tropas prusianas en esta Ciudad.

n.º 71 [*sic.*]: Francfort, 20 de julio de 1866.
Comunica algunas noticias.

n.º 75: Francfort, 30 de julio de 1866.
Comunica algunas noticias.

París, 1993

CORRESPONDENCIA

Legacion de España
en Francfort
N 87. / Subsecretaria.[1]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: tengo la honra de poner en conocimiento de V.E. que el dia 20 de este mes me hizo entrega de la Legacion de S.M. el Sr de Castellanos.

El dia 22, citado ya por el Sr Baron de Kübeck, Presidente de la Dieta Germánica, le entregué la credencial[2] que traia para él de Nuestra Augusta Soberana. El Sr Baron de Kübeck me ha dirigido una comunicacion, con fecha del 24, participandome, que en la sesion celebrada por

---

1. MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *A* = f.*O*.

2. El Real Decreto de nombramiento de Valera como Ministro en Francfort se produjo el 24 de julio de 1885. Entre los documentos referentes al mismo se encuentra la siguiente carta autógrafa de agradecimiento dirigida al Primer Secretario de Estado [MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *O*]:

"Exmo Señor.

Muy Señor mio. He recibido la comunicación de V.E. en que me participa que S.M. la Reina Nuestra Señora ha tenido á bien nombrarme Su Ministro Plenipotenciario en la Confederacion Germánica.

Al tener la honra de contestar á V.E., dandole las gracias mas encarecidas por la parte que ha tomado en este nombramiento, me atrevo á suplicarle que sea el interprete, cerca de Nuestra Augusta Soberana, de mis sentimientos de profunda y constante gratitud por la distincion y favor que me ha hecho, y que acepto con el mayor gusto, deseoso ademas de emplearme siempre en Su servicio, en cualquiera otro puesto de menos valer y provecho para mi, con tal que sea de alguna utilidad para mi Reina y para mi Patria.

Aprovecho esta ocasion de reiterar á V.E. el testimonio de mi consideracion mas distinguida.

Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera"

Transcribimos la copia de estilo de la Carta credencial que figura en su expediente personal:

"Isabelle II par la grace de Dieu et la Constitution de la Monarchie Espagnole Reine des Espagnes & Aux très Hauts et très Hautes Princes Souverains et Villes Libres composant la Sérénissime Confédération Germanique et en leur nom au Président et aux Membres de la Haute Diète fédérale séant à Francfort. Mes Bons et Grans Amis: Dans le but de donner à Don Tomás de Ligués y Bardají, Marquis de Alhama, un successeur dans la charge honorable de me répresenter auprès de Votre confédération, j'ai fait choix de Don Juan Valera Alcalá Galiano, Commendeur numéraire de l'Ordre Royal d'Isabelle la Catholique, Commendeur de celui de Léopold de Belgique, Officier de la Légion d'honneur de France, Chevalier de l'Ordre de S.t Ferdinand de deux Siciles, et de la 2.me classe de celui de S.te Anne de Russie, Député aux Cortès. Membre de l'Academie Royale Espagnole, &, que j'ai nommé mon Envoyé Extraordinaire et Ministre Plénipotentiaire près de la confédération Germanique. Les talents et les autres qualités qui se trouvent réunis chez ce loyal fonctionaire, me donnent la certitude de ce que, tout en lui obténant le bienveillant accueil que je me promets pour lui de Votre part, elles contribueront à rendre de plus en plus resserrés, conformément à mon désir, les rapports entre l'Espagne et la Confédération confiés à ses soins. Je m'en flatte d'autant plus que je suis persuadée que le même souhait Vous anime; et c'est ainsi qu'en Vous demandant foi et créance pour ce que le chevalier Valera portera à l'avenir à Votre connaissance en mon nom Royal, j'aime à saisir cette occasion pour Vous renouveler les assurances de la sincère estime et de la constante amitié avec laquelle je suis.

Mes Bons et Grands Amis
Votre Bonne et Grande Amie
Signé. Isabelle
Contersigné.- Manuel Bermúdez de Castro

Au Palais de S.t Ildephonse
le 31 Juillet 1865

la Dieta en dicho dia dió cuenta de la referida credencial, y que la Dieta resolvió reconocerme como Ministro Plenipotenciario de S.M. Católica cerca de la confederacion Germánica.

Me he dirigido por escrito al primer Burgomestre [*sic*] de esta Ciudad Libre y á los Ministros de Negocios Extrangeros de Naβau y de Hesse Darmstadt, pidiendo audiencia á fin de entregar las respectivas credenciales. Hasta ahora, solo me ha contestado el Primer Burgomestre Sr Gwinner, citandome para mañana, dia 28, á las 11.

Es cuanto sobre este particular debo poner en conocimiento de V.E. cuya vida ruego á Dios guarde muchos años.

Francfort, 27 de agosto de 1865.
Exmo. Señor.
B.L.M. de V.E.
su mas atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado.[3]

Legacion de España
en Francfort
N. 88 / D. Comercial.[4]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: se ha recibido en esta Legacion un despacho de V. E, fecha 28 de Julio, en el cual se sirve disponer de Real Orden, que los Agentes diplomáticos acreditados en varias Córtes no tengan derecho á cobrar indemnizacion por los viages que hicieren á ellas, sino en el caso de obtener previa autorizacion. Creo haberme enterado del contenido del mencionado Despacho, haciendo al interpretarlo algunas escepciones [*sic*] de la regla general; es á saber, cuando por una necesidad imprescindible, y que no dé tiempo á consultas, sea menester trasladarse de una Córte á otra; como por ejemplo para presentar las Credenciales, para despedirse, si un Soberano muriese, si naciese algún Príncipe, ó si hubiese algun otro acontecimiento extraordinario, fausto ó infausto, que exigiese la presencia del Representante de España. Me parece que V.E. ha previsto indudablemente semejantes casos y no los ha incluido en la regla general. De todos modos yo espero que V.E. enmendará mi error, si en él he caido.

Dios guarde á V.E. muchos años
Francfort s/M 27 Agosto 1865.
Exmo. Señor.
B. L M de V.E.
su mas atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo. Sor Ministro de Estado

---

3. N.c.: "Publíquese en la Gaceta / fho en la del 27 set^bre^"

4. MAE = leg.º H-1323 = *A* = f.*O*.

Legacion de España
en Francfort
N.º [89] / Politica[5]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: Informado V.E. sin duda por los Ministros de S.M. en Viena y Prusia de las negociaciones que en estos últimos meses han tenido lugar entre los Gabinetes de dichas Potencias, relativas á la cuestion del arreglo de los Ducados del Elba, y de la entrevista del Emperador de Austria y el Rey de Prusia que han dado por resultado el inesperado convenio de Gastein, me limitaré á poner en conocimiento de V.E. que los Ministros de Austria y Prusia, en la sesion que la Dieta celebró el 24 del actual, sometieron á esta Alta Asamblea el texto y los protocolos de dicho Convenio; el cual se resolvió fuese enviado á la Comision que entiende en los asuntos del Holstein.

El Ministro de Prusia declaró que su Gobierno notificaría oportunamente á la Dieta el advenimiento al Trono ducal del Lauenburgo de S.M. el Rey Guillermo 1.º.

Los Ministros de los diferentes gobiernos que han hecho valer sus derechos al Trono del Lauenburgo reiteraron sus protestas.

Los demas asuntos de que se ocupó la Dieta fueron puramente de interes local.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort s/M 28 de Agosto de 1865.
Exmo. Señor.
B.LM de V.E.
su más atento y seg.º servidor.
Juan Valera

Exmo Sor Ministro de Estado.

Legacion de España
en Francfort
N 90. / Subsecretaria[6]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: tengo la honra de participar á V.E. que hoy á las once de la mañana he sido recibido en audiencia solemne por el Primer Burgomaestre de esta Ciudad Libre, a quien he entregado con las ceremonias de costumbre la Carta Real que me acredita como Enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario cerca del Gobierno y Senado de Francfort.

El Señor Primer Burgomestre ha contestado á las breves palabras que le dirigí sobre mi deseo y esperanza de que se estrechen cada vez mas las buenas relaciones de esta Ciudad y España, con las frases afectuosas y lisongeras que debían esperarse.

Dios guarde á V.E. muchos años
Francfort 28 de Agosto de 1865.
Exmo. Señor.
B.LM de V.E.
su atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo Sor Ministro de Estado[7]

---

5. MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *A* = f.*O*.

6. MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *A* = f.*O*.

7. N.c.: "Publiquese en la Gaceta / fho en la del 27 setbre".

Legación de España
en Francfort
N. 93. / Cancilleria[8]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: tengo la honra de remitir á V.E. con la copia de estilo, la respuesta del Senado de Francfort á la Carta de S.M. en que me acredita como Su Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario y ruego á V.E. se sirva hacerla llegar á su alto destino.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort 12 setiembre 1865.
Exmo. Señor.
B.LM. de V.E.
Su mas atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado.

Legacion de España
en Francfort
N 99. / Direccion de los Asuntos Políticos[9]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: contra mi deseo y propósito de enterarme detenidamente de la situacion política de Alemania, á fin de transmitir á V.E. las nuevas mas importantes y las consideraciones y reflexiones que me subjiriesen [*sic*], han venido circunstancias no previstas por mi, que no han consentido, ni tal vez consientan aun, que yo escriba á V.E. algo con que me sea lícito y excusable el distraer su atencion de otros asuntos sin duda de un interes mas inmediato y general para España.

Pocos ó ningunos datos he podido adquirir que por los periódicos no lleguen antes á conocimiento de V.E. En Francfort casi vivo aislado hasta ahora. El Elector de Hesse, retirado en su castillo de Philippsruhe, cerca de Hanau, no me recibirá hasta su vuelta á Cassel. Por un motivo análogo tampoco he entregado aun las credenciales en las Cortes de Wiesbaden y Darmstadt. Mis colegas del cuerpo diplomático extrangero, y el circulo de personas ricas y de nota, que con ellos suelen tratarse viajan los mas ó estan en el campo. El baron de Kübeck, Presidente de la Dieta, y los otros individuos que la componen, sin excluir á los Generales y Coroneles que los diferentes Estados alemanes envian á la comision militar, se hallan tambien ausentes. La Dieta suspendió sus sesiones, el 24 del mes pasado, no bien fué presentado en ella el Convenio de Gastein. Unos dicen que volverá á reunirse el 26 del mes próximo; otros que hasta el 6 de Noviembre no terminarán las vacaciones. Entretanto ya comprenderá V.E. cuan trabajoso ha de ser para mi, no ya penetrar, sino iniciarme en los misterios de la política alemana.

Yo entiendo, Exmo Señor, que, apesar de la facilidad y rapidez con que en el dia se divulgan los sucesos y hasta los planes políticos que piden mas sigilo, todavia puede y debe un diplomático, medianamente habil y celoso, allegar noticias que con mayor solidez den á conocer el estado del pais donde ejerce su empleo; mas, para que asi sea, se requiere vivir algun tiempo en dicho pais, saber su lengua, historia y costumbres, y sobre todo cultivar el trato y la amistad de los sujetos entendidos y de los personages de mayor valer é influencia. Como aun no me juzgo con estos requisitos, y el tiempo material y la ocasion me han faltado para alcanzar algunos de ellos, temo pecar de vulgarísimo en este despacho, retrayendo á la memoria de V.E. cosas harto sabidas, ó refiriendo hechos muy divulgados, ó resumiendo, en fin, lo que mas por extenso han dicho ya los periódicos. Aun me asalta y detiene otro temor, y es el de equivocarme en el concepto y apreciacion que forme de los hombres y de los sucesos, porque no he tratado con la gente de cuenta del pais, sino con tal o cual diplomático extrangero, prevenidos muchos contra Alemania, y llenos los mas, hasta los Consules y Viceconsules, de un soberbio desden aristocrático contra

---

8. MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *A* = f.*O*.

9. MAE = leg.º H-1323 = *A* = f.*O*.

los abogados y profesores, y contra todo aquello por donde parece que deben de dar muestra de si las aspiraciones de este gran pueblo, á quien no pocos acusan de una lastimosa falta de sentido practico en lo político, pero á quien nadie niega un alto grado de inteligencia y de cultura.

Ignoro aun ó no acierto á determinar hasta qué punto sea merecida la burla que mis colegas suelen hacer del *Nationalverein*, del *Reformverein*, y de otras varias asociaciones, que despliegan su actividad por toda Alemania, que propenden por medios distintos al mismo fin de la soñada unidad, y que hacen patentes sus ideas, proyectos, miras y trabajos, en repetidos y frecuentes Congresos ó Asambleas; pero me inclino á recelar que en el desden entra por mucho la pereza ó el descuido, y que todo este movimiento y esta agitacion y comercio de ideas no pueden menos de parar al fin en algun resultado, prestandose desde luego y convidando al estudio, cuando no por la eficacia que poseen, por las señales que dan del estado de los espíritus.

Es verdad, sin embargo, que los Gobiernos, segun se dice, desdeñan aqui, si bien toleran, patrocinan y halagan á veces con insignificantes, distinciones, á estos Congresos de que he hablado. Y acaso obran asi, porque confia en el caracter pecato [*sic*] y reposado, y en el génio lento, indeciso, cándido y optimista, de los alemanes, y singularmente de los hombres de letras, á quienes, asi como á otro linage de hombres regocijados y ligeros les dejan abiertos los elegantes garitos de Baden, Wiesbaden y Homburgo, les dejan reunirse, y discutir, como para solaz y entretenimiento, las cuestiones mas arduas y trascendentales, con la firme esperanza de que la vida real del pueblo y la Direccion de los Estados no han de resentirse, ni han de mudarse por sus disertaciones, discursos y memorias, quedando siempre el recurso á los poderes legítimos de hacer lo que mejor les parezca.

Solo entendiendo asi las cosas, llego á explicarme el poquisimo ruido que hace y la ninguna importancia que se dá á la reunion de diputados de todas las naciones de Alemania, que, convocados por el Comité directivo del Nationalverein, deben acudir á esta Ciudad y abrir sus sesiones el dia primero de Octubre, para tratar de los asuntos mas graves, como, por ejemplo, del Schlewig-Holstein y de la creacion de un parlamento germánico. Por lo pronto, la diversidad de intereses impedirá que la reunion sea numerosa. Parece que los diputados austriacos y prusianos no vendran, porque temen que los diputados de los Estados secundarios declamen contra la anexion de los Ducados del Elba. El mismo Nationalverein, que dirige y mueve todo esto, se halla ahora dividido, pues, aunque todo él esta compuesto de hombres muy liberales, hay muchos que desean la hegemonia de Prusia y de su Rey por derecho divino, mientras que otros la rechazan.

El partido católico se agita bastante en este pais. En Tréveris ha celebrado una reunion, donde se ha clamado mucho contra las universidades, porque en ellas se pervierte á la juventud y se la inficiona y corrompe con doctrinas heréticas y muy á menudo impias. De aqui la idea de fundar una Universidad exclusivamente católica, que me parece excelente, pero que dudo llegue á realizarse. Tambien en Bonn hay ahora una Asamblea de teologos y literatos católicos, la cual, entre otros objetos, tiene el de fundar una Revista de teologia y demas ciencias eclesiasticas.

Los progresistas, aunque andan aquí más divididos que en España, han celebrado concilio en Darmstadt; pero sin atinar con un simbolo en que convengan todos. Se anuncia que pronto volveran á reunirse en Nüremberg, aunque se cree que no ha de ser con mejor éxito.

Lo que parece mas serio, y que puede dar mas que hablar, por los visos que lleva de socialismo, es la reunion general de operarios que en Stuttgard se ha celebrado. Sesenta cofradias ó hermandades estaban representadas en esta junta, por 837 jornaleros, inscriptos todos en las mencionadas hermandades. Las resoluciones que tomó la junta fueron las siguientes -1.ª- El derecho de coalicion es un derecho natural y no debe ser limitado de ninguna manera; 2.ª- La asociación benéfica es, con todo, mas de recomendar que la coalicion; y 3.ª Las horas de trabajo deben disminuirse de absoluta necesidad.

Sobre todo lo tocante al Convenio de Gastein y sobre el manifiesto del Emperador de Austria no digo nada á V.E. porque sabrá lo que importa por los representantes de España en Berlin y Viena. Solo repetiré aqui lo que ya he indicado; á saber, que en[10] los Estados de segundo orden no ha sido por lo comun bien recibido el convenio.

10. «\en»

Dispense V.E. lo prolijo de este despacho, mas que de noticias, de escusas de no poderlas dar tan importantes y poco divulgadas como convendría.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort 26 de Setiembre 1865.
Exmo. Señor.
B. LM de V.E.
su mas atento y seguro servidor.
Juan Valera

Exmo Sor. Ministro de Estado.[11]

Legacion de España
en Francfort
N 100. / Direccion de Comercio[12]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: La junta de comercio de esta ciudad me ha remitido el ejemplar del Anuario que por segunda vez publica, y que, á mi vez, tengo la honra de remitir á V.E. No dudo que las noticias que sobre Comercio é Industria contiene dicho Anuario seran para la ilustrada consideracion de V.E. de alguna utilidad é interés.

Anteayer se abrieron las sesiones de la tercera Dieta comercial alemana. El origen de esta Asamblea se debe á un *meeting* de comerciantes que en 1859 se verificó en Berlin. Alli se trató de lo convenientes que serian reuniones semejantes aunque mas numerosas y, en efecto, ya, en 1860, se celebró una mayor y mas importante en la misma ciudad, donde, asi como en otros *meetings* de comerciantes celebrados en la Alemania central, se declaró la opinion en favor de una Dieta general de todo el comercio germánico. Despues de prolijas negociaciones con las ciudades hanseaticas de Hamburgo, Lübeck y Bremen, y con Austria, se realizó el proyecto de la Dieta, reuniendose la primera en Heidelberg, el año 1861. La segunda, que fue famosa por las acaloradas discusiones que hubo en ella entre proteccionistas y libre cambistas, se verificó en Munich, el año de 1862. Y la tercera, como ya he dicho á V.E. se está ahora celebrando en esta ciudad libre.

Por sí V.E. desea informarse mas extensamente, remito adjunto un impreso donde se contienen la organizacion ó reglamento de la Dieta y una lista ú orden del dia de los asuntos que ha de tratar y ya está tratando la reunida en Francfort.

En la primera sesion de anteayer, el Senador Baron de Bernus saludó muy lisonjeramente á la Dieta en nombre de esta ciudad, pronunciando con este motivo un brillante discurso en alabanza del libre cambio. Despues fueron elegidos, para Presidente el Consul Maier de Bremen por 111 votos de 115 que habia, y para Vicepresidentes el Sr Scherbius por 103 votos, y por 97 el Sr Liebermann de Berlin. El Sr Stahlberg de Stettin hizo, en nombre del comité permanente, una interesante disertacion en favor de un tratado de comercio con Rusia; el Sr Moll de Mannheim hizo otra sobre un Tratado de comercio con Italia; y los Sres Meister y Schön, ambos de Hamburgo, pidieron que se celebrase un tratado de comercio con España. La Dieta decidió por una gran mayoria que se recomendase muy encarecidamente á todos los Gobiernos, del Zollverein la celebracion de dichos tratados de comercio con Rusia, España é Italia.

No entro en los pormenores que hubo en la exposicion y discusion de estos asuntos, porque es mas que probable que los periódicos den circunstanciada cuenta de todo. Creo ademas que la dieta publicará sus memorias, ó algun diario de sus sesiones, ó algun resumen de lo que en

---

11. N.c.: "Leido con interes y que espero continue dando noticias".

12. MAE = leg.º H-1323 = *A* = f.*O*.

ellas se trate. Si estos documentos no son muy voluminosos y ofrecen, como espero, algun interes, tendré la honra de remitirlos á V.E, cuya vida ruega á Dios guarde muchos años.

Francfort 27 de setiembre 1865.
Exmo. Señor.
B. LM. de V.E.
su mas atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado.[13]

Legacion de España
en Francfort
N 101. / Cancilleria[14]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: el dia 30 del mes pasado, tuve la honra de ser recibido, en el castillo de Biebrich, por S.A. el Sor Duque de Naβau, en cuyas manos puse la Carta de S.M. la Reina, Nuestra Augusta Soberana, que me acredita como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en dicha Corte. Su Alteza me recibió con una afabilidad mas propia del gran Señor que del pequeño Principe, y las palabras con que respondió á las que yo le dirigí al entregarle la Credencial fueron por todo extremo lisonjeras para S.M. la Reina y para España.

Despues de la ceremonia, el Sr Duque nos obsequió con un esplendido banquete, en el que se hallaron los principales personages de su Córte, el Sor Secretario de esta Legacion, y el Sr Marqués de Alhama, venido por aqui en aquellos dias á despedirse de estos Principes.

El de Naβau habló con nosotros de su pasion y ocupacion favorita, la caza, en la cual, al menos en estos meses de otoño, emplea siete ú ocho horas al dia, considerandola como ejercicio muy provechoso y adecuado á la condicion de Soberanos, porque robustece el cuerpo y el ánimo, acostumbra á resistir las fatigas y predispone para la guerra, de la cual es en cierto modo imagen ó trasunto.

Ya calculará V.E. que ni el Sr Marqués de Alhama ni yo nos quedamos cortos en poner comentarios que corroborasen el magnifico y elocuente encomio que Su Alteza nos hizo de la caza, asi como nos maravillamos mucho de la pericia de Su Alteza en tan varonil ejercicio. El Duque de Naβau ha muerto desde que reina 300 y no sé cuantos mas venados, y, en proporcion, javalies, ciervos, corzas, gamos, liebres, perdices, y faisanes. Lo único que, allá en el fondo de nuestra alma, disminuia la maravilla, era la consideracion de que la caza abunda de un modo prodigiosos en el Ducado, gracias, en gran parte, á la severidad extraordinaria de las leyes que hay para la conservacion de todos estos animales silvestres; leyes que, segun he oido decir traen descontisimo al pueblo, y particularmente á los labradores, en cuyos sembrados y arboledas hacen un daño atroz las bestias, sin que les sea lícito matarlas, sino ahuyentarlas solo.

Parece que las penas contra los que matan la caza, sin permiso para ello, son severísimas y que el obtener este permiso es costoso y dificil aun para los propios dueños de las tierras.

La ley sobre indemnizacion de los daños que hace la caza (Wildschadengesetz) es muy sabia; pero su cumplimiento ineficaz ó tardio. Todo esto, unido á lo fuerte de los tributos, dá motivo ó pretexto á quejas, apesar de la bondad del Sr Duque.

La Sra Duquesa no asistió al convite por hallarse ausente.

El salon en que fué el convite esta situado en un lugar delicioso, y desde él se goza de una vista hermosisima. Por un lado el dilatado y frondoso parque del castillo; por otro, el Rin, la opuesta orilla poblada de bosques, jardines y elegantes caserios y la Ciudad de Maguncia á lo lejos.

---

13. N.c.: "A estadística".

14. MAE = Exp. leg.° 244 n.° 14123 = *A* = d.*O*.

S.A. el Sr Duque me mostró grandes deseos y curiosidad de visitar á España, movido del concepto poético aunque no muy exacto que tienen por aqui de nuestra tierra, y, mas aun del agasajo y distincion con que otros principes alemanes han sido recientemente recibidos es esa Córte.

Casi está de mas dilatar este Despacho diciendo á V.E. que hice en Wiesbaden las visitas de costumbre á todos los altos empleados de aquel Estado y Palacio entre los cuales se distingue por su amable cortesania el Principe de Wittgenstein.

El Principe de Nassau, hermano del Duque, no estaba ni en Wiesbaden, ni en Biebrich, y no tuve la honra de verle.

Dios Guarde á V.E. muchos años.
Francfort 8 de Octubre 1865.
Exmo Señor
b.l.m. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Sor Ministro de Estado[15]

Legacion de España
en Francfort
N 103. / Direccion de los Asuntos Políticos[16]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: Pocas son las noticias políticas que puedo dar á V.E. sin temor de que las conozca mejor, ó por los periódicos ó por despachos de otras Legaciones. Los individuos del Cuerpo diplomático, los de la Dieta, y los personages notables de esta ciudad han vuelto ya casi todos de sus excursiones de verano. En cambio, los diputados y comerciantes que, á principios de este mes, formaban aquí sendos congresos ó asambleas, han desaparecido. Verdad es que, durante su permanencia aqui, no se notaba en la ciudad mayor animación, ni menos maravilloso silencio y reposo de los que suelen reinar en ella de continuo. Se diria que el pueblo halla ineficaces e inconducentes estos *meetings*, y que no se interesa por ellos.

Del de los diputados y de las determinaciones que se adoptaron en él sabrá V.E. por todos los periódicos. Creo que hubo aqui sobre 270 diputados, bávaros los mas. De Austria y de Prusia vinieron pocos. Hasta los mas liberales prusianos protestaron en favor de su patria, ó por escrito ó de palabra, contra todo lo que propende á abatir el vuelo de la política del Conde de Bismarck. En él ven los mas demócratas un Conde de Cavour aleman, y, como sueñan con la unidad, se complacen en los planes políticos del Ministro de Prusia, creyendolos buen medio de llegar á ella.

Aumenta la inclinacion que muestran muchos á la *hegemonia* prusiana, la preponderancia que adquiere en Austria el elemento no germánico, y el poco afecto con que son mirados algunos Principes pequeños. Solo en Sajonia y en Baviera puede hallar verdadera oposicion el Conde de Bismarck, aunque en Baviera el Rey se distrae demasiado, si bien nobilisimamente protegiendo á los historiadores y entusiasmandose con la música de Wagner, llamada de lo porvenir. Otros Principes se descuidan mas, y de un modo ménos disculpable, segun dice la opinion pública, tal vez errada ó severa. Por ejemplo, del Elector de Hesse se cuenta que, victima de una extraña melancolia, vive retirado siempre, ahora en el castillo de Altstadt, y ni quiere despachar los negocios, ni consiente que se despachen, sin enterarse de ellos, por donde sufren lamentable retraso. Se añade que la Cámara piensa tomar providencias sobre esto, y dirigir una representacion á la Dieta.

Apesar del amor con que los alemanes acarician la idea de su soñada unidad, los obstáculos que á ella se oponen son, en mi sentir, insuperables, pues, á mas de las rivalidades entre Provin-

---

15. N.c.: "Publicado en la Gaceta de 8 de Enero 66".

16. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

cia y Provincia, Ciudad y Ciudad, y Estado y Estado, hay una mas fuerte é invencible, la rivalidad religiosa entre protestantes y católicos. Estos últimos recelan, y con razon, de la *hegemonia* de Prusia.

El partido católico es aqui muy activo, y desplega su actividad en Asambleas ó Congresos frecuentes. Segun se dice, el obispo de Maguncia, Monseñor de Ketteler, es el alma de esta parcialidad y su principal caudillo, Monseñor de Vicari, Arzobispo de Freiburgo, anciano de 83 años, parece que se deja guiar por dicho Monseñor de Ketteler. V.E. sabrá sin duda, que la cuestion de enseñanza en sus relaciones con el catolicismo, ha sido la causa de la demision [*sic*] del Baron de Roggenbach, Ministro de Baden, que se inclinaba á ceder y á complacer al Arzobispo de Freiburgo. Los otros Ministros no han querido, y el Baron de Roggenbach ha hecho demision. Es casi seguro que el Baron de Edelsheim, Ministro de Baden en Viena, sustituirá al dimisionario.

Hablo á V.E. de estos sucesos, porque tal vez contribuyan á dar una idea del estado de los ánimos en Alemania.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort s/M 11 de Octubre 1865.
Exmo Señor
b.l.m. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor. Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N 111. / Direccion de los Asuntos Políticos[17]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: Se ha hablado y se ha escrito tanto sobre los Despachos conminatorios de Prusia y Austria al Senado de esta Ciudad libre que poco ó nada puedo decir que tenga alguna novedad.

Los ciudadanos de Francfort, orgullosos con sus libertades y completa independencia, y celosisimos por conservarlas, y el Cuerpo legislativo mas aun, han impulsado á los Senadores y dignos Burgomestres á contestar á aquellas amenazas, tan contrarias á su automania [*sic*], con una nota idéntica en el contenido y en la forma.

La nota ha sido muy celebrada por todos los liberales y por los pequeños Estados. En Sajonia, Baviera y Wurtenberg tambien la han aplaudido; pero en Prusia y Austria debe haber parecido muy mal. Se recela que los Gobiernos de estas dos grandes potencias presentarán una queja en la Dieta contra el Senado de Francfort y que esta queja será apoyada por Hannover y Meklemburgo.

Entretanto el *Nationalverein* se reunirá aqui mañana, en sesion pública, en un espacioso salon donde suelen darse conciertos. La ciudad vá á estar muy animada, y á ser centro de un gran movimiento político. Con todo, no se puede negar que ha habido un cisma profundo en el seno del *Nationalverein*. Los individuos del centro y del sur de Alemania, muchos de Hannover y casi todos los de las ciudades hanseáticas, rechazan la *hegemonia* de la Prusia y la política del Conde de Bismarck. La mayor parte de los individuos prusianos, por liberales que sean, siguen el ejemplo de Mommsen, y quieren dicha *hegemonia*. De resultas de este cisma se cree que ha de salir un tercer partido federalista, que tal vez piense en una nueva Confederacion del Rin. Por lo pronto está ya en la mente de todos que no existe la Confederacion germánica, sino que el Austria, y singularmente la Prusia, imponen su voluntad de una manera autocratica é ilimitada.

---

17. MAE = leg.° H-1323 = *A* = d.*O*.

En contraposicion á la junta que vá á haber aqui mañana y á las decisiones tomadas por el Comité permanente del *Nationalverein* para hacer efectivo lo que resolvió el *Abgeornetentag*, junta de diputados, ha habido en Berlin una Asamblea de individuos, prusianos los mas, del *Nationalverein*, la cual se ha declarado explicita y solennemente [*sic*] por la *hegemonia* de la Prusia, aprobando el Convenio de Gastein, que el Abgeornetentag y el Comité permanente habian condenado y rechazado, y contra el cual es mas que probable que se declame y perore muchisimo mañana y en los demas dias que el *Nationalverein* se reuna en esta ciudad libre.

Lo cierto es, en medio de todo, que ni por la hegemonia de Prusia, ni por ningun otro camino, se desea aqui la unidad sinceramente. El haber aqui tantas capitales y Cortes difunde la ilustracion, la riqueza, y el movimiento literario, cientifico y artistico, y dá gran variedad y animacion á este pais. Todos claman por la gran unidad de la patria alemana, esto les parece muy poético y sublime, mas no bien se creen próximos á ella, retroceden espantados y conocen todos los bienes y ventajas que les trae el estar divididos.

No me atrevo á molestar mas á V.E. acumulando aqui noticias que ya sabrá por los periódicos. Solo añadiré que en Baviera se ha reducido el ejercito al estado de paz del estado de guerra en que se hallaba; que en el Electorado de Hesse se suceden los ministros con bastante rapidez, á causa, segun se dice, del mal espiritu que atormenta al Elector, y que ocasiona graves disgustos y perturbaciones; que en Baden triunfa al cabo el partido catolico en la cuestion de enseñanza y que serán en parte satisfechas las pretensiones del Arzobispo de Freiburgo; y que el nuevo Ministerio de Hannover hace temer que habrá política menos liberal, en consonancia con la de Prusia, predominante hoy en toda la extension de Alemania.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort s/M 28 Octubre 1865.
Exmo Señor
b.l.m. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor Ministro de Estado.[18]

Legacion de España
en Francfort
N 113. / Direccion de los Asuntos Políticos.[19]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: Mucho se sigue hablando aun de la digna respuesta que el Senado de Francfort dió á las Notas conminatorias de las dos grandes Potencias alemanas. Asi los Burgomaestres y Senadores como los meros ciudadanos se muestran muy satisfechos del exito ruidoso que han obtenido. Y viene á aumentar la satisfaccion un hecho, insignificante en otro momento cualquiera, pero al que hoy se quiere dar, y no sin algun motivo, el significado de que es un aplauso de la Gran Bretaña á la conducta de esta pequeña república. Sir Alejandro Malet, Ministro Plenipotenciario de S.M. Británica, cerca de la Dieta presentó ayer solennemente una Carta credencial al primer Burgomaestre.

Dá bastante que decir la crisis por que está pasando el Ministerio del Hesse-electoral. Parece que el Elector es vehemente é irritable y que pocos se atreven á servirle de Ministros. Ahora se habla del Sr Scheffer, y sobre todo del sabio Vilmar, autor de una *Historia de la literatura alemana*, escrita en sentido muy mistico; pero Vilmar, que segun se dice tiene visiones y se ha-

---

18. N.c.: "Enterado y que le suplico anexe siempre los documentos publicados á que se refiere en un recorte de periódico ó manuscrito".

19. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

lla muy disgustado de la corrupción del siglo, no quiere subir al poder, y designa en lugar suyo al profesor Münscher.

En Naβau siguen las Cámaras harto alborotadas y poco benévolas al Gobierno. No gustan de tanta caza ni de tantas contribuciones. Como medio de remediar[20] estos y otros males piden la ley electoral de 1848 y la Constitucion de 1849, contrarias ambas á las disposiciones con que la Dieta abolió las leyes fundamentales promulgadas por el Parlamento Aleman revolucionario. Los Gefes de la oposicion entre los Diputados son los Doctores Lang y Braun.

La Dieta celebra sus sesiones hace dias. Hesse-Darmstadt, Sajonia y Baviera han presentado una proposicion á fin de que en el Schleswig-Holstein sea consultada la voluntad del pueblo. Nadie cree que tenga resultado la proposicion, pero, si le tiene, aseguran los entendidos que no faltará en los Ducados del Elba alguien que imite al Senador Pietri en Niza. De todos modos aqui se vive con la firme persuacion [*sic*] de que no hay Dieta sino en el nombre, y de que la voluntad de Austria y Prusia es la suprema ley de la Confederacion Germánica.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort 8 de Noviembre 1865.
Exmo Señor
b.l.m. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N.º 115. / Direccion de Política[21]

Exmo Señor

Muy Señor mio. Dificil es escribir Despachos políticos que tengan algun interés para V.E., mas no consiste la dificultad en la falta de acontecimientos, sino en que todo ha sido ya contado é interpretado por los periódicos. Sucesos importantes han ocurrido aqui en estos últimos dias y ademas la situacion general de Alemania es ahora muy digna de estudio. Lo embarazoso para mi es el recelo de referir casos ya sabidos y de extenderme en reflexiones inoportunas é inútiles, porque las consecuencias que yo pueda deducir no deben ocultarse á la clara penetracion de V.E. Procuraré pues evitar estos escollos. Con la mayor brevedad referiré aqui algo de lo que juzgo mas esencial para la completa inteligencia de la marcha política de esta nacion.

A pesar de las amenazas y del disgusto de Austria y Prusia, se reunió en esta ciudad libre el "Nationalverein", según anuncié en uno de mis últimos despachos. Entre individuos del "Nationalverein" y auditorio no llegarian á mil personas las que se reunieron. Sin embargo, solo los individuos del "Nationalverein" son segun se dice 17000, de los cuales la mitad Prusianos: pero jamas se reunen todos.

Hubo una sola sesion, aunque larguísima, desde las 12 ó la 1 del dia hasta cerca de las 10 de la noche. En ella se pronunciaron muy elocuentes y sabios discursos, y algunos, como los pronunciados por Bürger de Colonia, Frappert, Braunfels y otros demócratas, contrarios á Prusia y á la política del Conde de Bismarck. El elemento prusiano, que como he dicho está en gran mayoria, prevaleció, con todo. Los individuos prusianos del "Nationalverein" por liberales que sean, y aun muchos individuos no prusianos por amor á la unidad que solo creen posible bajo la *hegemonia* de Prusia, se hallan siempre dispuestos á perdonar y absolver los pecados del Conde de Bismarck contra el liberalismo y su ambicion tan amenazadora, motivo de temores para

---

20. «\remediar»

21. MAE = leg.º H-1323 = *B* = d.*O*.

la independencia de los pequeños Estados. Así es que el espíritu que animó en general la junta del "Nationalverein" fué muy diverso del que pocos dias antes habia animado el "Abgeordnetentag" ó dieta de diputados. A esta dieta acudieron pocos prusianos y acudieron en cambio muchos diputados de Baviera y de otros Estados pequeños, los cuales mostraron una severidad contra el Convenio de Gastein que los individuos del "Nationalverein" se han guardado mucho de imitar. La conducta del "Abgeordnetentag" fué la que movió, sin duda á Prusia y á Austria á dirigir las notas conminatorias á las que ha contestado tan valerosamente el Senado de Francfort.

Lo que no comprendo (quizas lo comprenda cuando penetre mas adentro, y vea mas claro en el oscuro laberinto de la política alemana) es la mala voluntad que muestra Prusia contra el "Nationalverein", el cual, en mi sentir, no ha hecho mas que servir sus intereses, desde su fundacion hasta ahora. La agitacion producida por el "Nationalverein" justificó la guerra contra Dinamarca y la anexion del Schleswig-Holstein. Como si fuese un instrumento docil de la ambicion de Prusia, el "Nationalverein" ha proclamado siempre la necesidad de un Parlamento aleman y de un poder ejecutivo, no disimulando que Prusia debe ejercerle. Austria es quien debiera estar ofendida del "Nationalverein"; los Estados secundarios y pequeños debieran estar recelosos. Pero aunque no comprendo la cólera del Gobierno Prusiano contra esta asociacion me la esplico [*sic*] un poco fundándola en el orgullo y engreimiento del Conde de Bismarck y de su Gobierno y en su odio al liberalismo. Sin duda que el Gobierno Prusiano anhela predominar en Alemania, pero no quiere deber este predominio á juntas populares anormales y revolucionarias; á gente que se congrega y se organiza á parte de todo gobierno constituido, y tiene sus sesiones en la ciudad misma donde el poder legítimo, la Dieta Federal está congregada.

Tal vez se tema ademas que tanto el "Nationalverein" como el "Abgerordnetentag", en el caso posible, aunque no probable por ahora, de una revolución, puedan servir de núcleo y como de almáciga ó vivero de hombres de Estado y de Gobierno revolucionarios. Sea como quiera, ello es lo cierto que Prusia, de acuerdo con Austria y con otros muchos Estados alemanes, y con general beneplácito de los reaccionarios, feudales, ultramontanos é hiper-ortodoxos, que vienen á ser algo como los neo-católicos entre los protestantes, desea acabar con el "Nationalverein" y toma ya sus medidas para lograrlo.

Una de las causas del disgusto del Conde de Bismarck contra el "Nationalverein" debe de ser que los adalides mas notables de esta asociacion son sus mas acérrimos enemigos en el Parlamento Prusiano. Entre ellos descuellan Dunker, hijo de un impresor y hermano de un gran literato, autor de una muy celebrada "Historia de la Antigüedad"; y Schubge de Delitzsch, famoso economista y fundador de ciertas asociaciones para socorros mutuos entre los artesanos y para comprar á mejor precio y sin adelantar fondos las primeras materias. El "Nationalverein" está, pues, amenazado de muerte, y no creo fuera de propósito, en este momento solemne y temeroso para él, decir aquí en resumen algo de su origen de su intento y de su vida. Para esto será menester tomar muy *ab ovo* la narracion[22], pero yo procuraré que sea en extremo concisa.

Sabido es que, durante la revolucion de 1848, empezó á adquirir cuerpo, si bien de una manera vaga y efímera, la idea de la unidad alemana.

Para realizarla convenian todos en que al lado del Parlamento debia haber un poder central ejecutivo que se ocupase en las cosas de la guerra y de la diplomacia y que dirigiese á un mismo fin todas las fuerzas vivas de la nacion, divergentes y esparcidas en varios Estados. La dificultad y la contrariedad de pareceres estaban en la creacion de este poder central: los demócratas anhelaban que el Pueblo le crease; los constitucionales, ó bien que le ejerciesen tres Estados á la vez, la triada; varios Estados alternativamente, el turno; ó la Prusia solo. Esta última idea prevaleció; se pensó en restablecer el Imperio Germánico y la corona de Carlo-Magno fué ofrecida al Rey de Prusia. Este no quiso aceptarla, con restricciones[23] é imposiciones liberalescas, de mano de catedráticos y abogados; por consiguiente la rechazó con un desden soberbio.

En este pais donde todos saben leer y pocos leen; donde los escritores son confusos y embrollados á fuerza de sabiduria; y donde el pueblo no los entiende sinó muy por cima, aunque

22. narra«-tiva+cion»

23. «-con+res»tricciones

los respeta y se admira de ellos y los ensalza como una gloria nacional, porque generalmente los alemanes parecen dotados de indole dichosa y de muy buen fé; en este pais, digo, pronto se paró[24] el movimiento político y la reaccion pudo hacer cuanto juzgó conveniente.

Hasta 1859, se puede afirmar que solo algun filósofo ó algun sabio, allá en su recondito zaquizamí, pensó seriamente en la unidad alemana. Entonces, en 1859, la guerra entre franceses, italianos y austriacos, despertó del largo sueño de diez años al espíritu nacional que dormía tranquilamente. Nunca quisieron los liberales que se prestase ausilio [*sic*] á Austria, para asegurar su dominio en Venecia y Milan, cuya independencia aplaudian: pero todo aleman temió entonces el poder creciente y la ambicion de Francia, y creyó amenazada la verdadera patria alemana y la integridad del territorio. A fin de precaver este peligro se pensó de nuevo en la unidad. Todos los patriotas volvieron los ojos á Prusia para realizarla. Los que se reunieron en Wiesbaden y los que se reunieron en Stuttgart y en otros puntos declararon que el ejército federal, la política exterior de la Confederacion, todo, en suma, debia confiarse á Prusia. Esto precipitó indudablemente la paz de Villafranca. Austria prefirió la pérdida de la Lombardia al socorro de Alemania entera con tales condiciones. No quiso que su influjo quedase aniquilado en la Confederacion y que bajo la preponderancia de Prusia se diese un paso tan gigantesco hácia la unidad alemana.

La paz de Villafranca regocijó á los Estados pequeños que se vieron libres de la "hegemonia" de Prusia. Con la paz de Villafranca renacieron los antiguos obstáculos contra la unidad; la oposicion entre democratas y constitucionales, protestantes y católicos, alemanes del norte y alemanes del sur. Pero, á pesar de todo, el recelo de las miras ambiciosas de Napoleon tercero, exageradas sin duda, indujeron á los patriotas á buscar el modo de constituir un poder central, una sombra siquiera de unidad alemana, y este fué el origen del "Nationalverein". Casi al mismo tiempo (en Junio de 1859) hubo sendas reuniones en Eisenach y en Hannover, donde se declaró conveniente la constitucion de un fuerte poder central con un Parlamento Germánico y la iniciativa de Prusia. A los programas de Hannover y Eisenach siguieron multitud de manifestaciones. No pocas repugnaban la "hegomonia" [*sic*] de Prusia; pero al cabo prevaleció siempre la opinion favorable á esta Potencia. Por último hubo una reunion en Francfort, en Setiembre del mismo año, y el Nationalverein quedó definitivamente establecido, con su comision permanente compuesta en un principio de 12 y hoy de 36 individuos. Desde aquella época hasta la presente, el "Nationalverein", á pesar de los demócratas y de los muchos individuos del sur de Alemania que hay en su seno, se diria que ha sido creado expresamente por Prusia á fin de que haga la propaganda y prepare la opinion en pro de sus planes de engrandecimiento. Con todo, no le valen estos servicios. El Conde de Bismarck recela mas que espera de medios en cierto modo anormales y de todo punto antitéticos al espíritu reaccionario legitimista de su razon de Estado. Lo que es yo, y perdone VE que dé mi parecer, aun miradas las cosas desde el punto de vista del Sr Conde, no acierto á comprender porque anhela perseguir á estos excelentes sabios y catedráticos, que, por un amor puro, desinteresado y platónico á la madre patria Alemana[25], allanan el camino á Prusia y se le tapizan de flores elocuentes, criadas y cogidas en los jardines pacíficos de la filosofia y de la política especulativa y sentimental. Enfin sus razones tendrá Prusia para perseguir el "Nationalverein".

Dios guarde á VE. m.^s^ a.^s^
Francfort 10 de Noviembre de 1865
Exmo Señor
b.l.m. de VE.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado[26]

---

24. pa«-s+r»ó

25. Aleman«-ia+a»

26. N.c.: "Enterado con interés"

Legacion de España
en Francfort
N.º 117. / [Dirección de Política][27]

Exmo Señor.

Muy Señor mio. Siguen los ánimos preocupados con las medidas que se dice quiere tomar la Prusia contra el *Abgeordnetentag*, el *Nationalverein* y la Comision permanente de los 36. Se asegura que estas medidas se tomaran por mociones á la Dieta Germánica, que presentaran los Enviados de Austria y de Prusia, y que apoyaran los de Hannover, Grandes Ducados de Mecklemburgo, de Oldenburgo y de Luxemburgo, Ducados de Naßau y de Anhalt y electorado de Hesse.

Tambien se habla de medidas idénticas para reprimir la licencia de los periódicos, harto reprimida y castigada en Prusia por el Conde de Bismarck, pero impune y exenta de freno en otros paises de Alemania, si bien rara vez insolente ni muy hostil siquiera contra ningun Gobierno de la Confederacion.

La *Correspondencia provincial* ha publicado un artículo que se supone dictado ó inspirado por el mismo Conde de Bismarck. En él se niega toda comunidad de intereses y de miras entre el Gobierno prusiano y el *Nationalverein*, y, con una gran soberbia legitimista y aristocrática, se dice que Prusia no aceptaria jamas la direccion de Alemania ni la preponderancia en ella, á trueque de humillar su gloriosa Monarquia histórica y de derecho divino ante la idea indigna y altamente peligrosa de la Soberania del Pueblo.

Claro se vé por esta y otras señales que Prusia aspira á dominar en Alemania, mas no por medio de la revolucion, como el Piamonte en Italia, sino por la reaccion y apoyandose en las fuerzas propias de su Gobierno. A mas de la anexion de los Ducados del Elba, se teme que aspire á otras anexiones, y confirma este temor el que se haya fundado ya un periódico anexionista en Brunswig y se proyecte fundar otro en Cassel.

Se añade que Prusia, para compensar al Austria, le garantizará la posesion de Venecia ó le dejará que se apodere de algun nuevo territorio en la misma Alemania.

Tales son los rumores que circulan.

Contra el Senado de Francfort, se dice por último, que Austria y Prusia quieren proceder de acuerdo y recurrir á la Dieta germánica. La *Gaceta de la Cruz* y otros periódicos oficiosos del Gobierno prusiano sostienen que no es tan independiente la Soberania de esta pequeña República y que está muy limitada por la Dieta germánica que en esta ciudad reside. A esto responden los periódicos de aqui, y hay polémicas acaloradas y curiosas.

En el Electorado de Hesse se vuelve á afirmar que seran Ministros el mistico Vilmar y el Sr. Scheffer.

Es cuanto por ahora ocurre que decir á V.E. digno de algun interés.

Dios g^{ue} á V.E. m.^{s} a.^{s}
Francfort 12 de Noviembre de 1865.
Exmo Señor
b.l.m. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Primer Secretario de Estado

---

[27] MAE = leg.º H-1323 = *O*.

Legacion de España
en Francfort
N.º 121. / Direccion de los Asuntos Politicos[28]

Exmo Señor.

Muy Señor mio. En la ciudad de Francfort, no han sido estos últimos dias muy fecundos en acontecimientos políticos. Hasta las sesiones de la Dieta, ó han ofrecido corto interés, ó han dejado de celebrarse, tal vez á causa de la dolencia que aflige al S^r. Baron de Kübeck, la cual apenas consentia que presidiese.

De las medidas que Austria y Prusia se proponen tomar contra la ilimitada Soberania que esta pequeña República se atribuye, contra el *Nationalverein*, contra otras asociaciones políticas, y contra la prensa, se habla ahora mucho menos. Quizas no hayan aun acabado las dos grandes Potencias alemanas de convenir sobre este punto, y quizas empiecen á no estar tampoco muy de acuerdo sobre otros de superior entidad y valer para ambas.

La mal embozada ambicion del Conde de Bismarck debe de ser mirada con recelo por el Gobierno austriaco, quien no es de esperar que sea tan docil en adelante á la política prusiana como lo ha sido en estos últimos meses.

Puede que sean hablillas del vulgo, acreditadas y acogidas por los periódicos: pero es lo cierto que anda muy valida la creencia de que el Conde de Bismarck ha hecho en balde los mayores esfuerzos para atraer al Emperador de los Franceses en favor de su política invasora. Ademas de esto, la *Gaceta de la Cruz* y otros periódicos oficiosos, y devotos partidarios del mencionado Conde, ponen muy en claro sus miras, y no es muy probable que Austria se conforme con ellas. Austria ocupa el Holstein y no querrá cedersele á Prusia. Pero como el Schleswig nada significa sin el Holstein, y como todos los planes del Conde de Bismarck estriban, segun se afirma, en la posesion de ambos Principados, estos planes podran facilmente venir á tierra, y con ellos el crédito y la autoridad del glorioso Ministro. Las esperanzas de rápido engrandecimiento que daba á Prusia hacian que, movidos de patriotismo, hasta sus conciudadanos mas liberales le sufriesen y aun le aplaudiesen: una vez estas esperanzas desvanecidas, de seguro que no le han de aplaudir y acaso no quieran ni sufrirle. El pueblo aleman es por lo comun muy resignado y tranquilo; mas no sé hasta qué punto seguirá llevando con paciencia el *feudalismo* de su hombre de Estado, sus opiniones reaccionarias, y las persecusiones [*sic*] excesivas contra los escritores públicos, ahora, sobre todo, que gozan en otras naciones, no menos monárquicas, de una extraordinaria libertad. Lo que es indudable es que la oposicion aumentará á mucho en Prusia si el Ministerio se detiene ó retrocede en su camino triunfal hácia el mayor poder de la patria; y es asimismo casi seguro que Austria, lejos de allanar este camino, ha de poner en él obstáculos y tropiezos.

Baviera y Sajonia han reconocido ya el reino de Italia; Wurtenberg, segun dicen, no tardará en reconocerle; y acaso no diste mucho el dia en que Austria tambien le reconozca: pero, aun sin reconocerle, y aun en mera guerra con él, no creo que Austria fie mucho en el ausilio [*sic*] de Prusia, ni le pida, ni le desee, para conservar á Venecia. Y no es de creer tampoco que, por otro puñado de oro, compre Prusia su derecho de primogenitura á una nacion q^e tiene dobles rentas que ella (mas de 500 millones de florines) y una deuda de 2500 millones, para cuyo pago poco valdrian unos cuantos millares de *thalers*.

No doy, Exmo Señor, por atinadas y justas estas apreciaciones que aqui hago. ¿Quien sabe si me dejaré llevar de la corriente de la opinion pública, mas que á Prusia, favorable al Imperio austriaco en esta ciudad de ricos banqueros, llenos todos de aquella solicitud y benevolencia que suelen abrigar en el corazon los acreedores hácia los grandes deudores, cuyo medro consideran como el propio medro. De todos modos, aunque valga y pese poquisimo, algo digo con expresar la opinion que sobre estos árduos asuntos prevalece aqui y predomina.

Dios g^ue á V.E. m.^s a.^s
Francfort 25 de Noviembre de 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Primer Secretario de Estado

[28] MAE = leg.º H-1323 = *O.*

Legacion de España
en Francfort
N.º 123. / Direccion de Política[29]

Exmo Señor

Muy Señor mio: el Elector de Hesse ha vuelto al fin á la Capital de sus Estados, y, segun me dice su Ministro interino de Negocios Extrangeros, ya puedo ir cuando guste, á presentar mi Carta credencial. Al punto me hubiera puesto en camino, á pesar de que Su Alteza no ha mostrado la mayor ansia por recibirme, si no fuese porque los Señores Burgomaestres y el Senado de esta ciudad me han convidado, y yo he prometido ya que iré, á una gran comida que acostumbran dar todos los años, por este tiempo, á los Ministros alemanes y extrangeros aqui residentes. La Comida será pasado mañana dia 29, y es probable que el 30 ó el 1º salga yo para Cassel, no con pequeña curiosidad de ver y conocer una Corte y un Soberano de quienes tanto se habla. En esta Corta [*sic*] hay crisis ministerial perpetua, á causa de las extrañas melancolias y no menos extraños caprichos del Elector. Por lo pronto hay cuatro Ministros, aunque se habla de nueva crisis, y el Señor Abée, Ministro de la Justicia, lo es interino de Negocios Extrangeros y con él habré de entenderme. Tiene fama de hombre muy sabio y probo.

En el Ducado de Naβau sigue la mala inteligencia entre la segunda cámara y el Gobierno. La mocion pidiendo el restablecimiento de la Constitucion de 1849 y Ley Electoral de 1848 ha sido aprobada en dicha Cámara por 17 votos y rechazada por 10 en la primera.

Se cree que el Gobierno tendrá que suspender las Sesiones.

La razon mas poderosa para no restablecer en Naβau la Constitucion de 1849 es que esta Constitucion proclama "los derechos fundamentales del pueblo aleman" promulgados por el Parlamento grande en el mismo año, y abolidos por la Dieta en 1851.

Hay tambien otra razon, que ha de ser muy poderosa para Su Alteza el Duque, y es que la Constitucion de 1849 declara propiedad del Estado los dominios de la Corona.

En el Gran Ducado de Hesse, en Baden y en otros Estados pequeños, no ocurre nada que merezca llamar la atencion de VE.

Dios guarde á VE m.s a.s
Francfort 27 de Noviembre de 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su alento [*sic*] y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N.º 124. / [Dirección de Comercio][30]

Exmo Señor.

Muy Señor mio. Ya dije á V.E. en otro Despacho que en Wurtemberg piensa el Gobierno reconocer el reino de Italia. Ahora debo añadir que por todas partes se desea un Tratado de comercio con dicho reino, Tratado por extremo conveniente en Alemania. Ya remití á V.E. la Memoria sobre este asunto de la Comision permanente de la Dieta del Comercio. En Stuttgart hubo una gran reunion de propietarios, industriales y mercaderes, que se declaró en favor del Tratado. También la Segunda Cámara wurtemburguesa ha dirigido al Gobierno una súplica para que inter-

29. MAE = leg.º H-1323 = *B* = d.*O*.

30. MAE = leg.º H-1323 = *O*.

ceda en dicho sentido con todos los Estados del *Zollverein*. Según las cuentas del primer semestre de este año las aduanas del *Zollverein* han producido 10.836,147 *thalers*, algo menos que en el último semestre de 1864, en que produjeron 11,476,372.

Se atribuye esta pequeña baja á que los comerciantes retardan la introduccion de las mercancías, solo importando lo mas preciso, hasta que los nuevos aranceles, bastante reducidos ahora, empiecen á estar en vigor. Por esto en lo que no se nota disminucion, sino aumento de artículos importados, es en las primeras materias, que elabora y transforma aqui la industria, y que han de tener, con la mayor libertad en los cambios, mas ventajosa y facil salida.

Dios guarde á V.E. m.s a.s
Francfort 27 de Noviembre de 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Primer Secretario de Estado

Legacion de España
en Francfort
N.º 125. / Direccion de Política[31]

Exmo Señor

Muy Señor mio: V.E. sabrá por despachos de Berlin y por otros conductos, el estado de la interminable y embrollada cuestion de los Ducados del Elba. Solo me incumbe decir aqui que la proposicion presentada en la Dieta el 18 del corriente, por Barviera [*sic*], Sajonia y el Gran Ducado de Hesse, ha pasado á informe del Comité encargado de los asuntos de dichos Ducados: lo cual es lo propio que no hacer caso alguno de la proposicion pues el mencionado Comité no dará informe jamas.

Baviera, Sajonia y Hesse, disgustados con esto han presentado en la Dieta una declaracion colectiva renunciando á mezclarse en adelante en dicho asunto.

Vuelve á hablarse de las medidas que Austria y Prusia quieren tomar de acuerdo para reprimir en Francfort el desenfreno de la prensa y tener á raya el Comité de los 36. Consisten estas medidas en dar cierta jurisdiccion á la Dieta para que haga lo que convenga contra la prensa y las reuniones políticas, dado que no pueda ó no quiera el Senado. Dificil me parece que esto llegue á realizarse.

Los periódicos alemanes han publicado dos despachos del Baron de Beust sobre el Tratado de Comercio que se desea que los Estados del "Zollverein" celebren con Italia. Aunque es casi seguro que estos Despachos seran traducidos en frances y publicados en los periódicos de todos los paises, envio por si no lo son, un ejemplar de un diario de aquí en que vienen insertos.

Dios guarde á V.E. m.s a.s
Francfort 28 de Noviembre 1865
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado[32, 33]

---

31. MAE = leg.º H-1323 = *B* = d.*O*.

32. N.c.. "Enterado / Al Director"

33. Anejo con salida del Ministerio de Estado de 11 de diciembre de 1865:

Legacion de España
en Francfort
N.º 129.[34]

Exmo Señor.

Muy Señor mio. Como tuve la honra de anunciar á V.E. en mi Despacho n.º 123, fuí citado á fines de Noviembre por el S.r Abée, Ministro de Negocios extrangeros del Elector de Hesse para ir á presentar mi credencial á dicho Soberano. En virtud de esta cita pasé á Cassel en los primeros dias de este mes y permanecí allí cerca de una semana.

El Elector me ha recibido muy amablemente y me ha obsequiado con un convite al que asistieron los príncipes y ministros, el cuerpo diplomático extrangero y los altos empleados del Palacio y Corte.

S.A. Real el Elector no me ha parecido tan extrañamente preocupado como decian. Hay quien supone que son rumores que los partidarios de la politica anexionista y unitaria hacen circular en contra del Elector. Lo cierto es que este Príncipe tiene una fisonomia reposada, dulce y benévola y que sonrie á todo muy afectuosamente. No habla palabra alguna inteligible, al menos en francés, si bien parece de muy buen natural y excelente trato.

Dejé targetas á la Señora con quien el Elector está casado morganaticamente y á los Principes nacidos de este matrimonio, los cuales me las devolvieron como hacen las personas particulares.

Aunque el pais es pobre, parece que el tesoro público está allí muy desahogado y casi libre de deudas, merced á la mas severa economia. Esto no impide que el ejército sea relativamente numeroso y brillante asi por la disciplina y armamento, como por la robustez, porte marcial y elevada estatura de los soldados.

Las hablillas que se propalan sobre que el Elector tiene ansia de atesorar para dejar ricos á sus hijos, que no han de heredar la corona, creo que carecen de fundamento. Se dice que la muger del Elector, casada antes con un oficial prusiano de quien se divorció para contraer estas segundas nupcias, ha dado dinero para poner una fonda y que interviene ademas en otras industrias, lo cual prueba que no debe contar mucho con los tesoros que el Elector ha de dejarle. Verdad es que la fortuna privada del Elector está muy disminuida por lo que su abuelo perdió al juego en Homburgo.

La ciudad de Cassel y todo aquel Estado gozan de una tranquilidad y de un sosiego maravillosos. Se asegura que el pueblo ama en extremo á sus Principes, y es muy sosegado y sufrido.

"Al Ministro Plenipot.º de SM en Francfort Madrid 7 de Diciembre de 1865

Me he enterado de los despachos de VS. de 25 y 28 de Noviembre ult.º N.os 121- y 125- en los cuales me manifiesta que se habían amortiguado un tanto los rumores que últimamte circularon en ese pays respecto á las medidas que Austria y Prusia se proponían tomar contra la ilimitada Soberanía que esa República se atribuye, contra el Nationalverein y otras asociaciones políticas y por último contra la libertad de la prensa que á juicio de los Gabinetes de Berlin y Viena contribuye en tanto grado á mantener en pie la agitacion que hoy reyna en los pequeños Estados de Alemania.

Las observaciones que VS presenta con este motivo así sobre la política absorvente del Conde de Bismark, como respecto de las dificultades cada día mayores con que este tropieza para llevar adelante su propósito, tibiamte apoyado por Austria y teniendo que luchar por otra parte con la resistencia pasiva de los Estados Secundarios de la Confederacion; me han parecido juiciosas y acertadas, así como las reflexiones que inspira á VS el proyecto que se atribuye al Gefe del Gabinete de Berlin de haber intentado aunque sin éxito arrastrar al Emperador de los Franceses hacia la política invasora que con tanta energía y tan singular acierto ha defendido hasta ahora en los Consejos de su Soberano.

Del reconocimiento del Reyno de Italia por los Gobos de Sajonia y Baviera tenía ya noticia el de SM., como VS. fundadamte supone, por los despachos del Representante de España en Munich; así como tampoco me era desconocida la resolucion adoptada por la Dieta Germanica en la sesion del dia 18 de 9bre, á la cual hace V.S. referencia en su despacho N.º 125 y que coloca al Principe de Augustemburgo en una situacion harto diferente de la que ocupaba al inaugurarse las Conferencias de Londres, dandose el ejemplo singular y anómalo de que los Gobiernos de Berlin y Viena, muestren hoy un espiritu de malquerencia y de hostilidad apenas encubierto, contra un Principe á quien consideraban todavía no hace un año como su Candidato oficial para el trono de los Ducados de Schlesswig y Hosltein.

Dios...

Minuta"

34. MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *O*.

Los asuntos deben de ser poquisimos y fáciles. Apenas me atrevo á entrar en estos pormenores, que pueden parecer sobrado caseros y mezquinos; pero creo que pintan mejor que otros la situacion de aquel pais y el reposo que hay en él. El S.r Abée, con ser Ministro de Negocios extrangeros, de la Justicia, y no sé si de algun otro ramo, duerme una siesta de cuatro horas diarias, desde la una en que come, hasta cerca de las cinco. Se acuesta ademas poco despues de las nueve. S.E. es un pietista muy devoto, y pide de continuo al Espíritu Santo en sus largas oraciones que ilumine á su Augusto dueño.

No hay, sinembargo, motivo particular para que esto se pida con tanto fervor. El Principe, fuera de su afan de enterarse hasta de las mas insignificantes menudencias, lo cual retarda la resolucion de los negocios y cuestiones, y fuera de algunas singulares genialidades, no hace cosa por donde se pueda conjeturar que le falta esa luz que pide para él su bondadoso Ministro.

Lo que mas se critica del Principe es su afan de guardar ocultos los preciosos objetos que encierra el Museo Fredericiano, donde no permite que entre persona alguna. Aseguran asimismo que el cuerpo de Santa Isabel, Reina de Hungria, que debiera hallarse en Marburgo, está escondido por el Elector.

Hay en Kassel un Museo de pinturas que no se oculta como el Museo Fredericiano. Este Museo fué muy rico hasta que los franceses se llevaron sus mejores cuadros, los cuales, comprados por el Emperador de Rusia, cuando los aliados estuvieron en Paris, adornan hoy el Hermitage. El Elector pretende en balde que los cuadros se le devuelvan. Los que aun quedan tiene por conservador, conserge y guia á un empleado de palacio que hace tambien de Maestresala, copero y otros oficios.

Aunque S.A. Real el Elector habla poco, entre dientes y de una manera confusa, hasta cuando habla en aleman, se mencionan de él algunos dichos célebres; ó por lo atinados y enérgicos, ó por lo chistosos (...).

Cuando hubo en Francfort, pocos años ha, congreso de Soberanos, reunido por el Emperador de Austria, parece que dijo el Elector que los Príncipes alemanes que llevan título de Rey, salvo el de Prusia, no debian tener preeminencia sobre él, porque ese título superior le debian al primer Bonaparte, ante quien habian cedido mientras que su dinastia firme sostenedora de la causa nacional alemana, le habia sido constantemente contraria.

Ruego á V.E. que me perdone el haber referido aqui algunas anécdotas y nimiedades poco dignas de la gravedad de estilo que debe tener un Despacho: pero creo que, contándolas, doy una idea exacta de la condicion, indole y modo de ser del Soberano, á quien tuve la honra de visitar, y de la opinion que forman de él las personas que le rodean.

Solo debo añadir que el S.r Abée, apesar de lo distraido y soñoliento de su espiritu, parece una persona extraordinariamente buena y sencilla.

El Secretario de esta Legacion, Don Lorenzo de Castellanos, me ha acompañado en mis viages à Wiesbaden, Cassel y Darmstadt á presentar las respectivas credenciales.

Dios guarde á V.E. m.s a.s
Francfort 12 de diciembre de 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Primer Secretario de Estado[35]

---

35. N.c.: "Enterdo y publiquese / Publicado en la Gaceta de 8 Enero 1866".

Legacion de España
en Francfort
N.º 130. / Direccion de Política[36]

Exmo Señor

Muy Senor [*sic*] mio: pocas son las novedades que ocurren en este pais que merezcan llamar la atencion de V.E.

Segun la Constitucion de la Ciudad libre, el 11 del presente mes de Diciembre fueron elegidos por el Senado los nuevos Burgomaestres para el año 1866. El Senador Fellner ha sido elegido primer Burgomaestre, y el Senador Jorsboom, segundo.

El Rey y la Reina de Portugal han pasado aqui algunos dias. Por hallarme yo á la sazon ausente, en Cassel, no pude tener la honra de pasar á saludarlos como deseaba.

El asunto que, estos dias, llama mas la atencion pública por aqui es la caida del célebre compositor Ricardo Wagner, que tanto privada con Su Magestad el Rey de Baviera.

Su petulancia y su deseo de reformar la música por completo han concitado en su daño á todos los músicos bávaros, y con ellos á la mayor parte del partido progresista á que también Ricardo Wagner pertenece, así como su amigo el arquitecto Semper. Este ha inventado una arquitectura del porvenir como Ricardo Wagner una música pero lo que mas irrita contra ellos á los conservadores es que tienen opiniones muy liberales y progresivas en política; opiniones muy del porvenir también.

Parece, pues, que el Príncipe Carlos, hermano del Rey Luis Primero, la Archiduquesa Sofia, madre del Emperador de Austria, y el Clero, y todo el partido ultramontano, á cuyo frente está el S.r Pfistermeister, Presidente del Consejo Privado, son los que mas han contribuido á que caiga el autor del "Tannhauser" y de "Tristán é Iseo", que tenia como hechizado al Rey, tan romántico y tan amante de las artes y de las ciencias.

Para derribar á Ricardo Wagner han formado liga los progresistas con los conservadores y ultramontanos, no solo, sin duda, por odio á las reformas musicales que aquel queria introducir, sinó tambien por envidia á su ecumbramiento y fortuna.

El famoso músico y político del porvenir parece que miraba por el suyo tanto ó mas que por el de la humanidad y por el del Arte, y que recibia del Rey 8,000 florines al año de pension, sin contar cerca de 200,000 florines que habia ya tomado para realizar algunos planes artísticos.

El Rey ha sido muy aplaudido y vitoreado por las palabras que dijo al decidirse á despedir á Wagner, quien se ha ido á Ginebra.

Dios guarde á VE m.s a.s
Francfort 13 de Diciembre 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Señor. Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N 134. / Cancilleria.[37]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: Tengo la honra de acusar á V.E. el recibo de los dos ejemplares de los

36. MAE = leg.º H-1323 = *B* = d.*O*.

37. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

últimos Convenios de correos celebrados con Suiza y con Prusia que para el Archivo de esta Legacion se ha servido V.E. remitirme con la Real orden de 16 del próximo pasado.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort 24 Diciembre 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N 135. / Cancillería[38]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: se ha recibido en esta Legacion de S.M. con la comunicacion del Subsecretario de fecha 30 del mes último, la falsilla modelo que deberá usarse desde 1.º de Enero próximo, para la correspondencia con ese Ministerio del digno cargo de V.E. Cuidaré que se dé fiel cumplimiento á la Orden de V.E. y que se emplee el papel con las dimensiones exigidas.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort 24 Diciembre 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado.

Legacion de España
en Francfort
N 136. / Cancillería.[39]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: He recibido la comunicacion de V.E. de 7 del actual, en que se dispone que desde el 1.º de Enero próximo envie cada quince días el indice de los Despachos dirigidos á ese Ministerio la quincena anterior y quedo en hacerlo asi.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort 25 Diciembre 1865.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado.

---

38. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

39. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

Legacion de España
en Francfort
N 137. / Direccion de los Asuntos Políticos[40]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: aunque nada importante ha ocurido en la ciudad de Francfort en estos últimos dias, creo de mi deber dar á V.E. algunas noticias de los asuntos generales de la Confederacion y particulares de varios de sus Estados, si bien me espongo [*sic*], por la misma variedad y multitud de obgetos que pretendo abarcar, y por mi corta experiencia y conocimiento de este gran pais, de su lengua, de los resortes que mueven su política y de los fines á que aspiran los diversos Gobiernos y partidos, á ser harto superficial, á decir cosas de V.E. ya conocidas, y á referir sucesos que otros Agentes habrán referido ya con mas exactitud y pormenores.

La interminable cuestion de los ducados del Elba es lo que sigue preocupando mas los ánimos. Se asegura que el Gobierno prusiano desea mas que nunca la anexion, conviniendo en esto, por amor á la patria y á su engrandecimiento, hasta los demócratas de Prusia; pero, en cambio, en casi todos los demas Estados alemanes la anexion es reprobada, y se declama mucho contra ella en nombre de la justicia y de los derechos del Principe Federico de Augustenburgo. Con extraordinaria energia se ha hecho eco de estas ideas el profesor de Göttingen, Enrique Ewald, sabio teólogo, exegeta y orientalista, aunque no extraño á la política, la cual á menudo le ha distraido de sus profundas tareas. Ewald fué uno de los siete profesores que, cuando el Rey de Hanover quitó en 1837 la Constitucion y restableció el regimen absoluto, no quiso prestar nuevo juramento faltando al que antes habia prestado. Este hombre es quien, como he dicho, se hace eco de todas las ideas contrarias á la anexion, en una exposicion que ha dirigido al Rey de Prusia, y en la cual dice lo siguiente: "Vuestra Magestad podrá conquistar y poseer, quien sabe cuanto tiempo, ese pedazo de tierra llamado Schlewig-Hosltein, pero nunca el corazon y la voluntad de aquel pueblo generoso y de sus legitimos principes hereditarios." El profesor añade que, cuando la anexion se perpetre, serrá [*sic*] menester cerrar todas las Universidades y Escuelas de Alemania, donde se enseña el Derecho, porque es un escarnio que el Derecho se enseñe en teoria y que sea la injusticia la que se practique. Mientras el Profesor Ewald se explica de este modo, y por toda la Alemania, no prusiana, cunde la antipatia á la anexión, en los mismos Ducados del Elba vá siendo mayor el odio á Prusia, sobre todo entre los liberales, ofendidos por las violentas persecuciones contra los periódicos, y por las medidas que se han tomado contra los derechos de asociacion y de reunion, tan estimados y ejercidos en toda Alemania.

Grandes son pues las dificultades con que tropieza el Conde de Bismarck para un arreglo definitivo de la suerte de los Ducados. Aunque se afana en resolver este problema, dudo que llegue pronto á resolverle. Si Austria cede, será con grandes exigencias. Ahora circulan aqui rumores, sin duda infundados, de que Austria ha celebrado con el Imperio francés un tratado secreto de Alianza.

Sobre las quejas de Austria y Prusia contra esta Ciudad Libre y sobre los medios de que han de valerse para que aqui no se abuse de la libertad de imprenta y de reuniones públicas, aun no hay nada acordado. Siguen las negociaciones entre las dos Grandes Potencias. Se dice que Prusia desea que se proceda contra esta Ciudad solo, y fuera de la accion de la Dieta; y que Austria pretende que los medios que se adopten sean extensivos á todos los Estados de la Confederacion, y segun lo que la Dieta decida y determine.

Se cree que el Tratado de Comercio entre Italia y los Estados del *Zollverein* vendrá á celebrarse en el mes de Enero próximo. Italia no aplicará su nuevo arancel á estos Estados, hasta ser reconocido por ellos. Esto precipitará el reconocimiento de algunos Estados reacios aun, como el de Hanover.

En el Ducado de Naβau siguen las desavenencias entre el gobierno y la segunda Cámara. Como el gobierno se niega al restablecimiento de la Constitucion democrática de 1848 y de la ley electoral de 1849, la segunda Cámara se venga negandose á autorizar un empréstito de 3.200.000 florines, que se quiere hacer para terminar los ferro-carriles, á ménos que no se presente una

[40] MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

ley adicional para la explotacion de dichas vias. Anhela asimismo la Segunda Cámara no pocas rebajas en el presupuesto, la supresion del derecho de caza en predio ageno, y la disminucion de las contribuciones.

Entre el Gobierno del Gran Ducado de Hesse y la Segunda Cámara de aquel pais tambien hay desavenencias. Se queja la Segunda Cámara principalmente de la ley electoral, contraria, en su sentir, á la Constitucion del Estado, y de un convenio, no ménos contrario, celebrado con el Obispo de Maguncia.

Ya he hablado á V.E. en otra ocasion de este activo y enérgico prelado, gefe del partido católico en Alemania, y muy aborrecido de los protestantes, por su celo sin duda. Como Monseñor Ketteler tuvo una mocedad muy borrascosa, antes de que Dios le llamase por mejor camino, sus adversarios religiosos y políticos tienen pretesto [*sic*] para injuriarle y disfamarle [*sic*], refiriendo en libelos y sátiras sus pasados estravíos [*sic*], y aun suponiendo que siguen. Acusan igualmente á la antigua amiga del Prelado, la célebre escritora Ida Hahn, retirada hoy en Maguncia á vida penitente y ejemplar con otras mugeres arrepentidas y piadosas.

En el gran Ducado de Baden se acaba de formar un nuevo partido progresista en el seno de la segunda Cámara. En Baviera ha ocurrido lo propio, asi en la segunda Cámara como fuera; pero todas estas apariciones y manifestaciones son aqui harto inofensivas é inocentes, merced al optimismo, al reposo y á la calma del carácter aleman, y merced á la manera alambicada, erudita, lenta y profunda que tienen aqui de discutir las cuestiones.

Como prueba y ejemplos de estas calidades, diré á V.E. que la enemistad entre germanos y *tscheches,* en Bohemia, ha venido á mover una guerra literaria y erudita en aquel pais, la cual está produciendo brillantes resultados. En 1862, se fundó una *Asociacion para el estudio de la Historia de los alemanes en Bohemia*; esto es, para probar la superioridad de la raza germánica sobre los *tscheches*, y, desde entonces hasta el dia, pasman verdaderamente las crónicas, historias, disertaciones y discursos, que sobre antigüedades, mitologia, tradiciones, cuentos y todo rastro ó vestigio del progreso intelectual en aquella tierra, han llegado á publicarse.

Con este ejemplo se vé la calma de los alemanes, y que hasta sus discordias, en vez de exacerbarse, suelen degenerar en certamenes de erudicion, provechosos, ó curiosos al ménos. No hay, pues que recelar del nuevo partido progresista entre los bábaros. El nombramiento del Sr Kock, enemigo de la reaccion, para ministro de los asuntos religiosos y de la enseñanza, ha disipado ademas las sospechas que los progresistas tenian de un movimiento reaccionario, sobre todo despues de la expulsion de Ricardo Wagner y de la salida del Ministerio de los Sres Neumayer y Mulzer.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Francfort s/M 28 de diciembre de 1865
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Sor Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N.º 138. / Direccion de los Asuntos Politicos[41]

Exmo Señor.

Muy Señor mio. Aunque V.E. ha de hallarse enterado por el Ministro de España en Viena de la situacion del Imperio Austriaco y de todas las novedades políticas que allí ocurren, no creo extraño á mi incumbencia el decir lo que en esta ciudad, asiento de la Dieta germánica, donde

[41] MAE = leg.º H-1323 = *O.*

las dos grandes Potencias de la Confederacion compiten por la *hegemonia*, se piensa y se refiere de aíquel Imperio.

V.E. sabe que en esta ciudad, por varios motivos que no desconoce tampoco, Austria es mas simpática que Prusia. Las economias que se anuncian para el próximo presupuesto de 1866, el Tratado de Comercio con Inglaterra, y la quizas soñada alianza con el Imperio Francés, son buenas nuevas para la generalidad de estos ciudadanos.

Se miran ademas con sumo interés los negocios de Hungria y se desea el mejor éxito á los planes de reconciliacion. El discurso pronunciado por el Emperador es objeto de muchos comentarios y glosas, y su estancia en Pesth dá argumento y motivo á innumerables anécdotas. De todo ello se deduce, sin embargo, que el Emperador ha debido la buena acogida á sus prendas personales, á su elocuencia en la lengua húngara, á la elegancia de su porte y á la amabilidad de su trato. Politicamente hay bastante frialdad. Para vencerla será menester vencer asimismo no pocas dificultades.

La primera ha de ser la de unir á la Corona de San Esteban las llamadas *partes adnexa*, es á saber, la Transilvania y la Croacia. Los sajones y los rumanos de estas provincias repugnan someterse á los magyares.

No es menor dificultad la de los Ministerios húngaros, sobre lo cual hay muchos pareceres entre los periódicos magyares, según son mas ó menos avanzados, propendiendo algunos á una independencia completa de Austria, salvo el reconocer al Emperador por Rey de Hungria. Otros desean para los Estados de este lado del Leitha una vida constitucional tan libre como la de ellos. Esto les parece prenda segura de union, y garantia de que la Constitucion húngara será observada, en lo que no confiarian si se gobernase absolutamente el resto del Imperio. Se acuerdan de las palabras famosas que el Emperador Francisco contestó, en 1821, á una diputacion magyara: "Totus mundus stultisat, dijo, et constitutiones imaginarias quaerit. Vos habetis constitutionem et ego amo illam, et illasam ad posteros transmittam". Despues de lo cual no hizo el menor caso de la Constitucion tan amada, y en su vida reunió la Dieta.

Bien conocen aqui los obstáculos que se oponen á un arreglo, pero le desean ardientemente todos los enemigos de Prusia, porque asi adquirirá el Imperio Austriaco gran preponderancia en la Confederacion.

El punto de partida, según el Discurso de la Corona, será la *Pragmática Sancion*, que Carlos VI promulgó para ganarse la voluntad de los húngaros en favor de su hija Maria Teresa; pero, partiendo de la *Pragmática Sancion*, no solo se puede restablecer la Constitucion que Fernando de Austria aceptó, en 1526, al aceptar la Corona, sino también la reformada por los revolucionarios en 1848, y anulada con todos los demas fueros y libertades dede [*sic*] Hungría, cuando, con ausilio de Rusia, consiguió el Príncipe Felix de Schwartzemberg sofocar la revolucion en aquel reino.

Apesar de todo, el arreglo se espera tanto cuanto se desea, y se confia para ello en la capacidad y popularidad de los Ministros Majlath y Esterhazy, y aun en la buena voluntad que el mismo Deak muestra.

Dios g^{ue} á V.E. m.^{s} a.^{s}
Francfort 28 de Diciembre de 1865
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Primer Secretario de Estado

Legacion de España
en Francfort
N 1. / D. de Comercio.[42]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: tengo la honra de pasar á manos de V.E. la adjunta cuenta de los viaticos de ida y vuelta á las Cortes de Wiesbaden, Darmstadt y Cassel para presentar á sus respectivos Soberanos mis Credenciales de Ministro Plenipotenciario de S.M. en virtud de la Real Orden de 24 de Julio último, y agradeceré á V.E. se sirva disponer que su importe, que asciende á escudos 553,500 me sea reintegrado[43].

Dios guarde á V.E. muchos años
Francfort s/M 12 enero de 1866
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado

Legacion de España
en Francfort
N 5. / [Dirección de los Asuntos Políticos][44]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: como ya he dicho á V.E. en otros despachos, el Sr Baron de Kübeck, Presidente de la Dieta Germánica ha estado enfermo, durante algun tiempo. Por esta causa, y asimismo por la muerte de algunos individuos de su familia, no ha podido sin duda, dicho Sr Baron obsequiarme hasta ahora, segun es costumbre, con un gran banquete. Por último, este obsequio tuvo lugar el día 23 del mes actual, asistiendo á él todos los Gefes de mision, todos los indivi-

42. MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = *A* = d.*O*.

43. "Cuenta de la ayuda de coste de viages a Wiesbaden, Darmstadt y Cassel para entregar las credenciales de S.M. en virtud de la Real Orden de 24 de Julio último.

8 Octbe	
Ayuda de coste de viage de ida y vuelta á Wiesbaden para presentar las credenciales á S.A. el Duque de Nassau. = Distancia 31 leguas (segun certificado remitido en otras ocasiones al Sr Ministro de Estado) á 32 1/2 reales legua segun tarifa hacen	1007 50
Id. de viage de ida y vuelta del Secretario de la legacion D.n Lorenzo de Castellanos á Wiesbaden acompañando al Sr Ministro de S.M. para la presentacion de las credenciales = Distancia 31 leguas a 12 1/2 reales legua	387 50
13 Oct.e	
Viage de ida y vuelta á Darmstadt para presentar las credenciales á S.A.R. el Gran Duque de Hesse. = Distancia 19 leguas (segun consta en este Ministerio)	617 50
Viage del Secretario de la Legacion Distancia 19 leguas a 12 1/2 reales	237 50
Viage de ida y vuelta á Cassel para presentar las credenciales al Elector = Distancia 73 leguas á 32 1/2 reales	2372 50
Viage del Secretario de la Legacion 73 leguas á 12 1/2 reales	912 50
Total reales vellon	5,535 00
ó sea escudos 553.500 m.s	

Francfort 12 Enero de 1866 Juan Valera"

44. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

duos de ambas Legaciones de España y Austria, y los Generales y Coroneles austriacos, aqui residentes, ó por pertenecer á la Comision militar de la Dieta, ó por mandar las fuerzas imperiales que custodian esta Ciudad libre.

Todos acudimos de uniforme al mencionado convite, y yo, exento ya de cuidado con la alegre nueva que V.E. tuvo la bondad de remitirme por telégrafo sobre el desengaño del General Prim y su paso al reino vecino. Los Ministros de las Potencias amigas, y muy singularmente el de Francia, me dieron la enhorabuena por tan buen suceso y por el restablecimiento de la tranquilidad en nuestro pais.

Los periódicos alemanes, en general, con un mal disimulado prurito de lastimarnos, han abultado sobremanera la importancia del movimiento revolucionario en España, distinguiendose por su furor contra el gobierno de S.M. la *Gaceta de Colonia*, lo cual es extraño en un pais donde la prensa tiene para otros asuntos un tan áspero freno. Aun despues de la llegada aqui de la noticia de la entrada de Prim en Portugal, la *Gaceta de Colonia* se expresa de este modo: "No por esto la situacion se ha mejorado en España, O'Donnel está amenazado y ahora es quizas la persona mas aborrecida en toda la Peninsula ibérica. La Reina misma le quiere mal, y la Reina Cristina le ha aconsejado abiertamente que llame á Espartero á formar un nuevo ministerio. O'Donnell tiene el plan de obligar á la Reina á abdicar en favor de su hijo, nombrandole á él regente. Aun no ha desistido de este plan, y, segun se asegura, quiere aprovecharse del próximo parto de la Reina, para hacerse dueño absoluto de España."

Nuestras desavenencias con Chile y las medidas tomadas por el gobierno de S.M. para que se le dé cumplida satisfaccion de los agravios recibidos, han sido aqui, por lo común, muy mal juzgadas y siempre en contra de nuestra nacion. Ahora, con el traidor apresamiento de la Covadonga y con la indignacion patriótica que ha suscitado en España la opinion empieza á sernos favorable. La Europa de Francfort, en uno de sus últimos números da la razon á España, y la *Postzeitung* ha publicado el vehemente artículo que remito original á V.E., en el adjunto pliego[45].

Dios guarde á V.E. muchos años
Francfort 25 de Enero de 1866.
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor Ministro de Estado[46]

---

[45] Anejo a este despacho se encuentra el recorte del artículo de la *Gaceta de Colonia* citado por Valera, así como el de *Postzeitung* de Francfort sobre el apresamiento de la *Covadonga*. De ambos textos y con membrete de la Subsecretaría del Ministerio de Estado se adjunta la traducción del alemán. Omitimos la del primero por ser muy similar a la de Valera; el articulo del *Postzeitung* dice así:

"Robo de la Corbeta española "la Covadonga"

Prescindiendo de las diferentes opiniones que se han formado acerca del origen del conflicto hispano-chileno, los que se han ocupado de esta cuestion con imparcialidad, no pueden menos de reconocer que la conducta del Comandante de la fragata Chilena "Esmeralda" no merece otra designación que la que sirve de encabezamiento al presente artículo. Habiéndose probado hasta la evidencia el despreciable medio de que se valió el Comandante Chileno, único en verdad con que podía contar para apoderarse de la corbeta Española, á saber el de izar traidoramente la bandera inglesa para acercarse al buque enemigo sin exponerse á peligro alguno, es preciso reconocer que tan vil conducta no cabe en la categoría de los ardides admitidos en el derecho de gentes, sino en la de actos de piratería dignos de castigo.

Pero la prensa imparcial que denomina así (robo) semejante acto de piratería, no dejará tampoco de decir publicamente que el Comandante de la fragata Chilena, al abusar de la bandera de Inglaterra para atacar á un buque de guerra perteneciente á una nacion con quien dicha potencia vive en paz y buena amistad, ha dirigido una ofensa y cometido un crimen grave contra la dignidad y la honra del Gobierno inglés.

Es evidente, pues, que el Gobierno inglés, no solo para evitar que en lo sucesivo se repitan un ejemplo y un antecedente de tan mala especie, sino antetodo para conservar incolume su propia dignidad, pedirá á Chile, ademas del castigo severo que merece el Capitan de su fragata, otra cumplida satistaccion, exigiéndosela con amenazas en caso de negativa. Una conducta, como la que indicamos, de parte del Gobierno inglés, tendrá los mejores resultados y evitará que se repitan actos criminales de esta especie."

[46] N.c.: "Enterado y que trabaje cuanto pueda por rectificar la opinion tan estraviada / Al Director".

Legacion de España
en Francfort
N.º 7 / Direccion de Comercio[47]

Exmo Señor

Muy Señor mio: Recibí á su debido tiempo la circular de V.E. pidiendo informe sobre el censo de la ganaderia en estos paises y sobre todo aquello que toca á este ramo de la industria humana. Si no he contestado desde luego á V.E. ha sido porque deseaba allegar los datos convenientes, y no los poseo aun, segun yo quisiera. Como sé por conducto extra-oficial que la Direccion de Estadística tiene ya del Gran Ducado de Hesse cuanto puede desear sobre el mencionado objeto, me he dirigido solo á los Gobiernos del Electorado de Hesse y del ducado de Naβau, á fin de alcanzar de ellos otros documentos semejantes. No bien los reciba, me apresuraré á remitirlos á V.E. Entretanto, acaso no esté de mas que yo traslade á este Despacho algunas noticias generales que he logrado adquirir y que pueden servir para mayor ilustracion del asunto.

La importacion de lanas extrangeras en los Estados de Zollverein fué, en 1864, de 343,807 kils, y, en el 1r semestre de 1865, de 140,087 kils.

Esto prueba que, á pesar de la grande abundancia de ganado lanar que hay en Silesia y en otras comarcas de Alemania, la produccion de lana no basta con mucho al consumo. En los mercados de lana que hay en Prusia, y de los cuales, Berlin, Königsbeer, Breslau, Posen, Stettin y Landsberg, son los principales, se han vendido, en 1865, 240,708 quintales de lana de á 100 libras del Zollverein, que corresponden á 108 libras de España.

En otras épocas fue Francfort un gran mercado de lana, pero ya de esto no queda mas que la memoria. Donde en el dia se hace con mas actividad este comercio, á mas de Prusia, es en el reino de Wurtemberg.

Las lanas se clasifican aqui de este modo: española, bastarda, alemana y mezclada. De la española, que es la mas fina, vale el quintal 120 á 160 florines.

Las ventas de los mercados de lanas en Wurtemberg, durante los años de 1862, 1863 y 1864, han sido: en 1862 22,650 quintales, por valor de 2.530,243 florines; en 1863 21,927, por valor de 2.371,034: y en 1864, 21,371, por valor de 2.651,592.

En Breslau, que es donde el comercio de la lana se hace mas en grande, se vendieron durante el año de 1863: 127,000 quintales. Las existencias que habia á principios de 1864 eran sobre 3,500 quintales.

La importacion de lanas de Prusia, Valaquia, Polonia y Austria, es muy considerable en el mercado de Breslau. Segun los datos publicados por la Real Oficina de Estadística de Berlin, el año 1862, habia en Silesia 2.611,743 cabezas de ganado lanar. De las demas provincias del Reino no sé el número de las cabezas de ganado.

El libro oficial "Situacion y progreso de la Agricultura prusiana en 1863 y 1864" que cito ahora, se limita á hacer algunas observaciones sobre la cria del ganado, dejando ver que está en decadencia, aunque se trata de mejorarla por medio de cruzamientos.

En la comarca de Danzig se han mezclado con las ovejas del pais carneros *negretti* importados de Mecklemburgo, y asimismo carneros Southdown.

En Fraustadt se han hecho con buen resultado cruzamientos con carneros rusos y con carneros ingleses de Oxford, Hampshire y Cotwold.

En Brandenburgo y en la Prusia del Rin se han hecho tambien cruzamientos semejantes.

Las escasas noticias que doy aqui pudieran aumentarse haciendo extractos de las publicaciones de la Oficina de Estadistica prusiana, de las relaciones de las juntas de comercio de las diferentes ciudades y de otros trabajos.

Facil me seria, Exmo. Señor, adquirir estos documentos y enviarlos originales, si no fuese por el temor de un porte excesivo. Tambien podria yo, si VE lo dispusiese, hacer extractos sobre todo lo que hace relacion con la cria caballar, con el ganado de cerda, con el ganado vacuno, con la seda, la cera y la miel.

Pero, como por el contexto de la circular de V.E. me parece que la Direccion de Estadística

47. MAE = leg.º H-1323 = *B* = d.*O*.

no desea mas que el censo de la ganaderia, me limito á añadir aqui que las publicaciones que he consultado están muy desprovistas de cifras, y que aguardo los documentos que he pedido á Cassel y á Wiesbaden.

De Silesia es de donde tengo mas datos. Por ello se que habia en aquel pais, en 1861, 201,987 cabezas de ganado caballar y 1,025,047 de ganado vacuno. En Hohenzollern, por cada 7 hombres hay 5 reses de ganado vacuno.

Si á mas de los datos que he pedido á Naβau y al Electorado de Hesse, puedo proporcionarme otros, que sean interesantes, se los remitiré á V.E.

Dios guarde à VE. m.s a.s
Francfort 27 de Enero de 1866
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado[48]

Legacion de España
en Francfort
N.º 9 / Direccion de Comercio[49]

Exmo. Señor

Muy Señor mio: despues de escrito mi despacho nº 7, ha llegado á mi poder un "Estado comparativo del progreso de la industria, comercio y tráfico en los Estados alemanes no prusianos ni austriacos durante el año 1865."

Esta obra ha sido coleccionada y publicada, segun noticias de las juntas de Comercio y de otras corporaciones mercantiles, por el Comité permanente de la Dieta del Comercio Aleman.

En uno de mis primeros despachos tuve la honra de informar á V.E. de lo que es esta Dieta y de remitirle su Memoria sobre un Tratado de Comercio y Aduanas con Rusia, y de decir algo sobre los puntos que tocó en la Asamblea que tuvo en esta Ciudad Libre.

La nueva publicacion ya mencionada del Comité permanente de dicha Dieta, contiene datos sobre la ganaderia de Alemania que parecen fidedignos y de los cuales extractaré aquí lo mas esencial en cumplimiento de la Circular del mes próximo pasado.

En el Reino de Wurtemberg se vendieron durante el año de 1861, en diferentes mercados, 226,027 cabezas de ganado vacuno, por valor de 16.489,915 florines; 6,638 caballos por valor de 982,637 florines; 96,821 cerdos, por valor de 696,951 florines y 136,806 ovejas por valor de 1.369,573 florines.

Parece, segun el último censo de 1861, que las cabezas de ganado vacuno eran en Wurtemberg 957,172; de las cuales 152,185 toros y bueyes; 466,758 vacas y becerros y 338,229 crías. El número de cerdos era en 1861; 216,965.

En Baviera, en los mercados de Landstrut se presentaron 6,424 reses vacunas, y 2,258 caballos, de los cuales se vendieron 5,000 reses vacunas por 261,000 florines y 530 caballos por 51,835. En Deggendorf se presentaron 5,870 reses vacunas, de las cuales fueron vendidas 4,416 por 285,970 florines.

En Suavia la cria de ganado es tambien importante. En los mercados que allí hay se vendieron en el último año (El libro de que se toman estos datos está publicado en 1865) 10,286 cabezas de ganado, de las cuales 7,000 cerdos.

Del Palatinado no hay noticias muy exactas en el libro de que saco estos apuntes.

---

48. N.c.. "A Estadística".

49. MAE = leg.º H-1323 = *B* = d.*O*.

En los círculos de Alzei y Worms el estado de la ganaderia es el siguiente: Caballos 5,587; potros 565; bueyes 793; vacas 20,156; toros 9,505; toros sementales 259; ovejas 1,125; cerdos 15,708; cabras 11,220; asnos 20; enjambres de abejas 10,450.

Se supone que el valor de la ganaderia en ambos círculos se eleva á 4.121,553 florines.

En los mercados de Giessen han sido presentados en el último año 12.534 bueyes, 9,469 cerdos, 20 caballos y 8 potros.

En el Círculo de Bingen la Estadística del ganado en 1863 es como sigue.

Caballos 1,936; potros 59; toros sementales 74; bueyes 576 - vacas 7,035. Toros y bueyes 2,646; ovejas 205; cabras 2,179; cerdos 5,202; asnos 2; enjambres de abejas 1,963. Se supone que el valor de esta riqueza es de 1.229,587 florines.

Tales son los datos mas interesantes que he creido deber extractar del libro citado.

Dios guarde á V.E. m.s a.s
Francfort 27 de Enero de 1866
Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado[50]

Legacion de España
en Francfort
N 10 / D. Comercial.[51]

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: de un libro publicado en 1865 por la Real oficina de estadistica en Berlin, y que se titula "Examen comparativo del progreso de la industria, comercio y tráfico de los Estados prusianos durante el año 1863" he podido extractar las siguientes noticias.

El consumo anual de carne en Königisberg [*sic*] viene á ser de 6.000 bueyes, 16.500 terneros; 20.000 cerdos y 22.000 ovejas; lo que hace un total de 63.000 quintales de carne. Para el ejercito se compran anualmente en esta provincia unos 3.000 potros de tres años al precio medio de 165 thalers. El mercado de esta provincia ha podido presentar sobre 500 caballos de lujo por valor de 150.000 thalers. Se supone que el producto de la cria caballar en la Provincia de Königsberg es de 1.000.000 de thalers anual. El precio mas alto de un tronco de caballos fué en 1863 de 250 federicos de oro.

De Possen no dá el "Examen comparativo" otra noticia sino que se vendieron 550 caballos y 130 cabezas de ganado vacuno.

De Polonia entraron en esta Provincia 682 caballos; 1536 cerdos cebados; 86.646 cerdos sin cebar, 1151 carneros y 1497 ovejas. Tambien nos dá la estadística el consumo de carne de esta provincia, que es de 2031 quintales de carne.

Los mercados de la Provincia de Brandemburgo han sido mas importantes que nunca en el año á que el "Examen comparativo" se refiere, se han vendido en ellos 50.950 bueyes; 69.435 terneros; 137.531 cerdos y 301.188 carneros. En esta provincia suelen importarse muchos cerdos de Hungria.

No creo, Exmo Señor, que haya muchos mas datos importantes que extractar del libro citado sobre el asunto en que me ocupo.

---

50. N.c.: "A Estadística".

51. MAE = leg.º H-1323 = *A* = d.*O*.

Sin embargo, yo examinaré con más detension [*sic*] este y otros documentos y acaso enviaré nuevas noticias por la próxima estafeta.

No remito ejemplares de los libros mismos porque son harto voluminosos.

Dios guarde á V.E. muchos años
Francfort 27 de enero de 1866.
Exmo. Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Sor. Ministro de Estado[52]

(Continuará)

52. N.c.: "A Estadística".

TEXTO Y SENTIDO: *EN LA PENUMBRA* DE JUAN BENET

Por *Epicteto Díaz*

Hasta ahora, *En la penumbra* (1988) es la penúltima novela publicada por Juan Benet. La última, *El caballero de Sajonia* (1991), al narrar cuatro posibles episodios en al vida de Lutero, supone un cambio en la habitual temática benetiana que para algún lector pudiera resultar inesperado[1]. Ahora bien, hay que recordar que, entre otras, su anterior novela, y buena parte de sus relatos breves, ya se distanciaban de la corriente central de su narrativa.

En la penumbra forma parte de la que podríamos denominar segunda etapa en la producción de Benet; la primera llegaría desde *Nunca llegarás a nada* (1961) hasta *Saúl ante Samuel* (1980), y a partir de ahí sus narraciones variarían de tono, haciéndose más accesibles.[2] En los años 80, esta segunda etapa incluiría *Trece fábulas y media, El aire de un crimen* y los tres primeros volúmenes de la tetralogía *Herrumbrosas lanzas.* A diferencia de esas dos novelas, el espacio *En la penumbra* no es por completo semejante a la "Región" que conoce el lector benetiano, fundamentalmente porque desaparecen sus elementos míticos. A ello se suma un cuestionamiento de los modos realistas, que se parodian de diversas maneras, y numerosas dificultades para establecer el sentido del texto.

En principio encontramos una mayor "legibilidad": la novela aparece dividida en dieciséis capítulos, cuya sintaxis es menos compleja que la de sus primeras obras, y se alternan tres secuencias narrativas en las que hay una cierta linealidad temporal. No obstante, también presenta características que se mantienen en casi toda su obra: el narrador y los personajes son entidades que nunca se establecen del todo; falta el *decorum* en el lenguaje de los protagonistas; la verdad de los hechos se relativiza; etc.

La narración abarca un período de seis meses (de mayo a octubre) en un año de la posguerra que no se precisa. De sus tres secuencias la más larga, en la que se mantienen las tres unidades, es una conversación entre dos personajes denominados "la señora" y "la sobrina". La segunda se desarrolla en un barracón de una mina donde viven un penitente, llamado Abdón, y un "forastero" del que conocemos poquísimos datos. Y la tercera es protagonizada por otras dos mujeres, llamadas Mercedes y "su amiga" (quien, al final, podría ser la sobrina), de cuyos diálogos no pueden extraerse muchas conclusiones. En la temporalidad de la narración las dos últimas preceden a la conver-

---

1. Juan Benet, *En la penumbra* (Madrid: Alfaguara, 1988); *El caballero de Sajonia* (Barcelona: Planeta, 1991). En 1982 Benet publicó, en edición limitada, una primera versión de *En la penumbra* (Santander, Bedia).

2. Véase la entrevista a Juan Benet en el diario *El País, El talento entre tinieblas,* Madrid, 19-IV-1988.

sación, y deberían ser los antecedentes que nos suministrasen información necesaria para comprender el relato.[3]

La conversación de la señora y la sobrina no es un verdadero diálogo. En realidad, se trata más bien un monólogo de la señora, un soliloquio zigzagueante en el que alternan un tono subjetivo y otro ensayístico, que es interrumpido en ocasiones por las singulares intervenciones de la sobrina. La incomunicación, en este caso, parece favorecer la expresión del personaje y su discurso fluye incesantemente sin prestar atención a lo que dice el otro, al margen del mundo exterior. Desde el punto de vista de la señora, no existe igualdad entre hablante y oyente, ya que en ocasiones ni siquiera parece percibir lo que dice su sobrina, y otras veces se burla de ella. Así, no nos encontramos con una confesión, sino con un autoexamen que el oyente (quizá en la misma medida que el lector) ha estimulado, pero cuyo sujeto emisor es también el principal destinatario; recuerda, entre otras, la conversación que mantienen el doctor Sebastián y la mujer en *Volverás a Región*, que Ricardo Gullón denominaba "monólogo semi-dialogante".[4]

Este simulacro de diálogo es una sola "estampa" de grandes dimensiones en la que se integra fragmentariamente el pasado, los recuerdos que obsesionan al personaje; pero a pesar de las reiteraciones de su memoria nunca ofrece una visión definitiva de lo ocurrido y, por tanto, sólo explica parcialmente el presente. La señora espera la llegada de un mensajero que traería un recado de su marido, del que huyó el mismo día de su boda unos veinte años atrás. Este pertenecía a los Amat, una de las poderosas familias de la comarca, y el objeto del mensaje, que ya había enviado repetidas veces, sería su reencuentro.

La señora habría huido por el incesto que cometió con ella el padre del novio, patriarca de la familia; pero según la versión de los hechos que más tarde da el penitente puede que ello no ocurriera. Las escenas de ese pasado se presentan en fragmentos con los que se mezlan digresiones sobre diferentes temas, especialmente, la moral y la conducta humana; en ellas, el tono ensayístico, la inadecuación de su forma de hablar con la conversación íntima que mantiene, revela el carácter escrito de sus palabras. Puede verse como sus construcciones lingüísticas representan los hechos de manera extremadamente subjetiva y, por tanto, no se pretende que tengamos un acceso directo a los contenidos de la conciencia del personaje.

No obstante, dentro del monólogo de la señora se percibe la palabra del otro; unas veces es la familia Amat, otras su marido (a quien sólo nombra al final) o la sobrina, las que siente como oponentes y con las que polemiza. Sólo al enfrentarse a ellas, al no asumir el papel que estas le asignan y renunciar al futuro que le esperaba como nueva madre del clan Amat, habría podido alcanzar su verdadera identidad.

En las otras dos secuencias tampoco se produce una comunicación "normal". En la segunda, el penitente mantiene casi siempre la palabra, mientras el otro lee periódicos atrasados sin prestarle atención. Su relación manifiesta tintes absurdos: vemos como en un par de ocasiones el penitente prepara una comida que el otro desprecia, pero que después le disputa; narra la historia de la señora con algunas variaciones, y pretende presentar al forastero, con fines matrimoniales, una supuesta hija del marido de la señora. En la tercera, Mercedes y su amiga conversan, por medio de alusiones que no se aclaran, sobre sus relaciones con un hombre, y muestran su mutua desconfianza. Luego asistimos a la compra en un mercado, una charla en un bar y a unas visitas al ba-

[3] Cada capítulo va encabezado por una indicación temporal: "Octubre", en los de la primera secuencia; en las otras dos, sucesivamente, "Mayo", "Junio", "Agosto" y "Septiembre".

[4] Ricardo Gullón, "Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España", *Insula* (318) 1973, p. 10.

rracón de la mina que también resultan poco concluyentes. En ninguno de los tres casos llega a producirse una comunicación auténtica. Vemos que los protagonistas viven aislados, movidos por motivos poco claros que no interesan al narrador: así, la única intención explícita del discurso de la señora es que la sobrina se aleje de los hombres, de los "cazadotes" que la acecharían. En el mundo que contemplamos la comunicación es casi inexistente, y cuando llega a existir carece de sentido.

Por otro lado, con respecto al personaje puede notarse una serie de peculiaridades frecuentes en Benet: quizá la más evidente es que casi nunca se les da nombre propio.[5] En ocasiones el lector percibe que durante páginas no se dice quién está hablando, desatendiendo la convención que impone nombrar al principio de cada intervención. En otros casos, aunque a partir de cierto momento conocemos el nombre propio de un personaje, por ejemplo, Abdón, el narrador prefiere referirse a él como "el penitente"; de esa manera vemos al personaje como si fuera la primera vez que aparece.[6] Y, un último caso, junto a la carencia de nombres propios observamos que tres personajes se llaman Ramón: primero, al ir a la compra Mercedes y su amiga, el tendero que despacha; casi inmediatamente se dice que así se llama el marido de la señora; y al final de la novela, también resulta ser el nombre del forastero que vive con el penitente. Con estos procedimientos el personaje se aleja de los modos realistas: las irregularidades respecto a las convenciones novelescas mantienen la distancia entre mundo narrado y lector, y requieren su atención de manera constante.

Según vemos no se completa la singularidad psicológica del personaje. Por ejemplo, dos o más descripciones de un personaje no suelen encajar completamente; en el caso de Abdón, puede compararse la descripción inicial del narrador (p. 51) con la que encontramos después, quizá contagiada por el punto de vista de la amiga de Mercedes (p. 126). Otras veces encontramos una caracterización humorística, como la del forastero, que tampoco resulta muy completa: "Se veía que en su vida jamás había gastado una moneda en refrescos y hacía muchos años que no había movido el labio superior" (p. 58).

Si tratamos de definir el comportamiento de la señora, y los demás protagonistas, nos encontramos en una difícil situación: casi nunca podemos hacerlo sencillamente porque no actúan; sólo puede decirse que su comportamiento es absurdo o insuficiente para emitir un juicio. Y ya se ha señalado que en las palabras de los personajes que más hablan, la señora y Abdón, encontramos una sospechosa falta de *decorum* en la que se trasluce la presencia autorial. Es decir, no interesa la psicología y su manera de hablar claramente libresca inspira nuestra desconfianza. Percibimos al autor (implícito) en palabras de la señora, pero también sus opiniones sobre la moral se parecen a las de Abdón, aunque en éste se den algunos registros inesperados; así, al intentar que el forastero se pruebe una chaqueta que ha comprado (y que el otro lanza repetidas veces al suelo) le dice: "No me importa el dinero que está hecho para perderse. Me importa el rumbo que toman los acontecimientos. ¿Dónde te escondes, soledad? Acuérdate de nuestro pueblo que es grande y tiene un sólo designio" (p. 171). La inconexión de su respuesta y su tono profético provocan la risa del lector. Estamos en un terreno similar al que Benet exploraba en *En el estado,* donde no teníamos acceso a una posición cómoda, junto al autor, desde la cual podría contemplarse el desarrollo de los acontecimientos y extraer su sentido.

---

[5] Ricardo Gullón comentaba este procedimiento en *Una tumba* ("Sobre espectros y tumbas", en *Juan Benet,* ed. Kathleen Vernon. Madrid, Taurus, 1986, p. 216).

[6] Estas características ya se daban en "Duelo", uno de los relatos de *Nunca llegarás a nada.*

El efecto que consigue ese tratamiento del personaje, según creo, es el distanciamiento emocional del lector, ya que se impide que alcancemos la sensación de familiaridad que caracteriza al realismo. No se produce una evolución de su personalidad y sospechamos que las contradicciones no se resuelven, que ninguna de las versiones es definitiva. El personaje nunca queda fijado como una entidad acabada y satisfactoria, sino que, por el contrario, resulta enigmática y no podemos conocerlo de manera suficiente.

Hay, además, una serie de conexiones entre los personajes y circunstancias de esta novela y los de otras narraciones benetianas: el penitente, teniendo en cuenta la descripción del narrador, puede ser el mismo que aparece en *Una meditación* y *El aire de un crimen:* el marido de Nemesia, la protagonista de *Un viaje de invierno* se llama Amat, y en ese texto la circunstancia principal también es la espera. Un caso más complejo sería el de la semejanza de algunas intervenciones de la señora y las de la señora Somer de *En el estado,* cuyas palabras difícilmente podíamos tomar en serio.

También pueden encontrarse alusiones a otros textos no benetianos: el penitente dice que una antepasada suya llamada Medea, de muy mal perder le legó "una ropa", de esa manera tan singular se referiría a la historia de Medea y el vellocino de oro. La sobrina cita el Eclesiastés, para apoyar dos de sus escasas y extrañas intervenciones, y encontramos dos nombres con resonancias bíblicas: el del penitente, Abdón; y en la descripción de la casa de la señora, al final de la novela, se dice que está en la carretera de Cafarnú. Sin embargo, en ninguno de esos casos la asociación parece relevante. Es decir, casi todas estas inclusiones de personajes o citas resultan chocantes en el contexto en que aparecen, y tienen una intención irónica o paródica más o menos clara.

A ello se suma la desmitificación Región, el espacio en que se desarrolla casi toda la narrativa benetiana. Los dos espacios principales de *En la penumbra* son el interior de la casa en que conversan la señora y la sobrina, y el barracón de la mina en el que viven Abdón y el forastero. Los demás lugares, como la tienda en que el penitente compra un traje, el mercado y el bar que visitan Mercedes y su amiga, son escasamente descritos y suelen aparecer cuando se produce una parodia del realismo. Así, algunos de los comentarios del narrador cuando las dos amigas van de compras no dejan lugar a dudas: "Sabes muy bien a lo que me refiero —contestó su amiga, para añadir, con uno de esos cortes y cambios de conversación que las mujeres introducen con frecuencia, sobre todo cuando van al mercado—. Yo voy al puesto de verduras " (p. 34). La conversación entre ellas no queda suficientemente explicada, no sabemos a qué se refiere su amiga, y la generalización al modo "realista" sobre las mujeres sólo puede entenderse irónicamente.

La acción se sitúa en Región, y se citan algunos de sus toponímicos habituales, pero desaparece Mantua, el paraíso que custodiaba el Numa. Fundamentalmente se opone el espacio ciudadano de la casa al barracón de la mina, en donde quedaría parcialmente representada la ruina. Por su estado de abandono la mina simboliza lo primitivo, lo marginal en la civilización, y sin embargo, en ella ya no se dan las visiones del futuro que tenía Abdón, sino que nos encontramos con unas conversaciones absurdas, una lucha por la comida, que recordaría a la picaresca, y algunos hechos intrascendentes.

Para finalizar puede ser útil una breve comparación con *El aire de un crimen,* la anterior novela de Benet. En *El aire de un crimen* las estrategias del género policíaco nos situaban en un terreno más estable: existía una sucesión lógica de acciones, relacionada con la aparición de un cadáver en las primeras páginas, y Región resultaba reconocible para el lector benetiano. Aparecían, como en otros textos regionatos, los Mazón, en los que se simboliza la ruina y decadencia de la comarca, y el Numa seguía vigilando Mantua, exterminando a todo aquel que invadiera el territorio prohibido.

En *En la penumbra* no hay nada sobrenatural y la mayoría de las incógnitas planteadas se disuelven en una falta de sentido. Varias veces se presenta una posible trama que queda sin desarrollar. Así, se alude a un drama que llevó al penitente a dejar la bebida y modificar sus hábitos, sin que se nos explique cuál fue. Cuando llega el forastero a la mina Abdón parece reconocerle, y los amigos que se encuentran con él escapan como si le temieran. Sin embargo, en páginas posteriores las escenas y diálogos absurdos no se ajustan a las expectativas creadas. Y, sobre todo, es al final cuando no se produce una solución: al ir a entregar un paquete de hierbas en casa de la señora, el penitente muere golpeándose con la escalera, mientras el forastero lee los periódicos atrasados que estaban esparcidos por el suelo. Después de un rato, la señora y la sobrina abren la puerta, invitándole a entrar, pero el forastero se va sin decir nada.

Toda lectura supone un proceso de construcción de hipótesis que el lector mantiene, modifica o desecha según avanza en el texto. En el que aquí comentamos, según hemos visto, nos vemos obligados a modificar y desechar constantemente nuestras interpretaciones. Las diferentes versiones de un suceso no nos ofrecen una perspectiva global más verídica que la que ofrecería un solo punto de vista; la verdad no sólo queda relativizada sino que se impide que extraigamos un sentido definitivo de los hechos narrados. Benet en su novela crea un contexto en el que cuestiona sus propios recursos y en el que la palabra queda en primer plano, casi desprendida del personaje y la historia que transmite.

UNA EDICIÓN INCUNABLE MAL CONOCIDA DE LA SENTENCIA ARBITRAL DE GUADALUPE

Por *Alberto Torra*

El texto de la sentencia arbitral dictada por Fernando el Católico el 21 de abril de 1486 en Guadalupe poniendo fin al conflicto entre los señores y los payeses de remensa presenta todavía, a pesar de haber sido estudiado y editado numerosas veces, o quizá a causa precisamente de esto mismo, algunos problemas en cuanto a la fijación del texto y al establecimiento del inventario exacto y completo de todas sus versiones manuscritas e impresas, en castellano y en catalán. Con esta breve nota no pretendemos llenar este vacío, pero sí al menos contribuir a aclarar el problema de las ediciones incunables de la sentencia.

La maraña de ediciones de constituciones de Corte y sentencias reales catalanas de los siglos XV y XVI fue desbrozada a comienzos de este siglo por Guillem de Brocá en un meticuloso estudio e inventario[1]. Dejó, sin embargo, muchos problemas sin resolver y añadió incluso en ocasiones —dada la abundancia de descuidos, errores e identificaciones equivocadas— más confusión a la ya de por sí existente.

Bajo el epígrafe "Sentencia sobre los remenses y sa interpretació", señala cuatro ediciones sin fechar, atribuyendo todas a los últimos años del siglo XV. La primera, de ocho hojas sin foliar ni signaturas y que no incluye la interpretación de la sentencia hecha en 1493, la atribuye al año 1495 aproximadamente. La segunda sería igual a la anterior, según Brocá, pero de 12 hojas con signaturas a, aij, aiij - b, bij, biij (!). La tercera, con orla en la primera página, incluye la interpretación de la sentencia, y consta también de 12 hojas con signaturas a, aij, aiij, aiiij - b, bij, biij. Menciona, por último, una edición encabezada por el escudo de los Reyes Católicos, también de 12 hojas y con la interpretación de la sentencia[2].

Esta última, de la que Brocá señala un ejemplar de la Biblioteca Colombina de Sevilla y de la que se conocen otros en el Archivo de la Corona de Aragón y en la Biblioteca de Cataluña, parece corresponder a la documentada edición de Rosenbach de ca. 1498, suficientemente conocida[3]. La mencionada en tercer lugar parece que ha de identificarse con la reseñada entre otros por Haebler con el n.º 263 de su catálogo y

---

[1] G. M. de Brocá, *Taula de les stampaçions de les constituçions y altres drets de Cathalunya y de les costumes y ordinaçions de sos diverses paratges*, Barcelona, 1907.

[2] *Ibid.*, pp. 121-122.

[3] *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, Madrid 1989-1990, (=CIE) t. II, 5220. J. M.ª Madurell Marimón y J. Rubió y Balaguer, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona*, Barcelona, 1955, doc. 149, pp. 269-270.

sin duda corresponde a bien entrado el siglo XVI[4]. Más difícil es la identificación de la anterior, pues son pocas las referencias que facilita Brocá e incluso contradictorias. Casi con seguridad ha de tratarse de otra edición del siglo XVI.

Queda finalmente el problema de identificar la edición reseñada por Brocá en primer lugar. La detallada descripción que nos ofrece habría de permitir su fácil localización en los repertorios de incunables o post-incunables. Sin embargo, ninguna edición conocida de la sentencia de Guadalupe se ajusta a esta descripción. Los dos ejemplares que cita, del Ateneo de Barcelona y de su biblioteca particular[5], no han podido ser localizados actualmente. La única edición de esta sentencia que conserva el Ateneo corresponde claramente al siglo XVI. La búsqueda del otro ejemplar en la biblioteca del Colegio de Abogados de Barcelona, que ha conservado buena parte de la colección privada de Brocá, se ha revelado también infructuosa.

Ante estas dificultades se podría poner entre interrogantes la descripción de Brocá, que de hecho no ha sido tenida en cuenta por ningún otro autor, pero lo cierto es que el incunable así descrito —pues de un incunable se trata efectivamente— existe y un ejemplar al menos se puede localizar en el Archivo de la Corona de Aragón, donde al parecer ha pasado desapercibido hasta el momento.

Se encuentra encuadernado, ocupando los fol. 108-115 (foliación antigua, CXVI-CXXIII), dentro de un volumen misceláneo de copias manuscritas de documentos importantes del Archivo Real realizadas por el archivero Pere Miquel Carbonell a fines del siglo XV[6]. Se compone de ocho hojas sin foliar y sin signaturas, de tamaño folio, que forman un único cuadernillo. Está escrito en caracteres góticos con un número variable de líneas (entre 36 y 44). Los capítulos, al contrario de lo que sucede en otras ediciones, no están numerados ni titulados. Presenta grandes manchas de humedad y bastantes agujeros producidos por insectos, restaurados algunos al realizar la encuadernación actual. En conjunto, sin embargo, su conservación es aceptablemente buena.

Hoj. 1r: In Xp̃i nomine. Pateat cunctis: Quod cum inter pagensium de remença // ex vna/et ipsos pagenses ... *lín. 13* ...Tandem die vicesimoprimo mensis aprilis anni presentis et infra // scripti millesimi.cccc.lxxxvi. ... *lín. 16* ...cameran monasterij sãcte Marie de gua // dalupo ... *Hoj. 8v, lín. 35* ... lo pare de Narcis goxat/en // Volart de Canoues. Io el Rey.//

No hay ninguna referencia al impresor ni al lugar de impresión, pero los tipos (107G) corresponden a los utilizados por Pere Posa en Barcelona al menos a partir del año 1488[7]. El propio Brocá lo apuntaba al señalar el paralelismo entre este incunable y el de los *Capitols de la primera Cort de Barcelona* de 1481[8].

Tampoco consta la fecha de impresión, pero una anotación manuscrita en este ejemplar permite aventurarla con bastante exactitud. Se trata de la autentificación del texto

4. C. Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500. Con notas críticas,* La Haya, Leipzig, 1903. CIE, t. II, post-incunables, 237.

5. De este último añade en nota: "Manuscrit de lletra de l'época. L'epigraph: *Sententia Regia lata inter Seniores*" (p. 121, n. 2). Parece que hay que interpretarlo como una anotación manuscrita en un ejemplar impreso.

6. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Cancillería, Memoriales, n.º 67. Se trata de un volumen facticio formado probablemente en el momento de su encuadernación actual, realizada el siglo pasado.

7. *Cataloque of Books printed in the XVth. Century now in the British Museum. Part X. Spain. Portugal,* London, 1971, pp. 4-5. Debo agradecer la amable ayuda de Julián Martín Abad, de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la identificación del impresor y en la catalogación del incunable.

8. CIE, t. I, 1938 y 1939.

impreso, realizada por el archivero Pere Miquel Carbonell de su puño y letra y datada a veinticuatro de agosto de 1487. El mismo archivero anotó también el título del documento:

Hoj. 1r, en el margen superior: Sententia arbitralis per serenissimum dominum Regem Ferrandum .ii. // lata inter Seniores rusticorum de redimentia ex vna parte // et ipsos Rusticos de redimentia parte ex altera principato Catalonie. *Hoj. 8v, en el margen inferior:* Exemplum huiusmodi arbitralis sententie fuit cum eius originali nota fideliter comprobatum // et traditum mihi Petro Michaeli Carbonello Regio Scribe et notario publico tenentique claues // Regii Archiu vna et insolidum cum francisco Carbonello filio Conscriba et Conarchiuario // meo non alia ratione nisi quod ipsum in Regium Archiuum predictum collocarem quod pro suo vero // originali haberetur. Ideo hec scripsi die Vicesimo quarto mensis Augusti festo Sancti Bartho // lomei Anno a nativitate domini Millessimo Quadringentesimo Octogesimo Septimo // Ferrando .ii°. feliciter regnante.

Estamos por tanto ante el más antiguo testimonio conocido de la versión catalana de la sentencia, impresa probablemente, según se puede deducir de la propia anotación de Carbonell, poco antes de la fecha de esta autentificación en agosto de 1487, poco más de un año después de su promulgación. Cabe recordar que la versión original se redactó en castellano, tal como aparece en el registro de la cancillería correspondiente y en el pergamino original conservado entre los fondos de la Generalitat[9]. La nota original de esta traducción oficial al catalán, sobre la que se realizó el impreso y a la que se refiere Carbonell, no ha podido ser localizada.

Debe pues insertarse en el *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas* y antes de la mencionada edición de la sentencia de Guadalupe atribuída a Rosenbach del año 1498, la ficha correspondiente a esta otra edición anterior al veinticuatro de agosto de 1487. Ya había sido descrita por Brocá, pero no había sido tenida en cuenta posteriormente al no poder identificarse los ejemplares que menciona y al haber pasado desapercibido este otro conservado en el Archivo de la Corona de Aragón y del que hemos dado aquí noticia detallada.

[9] ACA, Cancillería, registro 3549 (= *Diversorum Ferdinandi II*, 5) fol. 156v-175r y ACA, Generalitat, pergamino 745.

POESÍA ESPAÑOLA DE LOS '80: EL DISCURSO POSMODERNO DEL DESENCANTO

Por *Laura Scarano*

En España la modernidad, en términos artísticos, se interrumpe con la Guerra Civil y con el régimen franquista aflora una literatura decimonónica, trasnochada y anacrónica, de auge del soneto, de poéticas edulcoradas y vates civiles cuyas odas alaban al régimen y a su caudillo. Hacia 1960, cuando se comienza a producir el "despegue" económico de España (paralelo a su reingreso a la ONU y a la órbita de Washington), despuntan los primeros procesos de industrialización y se empieza a perfilar una débil pero incipiente sociedad de consumo que, hacia los '70, se irá afianzando en el cultivo de valores "posmodernos", plenamente en desarrollo en los años '80.

Ya en la década del '70 las posturas incondicionalmente a favor de las poéticas social-realistas pierden fuerza en España y se impone una nueva actitud poética que discute la proclama de la poesía como arma de cambio social e instrumento de comunicación. Sin embargo, la antigua y sacralizada ideología del arte como vía de conocimiento tampoco conquista nuevos adeptos. Lo que se impone mayoritariamente es una concepción lúcida de los límites del lenguaje para referir la realidad. Las tesis desmitificadoras se expanden y prevalece una concepción semiótica del lenguaje, para la cual la poesía es mero discurso, una agrupación arbitraria de signos que produce "alucinaciones textuales" (G. Carnero), "artefactos verbales" (G. Celaya), "escombros" (A. González).

Examinaremos aquí textos de autores que, si bien pertenecen a diferentes generaciones por edad biológica, confluyen en escrituras homólogas a partir de los '70 y '80, articulando un discurso poético posmoderno, signado por el escepticismo gnoseológico, la destrucción de la univocidad del signo y la consistencia del sujeto escritural, la explotación de la mueca paródica y la ironía corrosiva. Se verifica en el discurso un proceso de desmantelamiento radical de los valores y postulados constitutivos de la modernidad literaria. Una actitud de desplante mental e introspección irónica domina este discurso que examinaremos, tomando el concepto de posmodernidad en sentido operativo y a la vez restringido al ámbito artístico (sin asumir los contradictorios contornos del vocablo en el debate terminológico actual). La poesía aquí presentada se goza en exhibir los límites y falacias del propio discurso, generando textos paródicos, desmitificadores de todo credo artístico (metafísico o social) y profundamente irreverentes. La experimentación verbal se orienta hacia el juego intertextual, el chiste verbal o la distorsión lingüística (como en los "prosemas" de González), o bien explota el absurdo conceptual mediante la construcción de "jeroglíficos" verbales (como en la poesía de Carnero), o adopta poses suicidas experimentando con fórmulas terminales como el epitafio, el simulacro de la muerte del autor y la mascarada del silencio poético (Hierro,

Gil de Biedma, L. M. Panero), o bien las innumerables vías del culturalismo snob y artificial, del malditismo, el erotismo, el neobarroquismo (Gimferrer, Villena, etc).

ÁNGEL GONZÁLEZ, de la llamada generación del medio siglo o del '60, es uno de los exponentes más claros de una corriente antipoética o paródica, montada sobre un lenguaje pretendidamente conversacional. Heredero de una de las vetas más productivas de la poesía social de los '50, González produce textos poéticos caracterizados por una estructuración irónica que busca, por el juego lingüístico y la parodia de discursos y convenciones, cuestionar y hacer estallar todo el andamiaje trascendentalista del arte, por un lado, y los falsos mitos de la sociedad burguesa, por el otro. La tradición de una "poesía del ser", metafísica y sacralizada, acuñada por románticos, modernistas y extendido a ciertos experimentos vanguardistas del '27, aparece liquidado por una retórica desmitificadora de los núcleos centrales del modelo hegemónico.

Sus textos breves, cercanos al epigrama y presididos por una ácida ironía, cultivan lo prosaico y, a la vez, trivializan discursos canónicos (literarios, políticos, religiosos). Se propone una poética lúdica, de juego de signos, poemas como artefactos verbales sin altos fines. Parodiando a Bécquer dirá:

> Poesía eres tú,
>
> dijo un poeta
>
> —y esa vez era cierto—
> mirando el Diccionario de la Lengua.
>
> ("Poética N.º 4", de *Muestra*)[1]

El hipotexto becqueriano le sirve como instrumento para oponer a la proclama romántica de Poesía=Belleza, la semiótica de Poesía=lenguaje, entendiendo el poema como receptáculo de signos, bajo la figura del "diccionario": código arbitrario, acumulativo y fosilizado en un libro, inútil tanto para la comunicación como para el conocimiento, que no hace más que acopiar, rotular y registrar signos inconexos. El poeta no es así más que un mero colector de palabras, reunidas por azar o por juego. Esto supone postular la literatura como sistema intertextual y al poema individual como producto de textos previos y de convenciones literarias más que de objetos concretos o hechos del mundo. Por otro lado esta concepción refleja un problema clave de la llamada "posmodernidad cultural", el del llamado "foco semiótico", la preocupación por el signo y su capacidad denotativa.[2]

La poesía se abre como escritura hacia otros discursos, pero no porque los jerarquice por encima del literario propiamente dicho (postulado que fuera característico de las poéticas "sociales" de los '40-50), sino porque, desde la perspectiva ideológica implantada por sus textos, ningún discurso tiene valor alguno o utilidad para el hombre que lo pronuncia. En un poema titulado "Contra-Orden" el hablante elabora una teoría poética casual y aleatoria, que utiliza alternativamente frente a otras opuestas, dependiendo de su humor. El subtítulo "(Poética por la que me pronuncio ciertos días)" marca este carácter transitorio y variable, ya que ninguna poética parece ser definitiva. La de este poema, radicalmente anti-poética, propone una estética de deshecho, violentando la convención de las poéticas tradicionales:

---

1. Ángel González, *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral, 1986, p. 294. Todas las citas pertenecen a esta edición (a distintos libros allí recopilados).

2. Cfr. Andrew Debicki, "Transformation and perspective in the poetry of A. González", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* VI, 1 (otoño 1981): 1-23.

Esto es un poema.
Aquí está permitido
fijar carteles
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
muera el ... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.

Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo.

(*Muestra,* p. 293)

El cambio de tono al final del poema nos alerta sobre el carácter irónico del enunciado, y sobre la deliberada construcción de un sujeto que posa de "poeta impuro", pero que descree tanto del credo que ataca (la tradición de una poesía pura y esteticista) como de su propia retórica coloquial e irreverente. El sujeto que abre el poema se ve desplazado al final por otro hablante que admite su desencanto existencial y escritural. El título de este poemario, a la manera dieciochesca, significa de por sí ya una notable ruptura con las convenciones poéticas: *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* [1977]. El volumen es así presentado como un catálogo que supone la concepción de la poesía como transformación de convenciones. Su apariencia científica y descriptiva es una trampa para el lector lo mismo que su extensión, su lenguaje analítico, su referencia a "procedimientos narrativos". Se trata de un cúmulo de desvíos que destruye nuestras expectativas convencionales ante el título de un poemario; sin embargo rechazamos la noción de libro como "catálogo", y lo aceptamos a pesar de todo como "poesía", alertados no obstante de su carácter irónico y lúdico. La sección "Metapoesía", a la que pertenecen los dos poemas citados, es precisamente una manipulación paródica y desmitificadora de esa tradición.

El potencial paródico manipula también textos de la tradición filosófica y cultural de Occidente. En "Glosas a Heráclito" se opera una degradación del molde estructural presocrático y de su pensamiento: "Nadie se baña dos veces en el mismo río. / Excepto los muy pobres." (1, p. 302). Los distintos enunciados a modo de versículos proponen una lectura contextualizada y presente de aquellas glosas con una paralela trivialización de lugares comunes de la filosofía: "(*Traducción al chino*). / Nadie se mete dos veces en el mismo lío./ (Excepto los marxistas-leninistas)." (3). En un tono de sátira se produce una minimización de contenidos altos y serios. La última finaliza con un tono emotivo reticente y contenido que, sin embargo, no descarta el recurso al humor negro, al comparar la sangre de los caídos que amasó la historia española con la fabribación de morcillas:

[4] *(Interpretación del pesimista)*

Nada es lo mismo, nada
permanece.

Menos
la Historia y la morcilla de mi tierra:
se hacen las dos con sangre, se repiten.

Michel Riffaterre en su libro *Semiotics of Poetry* sostiene que el discurso poético se constituye a partir de una radical modificación de "views, conventions, texts and perceptions", familiares al lector.[3] Así la lectura resulta ser un proceso dialéctico que empieza con el intento del lector por leer y descubrir en el texto su significado mimético y referencial. Sin embargo todo poema contiene desvíos de la gramática y de tal nivel mimético; el lector percibe estas "ungrammaticalities" porque las confronta con sus previos conocimientos de convenciones literarias y culturales. El texto exige pues una segunda lectura, hermenéutica, que produce la emergencia del sentido (semiosis) por la cual el lector descubre una nueva dimensión textual, no referencial, sino semiótica (poética). Así la operación de lectura consiste en que el lector confronte los elementos del texto, no con los que comúnmente percibimos como "realidad" (de ella sólo tenemos "representaciones lingüísticas"), sino en relación con los sistemas literarios, culturales, filosóficos que están detrás de la obra. Ya Saussure, en los umbrales de la nueva ciencia lingüística afirmó que los signos lingüísticos no se relacionan con lo que designan más que de un modo arbitrario, y acierta Jonathan Culler cuando, revisando esa postura, concluye que en definitiva "el significado referencial es una ilusión inverificable".[4]

Estas concepciones lingüísticas con sus implicancias epistemológicas sirven de fundamento a experimentaciones poéticas como las de González, buscando extremar la sorpresa y "desautomatización" del lector, violando sus expectativas lingüísticas y quebrando violentamente sentidos convencionales de las palabras.[5] Un claro ejemplo es el poema de *Breves acotaciones para una biografía* [1971] titulado "Meriendo algunas tardes" (p. 240). Explota aquí un procedimiento recurrente en su obra, que consiste en tomar una imagen familiar y bruscamente alterarla en una secuencia enunciativa que provoca la reacción y sorpresa del lector. Esta transformación inusual de frases e ideas estereotipadas (clichés y lugares comunes de la lengua en su uso social) ya habían aparecido en libros anteriores: "Ayer fue miércoles toda la mañana./ Por la tarde cambió: se puso casi lunes" (p. 93); "Te llaman porvenir/ porque no vienes nunca." (p. 98) (en *Sin esperanza, con convencimiento* [1961]).

Volviendo al poema "Meriendo algunas tardes", la reducción de la frase convencional a su significado literal violenta las expectativas lingüísticas del lector:

Meriendo algunas tardes,
no todas tienen pulpa comestible.

Si estoy junto a la mar
muerdo primero los acantilados,
luego las nubes cárdenas y el cielo
—escupo las gaviotas—
y para postre dejo las bañistas
jugando a la pelota y despeinadas.

Si estoy en la ciudad
meriendo tarde a secas:

---

3. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana University Press, 1978.

4. Sobre la discusión de estos aspectos teóricos cfr. Martha Lafollete Miller, "Literary tradition versus speaker experience in the poetry of A. González", *Alec* 7, 1 (1982): 79-95.

5. Véase el artículo de Viktor Chlovski "El arte como procedimiento", Eikhenbaum, Tinianov y Chlovski, *Formalismo y vanguardia.* Madrid: Alberto Corazón Ed., 1970, pp. 83-110.

mastico lentamente los minutos
—tras haberles quitado las espinas—
y cuando se me acaban
me voy rumiando sombras,
rememorando el tiempo devorado
con un acre sabor a nada en la garganta.

El circunstancial de tiempo pasa a ser objeto directo del verbo y produce la quiebra o "agramaticalidad" que reclama al lector una lectura semiótica, no mimética (de acuerdo a los términos acuñados por Riffaterre). Subvierte las expectativas del lector porque altera el significado convencional asociado con la frase. La temporalidad se convierte en materia comestible. La alteración no niega la metáfora que persiste (comer las tardes significa devorar el tiempo, existir); el equívoco se monta sobre el doble juego semántico de un sentido literal y un sentido figurado. La reflexión angustiada sobre el paso del tiempo (implícita en el cambio de tono del último verso) queda enmascarada por un humor lúdico que maneja magistralmente la técnica de desfamiliarización del lenguaje cotidiano. Como señala Parker "la desfamiliarización es el resultado de varias técnicas que llevan a cabo el mismo efecto. Al presentar algo conocido en forma insólita, el lector se ve obligado a modificar y aun cambiar radicalmente sus expectativas ante el referente al que se alude".[6]

Del mismo modo en "Eso era amor" el juego de palabras queda montado sobre una situación amorosa convencional: el cliché romántico de la seducción amorosa por la alabanza a los ojos (emblema predilecto de la poesía amatoria tradicional) es parodiado y trivializado en un diálogo de restaurante que equipara el rímel a la salsa o aderezo con que se sirve la comedia (un plato de huevos, probablemente, por su analogía geométrica con los ojos):[7]

Le comenté:
—Me entusiasman tus ojos.
Y ella dijo:
—¿Te gustan solos o con rímmel?
—Grandes,
respondí sin dudar.
Y también sin dudar
me los dejó en un plato y se fue a tientas.

El encadenamiento de equívocos no oculta sin embargo una crítica social a las costumbres que rebajan el amor a una entrega sacrificial (dar los ojos por el amado resulta un emblema de la sumisión de la entrega femenina), realidad deconstruida con afán paródico por la ceguera voluntaria y la entrega literal de los ojos. El efecto final del poema explota la ambigüedad de una lectura que abre paradojas e invita a nuevas relecturas.

Por último, en 1984, González publica *Prosemas o menos,* donde propone una escritura híbrida, fronteriza entre el poema y la prosa, que extrema su carácter ficticio e irreverente, apelando al chiste lingüístico y al juego verbal. En el poema "Hay tres momentos graves, más el cuarto" (p. 354) el hablante adopta un tono serio para abordar un asunto aparentemente grave, enumerando las instancias claves de la existencia humana: el nacimiento, la muerte de seres queridos y el paso del tiempo que trae el olvido. Para enunciar el cuarto explota la doble acepción del vocablo en la figura del homónimo (número ordinal y parte de la casa):

---

6 Cfr. Stacey Parker, "Desfamiliarización en la poesía de A. González" *Inti* 21 (primavera 1988): 75-82.

7 Cfr. Douglas Benson, "Linguistic parody and Reader-response in the worlds of A. González", *ALEC* 7, 1 (1982): 11-30.

Hay tres momentos graves en la vida de un hombre,
a saber:
cuando nace,
y cuando pierde el uso de sus seres queridos.
Luego transcurre el tiempo,
y el olvido acontece,
y ya como si nada,
como si casi nada,
nos sentimos vivir en un lugar extraño.

El cuarto es conocido;
lo que pasa es que apenas tiene muebles.

Otras secciones de este libro se ocupan sistemáticamente de desmontar los falsos mitos que la sociedad moderna erige como absolutos, desde el religioso ("Teoelegía y moral"), al artístico ("Diatribas, homenajes") y amoroso ("Poemas amatorios"). La risa y la burla se extiende al propio yo autoral, al hombre que la emite, en parodias seudo-autobiográficas donde el sujeto pasa revista a su propia vida, definiéndose como un sobreviviente de las múltiples catástrofes a las que nos expone la condición de ser humano (como aparece ejemplificado en el largo poema "Vean lo que son las cosas", p. 392-3).

Como hemos visto hasta aquí, la experimentación verbal que domina los rumbos poéticos del '80 se orienta hacia el juego lingüístico, la ruptura de las convenciones y normas dominantes, el alarde irónico y la corrosiva desmitificación de los emblemas tradicionales mediante la parodia de los discursos hegemónicos. Pero también se articula en poemas tautológicos que explotan el absurdo semántico, la ilogicidad racional, y que irritan al lector mediante "jeroglíficos verbales" que nada significan. La poesía de GUILLERMO CARNERO es en este sentido paradigmática. Baste leer los primeros versos de "Meditación de la pecera" (p. 188) de *El azar objetivo* [1975]:[8]

La perfecta y homogénea redondez es el primer obstáculo pues por ella se opera una limitación básica a la posibilidad de plantear un programa efectivo que un supuesto punto de observación pueda adoptarse. Porque un giro de 360 grados tomándola como centro no descubre en lugar suyo alguno un rasgo diferenciador cualquiera
—textura del cristal, por ejemplo, su espesor coloración u otra circunstancia que haga refractar la luz allí de manera distinta.
.....

Este discurso, que simula ser una serie de enunciados analíticos y racionales, sin embargo no es lineal, explota el sinsentido y el absurdo irracional, exhibe una lógica montada sobre un vacío (la aparente futilidad o inadecuación del objeto de meditación elegido —una pecera— ahonda el absurdo del poema), se burla del lector y lo defrauda.

El poema "Histeria de los estereodoxos españoles" (de *El sueño de Escipión* [1971]) consiste precisamente en una especulación poética en torno a los estéreos y su histeria, jugando con la similitud verbal con "historia de los heterodoxos españoles", digno título para un estudio crítico serio y académico. El lexema latino "stereon" viene del griego "stéreos" y significa "sólido"; combinado con "doxa" equivale a "la opinión de los sólidos", no de los diferentes ("heterodoxos"), de ahí la insistencia en el "volumen" al final del poema.

La poesía de Carnero produce campos "alógicos" donde se destruye no sólo la logicidad semántica del enunciado, sino la univocidad del yo y su consistencia ontológi-

[8] Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid: Hiperión, 1979. Todos las citas pertenecen a esta edición.

ca, diluida en enunciados sin sujeto emitidos sin aparente destinatario. El juego se entabla con un lector al que se le exige una notable competencia erudita, pero que en caso de hallarlo, lo defrauda. Lo que se busca es mostrar la inutilidad de la escritura, mostrar la posibilidad de —simultáneamente— escribir sin referir nada. Su poesía consiste en una escritura sin significados producida deliberadamente sobre ese vacío, no sólo lingüístico, sino también epistemológico.

Castellet, aplicando teorías de Umberto Eco, denominó a esta generación novísima como la del "cogito interruptus": "propio de aquellos que ven el mundo lleno de signos y viven en un universo simbólico"[9]. Y Carlos Bousoño adjudica esta estética a "la crisis intensísima de la razón racionalista".[10] Para Víctor García de la Concha se gesta un nuevo modo de aprehensión poética, que no persigue la estructuración lógica y que se vierte en un discurso plagado de interrupciones y elipsis; tejido con elementos semánticamente dispares, a menudo a través de collages experimentales que sitúan las palabras en contextos insólitos, y con frecuencia extralógicos.[11]

Para Carnero el lenguaje es una ficción de realidad y la poesía no puede dar más que "alucinaciones textuales", compuesta por signos vacíos.[12] Dentro de los parámetros de una estética posmoderna, el arte predica una ausencia, el lenguaje destruye (inmoviliza en signos) lo real y la escritura resulta una transgresión del orden vital. No habría más poesía que la poesía de lo falaz y artificial, otra forma terminal del discurso posmoderno del desencanto.

Esta línea de poesía intelectualista explota un discurso analítico y conceptualista, como aparece en la producción última de GABRIEL CELAYA desde su libro *Lírica de cámara* [1969]. Una poesía "cerebral" que tiende puentes con las ciencias exactas y físicas y busca desmontar la gramática a través de una subversión del lenguaje pronominal. La propuesta de una lírica basada en la física cuántica postnewtoniana permite al hablante de los textos concebir al yo como un desprendimiento de la materia, partícula elemental e insignificante de una única entidad material compuesta por "millones de micro-objetos", "los tantos o los quantos como un yo, /tan inestables/ y veloces que transcurren invisibles" (p. 35).[13] El rechazo a las "posibles resonancias humanísticas" lo lleva a postular esta nueva entidad: "Lo que existe es un colectivo", "tratemos de entender la minúscula parte que somos en el todo" (p. 40). La proclamación de la "muerte del hombre" significa un paso más en su afán de derribar el falso mito antropocentrista sobre el que se asienta el pensamiento y el arte occidental a partir del renacimiento y del humanismo: "No ha muerto el hombre./ Tan solo una imagen:/ la del hombre humano / que se creía alguien." (p. 52). En el poema "Delta-6" (p. 74) precisamente se discute la vacuidad de tal mito antropocéntrico; el hipermagnificado "Don Yo" de la tradición poética moderna es ridiculizado y el hablante deja al descubierto su insignificancia material ante la estabilidad intemporal de los objetos: la copa de coñac, la silla:

---

9. J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Ed., 1970, p. 44.

10. Carlos Bousoño, *Poesía postcontemporánea*. Barcelona: Júcar, 1984.

11. Cfr. V. Carcía de la Concha, "La renovación estética de los años sesenta", VV.AA., *El estado de las poesías*. Asturias: Cuadernos del Norte, 1986.

12. Cfr. Mirta Comandone de Cohen, "Asedio a la poesía de G. Carnero" *Hispanic Journal* 7, 1 (Fall 1985); 123-129; Antonio Gracia, "G. Carnero: Más allá del poema", *Insula* 451 (junio 1984), 22; y mi artículo, "La poesía de G. Carnero: una estética de la negatividad", *Anales de literatura española contemporánea* 16 (1991): 321-335.

13. Gabriel Celaya, *Poesía hoy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Nosotros desapareceremos y las cosas-cosas subsistirán. A fin de cuentas, los sistemas atómicos de la silla en que me siento y de la copa en que bebo son más estables —es decir, más inmortales— que yo

Y el yo que se creía, tan orondo y redondo,
tan total, paternal, derramando bondad
hacia ti y hacia el otro, sin distinción a todos,
sin dudar de su fijo, circular y total
ser un yo, ser quien fue, ser sólo un ser sin más

descubre de repente que no era tan cerrado,
ni tan el que creía, porque un susto: un mesón,
uno entre mil millones de su constitución,
va de pronto y estalla. La Física hablará
si es que hay explicación, del micro y del Señor.

¿Dónde está tu dominio de humanista, don Yo?
¡Y si a sustos o a saltos te mata un electrón!
Piensa bien el desastre. Porque no morirías.
Harías explosión. Y sólo quedaría
fuera de ti, sin ti, cierto pequeño horror.

La copa de coñac que estás ahora bebiendo,
con su sistema propio micro-atómico, extraño
a ti, como una estrella puede serlo a otros mundos,
quedaría, y tú no. Serías nada-nunca, nunca-más.
Sólo subsistiría la copa de coñac.

Y la silla.

Además la muerte del sujeto supone la concepción de la muerte del autor como productor individual de un texto literario. El vacío en que este yo se instala se define por el grado cero, metáfora predilecta de la ausencia y negación. El vaciamiento del yo de toda categoría humanista se presenta como una necesaria tarea de purificación para desechar y destruir los falsos mitos de la cultura occidental: la razón, el concepto de tiempo, la noción de individuación, la supremacía de lo abstracto sobre lo concreto, la existencia de un absoluto trascendente. El discurso se impone una misión correctiva socavando los fundamentos de una filosofía trascendentalista y cuestionando hasta su aniquilación todos los valores culturales consagrados: "¿Por qué explicar si no hay tiempo? / ¿Por qué nombrar? No existimos (p. 36); "¿Qué significa sí o no?" (p. 44); "Con el yo se ha muerto la metáfora Dios." (p. 53), etc.

Su teoría "cuántica" de la poesía propone "romper el idioma, para romper el sistema". Al repudio a la tradición poética occidental, fuertemente personalista, del yo-poeta como centro de la actividad, Celaya contrapone un sujeto verbal impersonal que declara la autarquía de su discurso liberado del hombre que lo pronuncia: "A través de mí dice,/ me utilizan." (*Operaciones poéticas* [1971], p. 79). Este "yo vacío" postula un discurso que se constituye en la ausencia de centro metafísico; el yo poético no es más que un signo verbal: "Yo no soy un yo, soy sólo un signo / de un sistema de conjuntos" (LdC 71). La realidad posee básicamente una estructura verbal y el hombre no domina el lenguaje sino que es constituido por él: "¿Eres sólo el lenguaje/ que habla en mí/ cuando creo que yo hablo?" (*Función de Uno, Equis, Ene* [1974], p. 115).

La definición de sujeto como categoría gramatical supone la disolución de la jerarquización pronominal y la ruptura del idioma como conjunto de reglas. Esta disolución provoca la intercambiabilidad del yo como aparece en el poema "Delta-1" encabezado por la proclama "Yo eres tú". Como señala Paul Olson "En el campo cuántico del poema, así

como en el de la cámara de Wilson, ocurre, pues, un juego perpetuo de combinaciones, transformaciones, y movimientos diferenciales de las partículas elementales con un juego regido por un principio de indeterminismo como el de Heisenberg. Entre las partículas elementales del idioma, la sílaba 'yo' no tiene privilegio alguno. Más significativa que cualquier posible (pero dudosa) función referencial que tenga este yo es su función diferencial, pero no más significativa es la diferencia entre 'yo' y 'tú' que la que distancia 'fa' de 'fu'."[14] En el poema "Psi-5" (p. 54) se propone la poesía como "aparato verbal" o mera retórica por la cual queda desmantelada la concepción sacralizada de la poesía como vía de aprehensión del absoluto mediante un código para iniciados:

Hablar, por hablar, de prisa, sin decir, por ser,
por multiplicar a velocidades cerca de la luz
las frases, romper la sintaxis, lograr
la desintegración del sentido común.
Pensar a partir de que uno no es nadie
y el yo, fosforescencia, la historia, transparencia...

La prescindencia de toda "idea y sentimiento" deriva en un rechazo a los pilares sobre los que se asienta el pensamiento occidental y su tradición metafísica y racional. La mediación rupturista se produce aquí por un rechazo a la sistematización gramatical y sus categorías (sujeto, verbo, tiempo, adjetivo), hasta quedar con las partículas menos significativas de la lengua, las preposiciones y algunos adverbios. Se trata de desmontar la lengua hasta reducirla a su estrato más elemental, hasta sus puros "huesos" y aún más allá, hasta que sólo queden los sonidos reduciendo la comunicación o expresión al nivel fonético, con el fin de desentrañar en ese límite el posible sentido del lenguaje.

Muchos jóvenes poetas españoles, lejos de los objetivos poético-políticos de una poesía intelectualista como la de este último Celaya, también extremarán estas vías de intelección poética mediante un obsesivo asedio a las posibilidades del lenguaje. Y muchos en este intento desembocarán sin remedio en tautologías como la no escritura y la interrupción deliberada del oficio de poeta (creación y publicación). Se perfila una corriente sistemática de escritura terminal o poética del silencio, radicalmente autodestructiva, que en nada se aproxima a la cultivada por José Angel Valente, de raigambre mística.[15] Para éste la poesía linda con el silencio por su cortedad e insuficiencia, ya que el poema tiende hacia un núcleo originario que nunca se deja agotar expresivamente (*Las palabras de la tribu [1971]*).

Por el contrario, los tópicos terminales de esta poesía que se autosilencia, conducen la escritura a su desaparición, en un remedo de suicidio poético necesario y voluntario. Guillermo Carnero dirá en el último poema de su libro "Ostende" (en *Ensayo de una teoría de la visión* [1979]):

Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío.
(p. 208)

---

14. Paul Olson, "Dos metafísicas del texto poético (Jiménez, Rodríguez, Celaya)", *Actas del 6to. Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Univ. of Toronto, 1980, p. 541.

15. Si la experiencia poética es inefable, las poesía para Valente, antes que palabra será silencio plasmado en el texto, y al cuestionar su capacidad expresiva, opta por la concentración sintética y el juego de alusiones-elusiones, evocaciones, sugerencias e insinuaciones a través de una retórica de condensación que permite hablar de una "retórica del silencio", confluyente con un conceptualismo formal del que Valente es mentor. Cfr. VV. AA., "Rumbos de la poesía española en los '80", *ALEC* 9, 1-3 (1984): 175-200.

Y a partir de allí Carnero dejará de escribir y publicar, renunciando deliberada y expresamente a la poesía y potenciando la negatividad virtual de su estética ya formulada.

José HIERRO deja de escribir en 1965, consciente de que el movimiento dialéctico de su discurso lo llevaba irremediablemente al silencio. Su último libro de esa época, titulado *Libro de las Alucinaciones,* había exasperado la concepción del poema como "espectro" o "alucinación" de vida, degradando la existencia a signos absurdos.[16] En 1991 publica sin embargo un nuevo poemario, *Agenda,* que no modifica ese rumbo terminal de su especulación poética. Se trata en realidad de una recopilación de poemas dispersos durante los veinticinco años de silencio y voluntaria renuncia a la escritura. Como su nombre sugiere, constituyen apuntes o fragmentos relativamente inconexos, escritos al calor de circunstancias diferentes. El prólogo no hace más que reafirmar la coherencia de aquella renuncia, insistiendo en una línea desmitificadora y escéptica de la poesía. El poeta es aquí comparado con el "entomólogo" que diseca la vida "a fin de que conserve intacta su belleza,/ su perfección, su apariencia de vida"; "Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,/ maquilladores y embalsamadores de cadáveres."[17] Este prólogo abre el libro y, a la vez, cierra el ciclo de su pensamiento dialéctico en la misma línea de autonegación y desencanto poético donde quedara suspensa veinticinco años antes:

> Entro en la seda del poema roto
> donde alguien que fui yo murió más de una vez.
> No hay nadie, nada: tan sólo un automóvil.
> Pongo el motor en marcha: le hablo de libélulas,
> de gusanos de seda.
> Le pregunto
> qué será lo que yo quería decir.
> (p. 18)

Posturas similares se multiplican desde los años '80. Manuel Vázquez Montalbán proclama el fin de la poesía y la denomina "arqueología sentimental, manía de coleccionista, código interno de un club para socios indeseables".[18] Antonio Martínez Sarrión, otro novísimo, no duda en afirmar su inutilidad: "Quién en este segundo no ha dicho demasiado / considerando sólo el costo del papel?". Para Félix de Azúa la poesía no lleva a elucidación alguna y duda de que las palabras pertenezcan más al poeta que a sí mismas y a su oscuro metabolismo simbólico (Provencio 188). Los novísimos en general cultivan con descaro y, a la vez, con desencanto, este particular modo de extravío que termina por diezmar su propia producción, condenándola a la autodestrucción, en un remedo de poética de silencio, no por insuficiencia del instrumento sino por escepticismo lingüístico y nihilismo epistemológico, muy lejos del ideal de silencio mallarmeano.

En *Narciso* [1979], Leopoldo María Panero explota la figura del poeta muerto, al igual que años antes Jaime Gil de Biedma en *Poemas póstumos* [1965-1981] se escribía sus propios epitafios. Todo poema es así el último que puede escribirse, el que tiene como riesgo el de su inexistencia inminente. Se extrema el proceso de esterilización de la palabra, la mudez de la voz: "Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio...", dirá Panero.[19]

---

16. José Hierro, *Cuanto sé de mí.* Barcelona. Seix Barral, 1974, recopila toda su producción hasta 1991.

17. José Hierro, *Agenda.* Madrid: Ed. Prensa de la Ciudad, 1991, p. 15.

18. Pedro Provencio, "Los poetas en sus poéticas", *Revista de Occidente* 86-87 (agosto 1988): 179-194.

19. Miguel Casado, "Líneas de los novísimos", *Revista de Occidente* 86-87 (julio-agosto 1988): 203-230.

Jaime GIL DE BIEDMA recopila toda su obra y lanza en 1982 *Las personas del verbo.*[20] Allí utiliza este peculiar recurso de la muerte del sujeto autoral, recluyendo la voz del enunciado a un yo escritural que contempla los avatares existenciales y el tránsito posmortem de su alter ego. En el poema "Contra Jaime Gil de Biedma" de *Poemas póstumos,* el desencanto del yo ante su doble, el autor, se canaliza en un discurso apelativo e ironizante que no elude el insulto y la mueca paródica al dibujar su propia caricatura, por la distancia que produce el diseño de este interlocutor: "A duras penas te llevaré a la cama,/ como quien va al infierno / para dormir contigo." (p. 146). Importa ver cómo se cumple aquí otra de las constantes de las poéticas neobarrocas del momento que cultivan los tópicos prohibidos del malditismo, la prostitución, la homosexualidad (a la que volveremos con la poesía de L. A. Villena).

En "Después de la muerte de J. Gil de Biedma" el sujeto imagina una sobrevida apartándose del correlato autoral, ahondando al final la división del yo: el que vivía y el que escribía, el que soñaba y el cobarde. El muerto es el soñador y el que lo sobrevive es quien escribe, oscuro desprendimiento de su mejor yo, intentando por la palabra conjurar al ausente: "Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma./ De los dos eras tú quien mejor escribía." (p. 157).

En esta línea de escritura terminal no sólo Carnero deja de escribir, sino Félix de Azúa, José Hierro y otros que se suman al silencio deliberado o bien cambian de género como Vázquez Montalbán, abjurando de la poesía. Pere Gimferrer también se abrirá a otros géneros pero además optará por salir de este callejón sin salida por otros medios, abandonando apenas iniciada su obra en castellano (a la que denomina como "meros experimentos") y dedicándose por entero a escribir en catalán (Provencio 189).

Finalmente otro de los caminos, también de clausura, recorridos por los poetas durante los '80 especialmente es el del llamado "culturalismo", abierto por los novísimos hacia los '70. Esa pose esteticista y artificiosa típicamente posmoderna que aglutina estilos y épocas decadentes, preciosistas, esotéricas y neobarrocas. Otra forma verbal de un discurso desencantado que muchas veces cae en la superficialidad pedante de la cita erudita, de la acumulación indiscriminada de referencias cultistas, en frases brillantes que no pueden ocultar la vaciedad del poema que enmascaran.

Este manierismo formal y temático, deliberadamente desgastado, implica la consideración del pasado como un artefacto cultural listo para ser consumido. No se busca recuperar visiones, ideas, sino gestos, y se reduce el contacto a una imitación de imitación, versión de otras versiones devaluadas, mimetismo lúdico con tópicos desgastados y artificiales. Podemos apreciar este fenómeno tan sólo recorriendo los títulos de poemas y su vocabulario preciosista, desde los poemas de *Malienus* [1962] (véase "Ascendencias") de GIMFERRER, o su celebrada "Oda a Venecia ante el mar de los teatros" (*Arde el mar* [1963-1965]), que da nombre a la corriente ("venecianismo"), hasta los de CARNERO, como "El embarco para Cyterea" (*Dibujo de la muerte* [1967]), o los de un predecesor como Antonio COLINAS que, magistralmente, en un poema titulado "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece en Bohemia el conde de Waldstein" (de *Sepulcro en Tarquinia* [1975]) prefigura la atmósfera y el ritmo cadencioso y ornamental del discurso culturalista:

> Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
> Con la Revolución Francesa van muriendo
> mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
> los países del mundo, las cárceles del mundo,

[20] Jaime Gil de Biedma. *Las personas del verbo.* Barcelona: Seix Barral, 1985.

los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
A veces he sonado un poco el violín
y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia
con la música y arden las islas y las cúpulas.
Escuchadme, Señor, de Madrid a Moscú
he viajado en vano, me persiguen los lobos
del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
detrás de mí, de lenguas venenosas.
Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
sonreír a la luz de cada nuevo día,
mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca,
traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
sueño con los serrallos azules de Estambul.

El "venecianismo" de los novísimos es una refundición culturalista de los códigos modernistas y preciosistas de la tradición cultural occidental. Esta mezcla de vanguardia y culto a la tradición, de clásicos y raros, responde —se ha repetido— a un insaciable apetito cultural que venía a llenar las lagunas producidas por un país treinta años cerrado tras la guerra civil. Esta voracidad abarcaba desde la literatura hasta el cine y de la antropología a las lenguas exóticas o remotas y desconocidas teorías filosóficas. Al liderazgo del catalán Gimferrer se sumaron rápidamente los nombres de Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Carvajal, Panero, Villena, Ana Ma. Moix, etc. hasta devenir en otros poetas menores en un epigonismo de discípulos e imitadores que comienza a anunciar el acabamiento de la novedad. Poco a poco frente al culturalismo externo del primer momento se impone la asimilación pausada de la cita intertextual, la alusión indirecta y sugerida, hasta ciertos experimentos neoclásicos donde se busca por encima de la reminiscencia clásica, la ansiada armonía del poema, como podemos advertir en textos posteriores del mismo Colinas de su libro *Noche más allá de la noche* [1983], por ejemplo. Del mismo modo, con un peculiar montaje inspirado en motivos de la cultura de masas (alusiones cinematográficas, elementos del camp y kitsch, personajes de historietas y comics engarzados con reminiscencias mitológicas y un trasfondo narrativo de novela negra y de espionaje, etc.) se diseñan textos donde el collage vehiculiza un proceso de fragmentación visual y discursiva, superando así el desgaste de las técnicas neobarrocas, como puede percibirse en este poema de GIMFERRER por ejemplo, titulado "Arde el mar", pero incluido en la recopilación *Extraña fruta y otros poemas:*[21]

Oh ser un capitán de quince años
viejo lobo marino las velas desplegadas
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas
las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo
las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante el cielo de zinc
los tiroteos nocturnos en la dársena fogonazos un cuerpo en las aguas
con sordo estampido
el humo de los cafetines
Dick Tracy y los cristales empañados la música zíngara
los relatos de pulpos serpientes y ballenas
de oro enterrado y de filibusteros
Un mascarón de proa el viejo dios Neptuno
Una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de naćar bajo los cocoteros

[21] Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor, 1988.

En los '80 la corriente culturalista es sin duda uno de los caminos más transitados, pero cada vez más se trata de un concepto amplio que impregna tanto la técnica poética como la incorporación de citas o referencias culturales, e incluso todo aquello que hace de lo cultural tema del poema (cuadros, música, arquitectura, literatura). El rasgo general es un marcado sincretismo en un haz culturalista que abarca épocas y estéticas diversas (neobarroquismo, decadentismo, modernismo, esoterismo, orientalismo, neoclasicismo, motivos de la literatura pop, del "camp" y otros ingredientes próximos a la posmodernidad entre el kitsch y lo popular). Se trata una vez más de la consideración del pasado como un artefacto cultural listo para ser consumido, y en ese acto manierista de vuelta atrás suele quedar a veces reducida la escritura a una imitación de la imitación, versión de otras versiones, retórica devaluada y desgastada.[22]

Este neoesteticismo va a derivar en algunos poetas en un incipiente neorromanticismo, caracterizado por una actitud hedonista y sensual, configurando una poesía erótica de doble signo (hetero y homosexual). Se explota la faceta oscura del romanticismo, la del diablo y la carne, mediante la exposición de la escritura a ámbitos semánticos marginales, como la droga, el sexo, la prostitución, el sadismo. El malditismo de *Dióscuros* [1982] de L. M. Panero o la relación homosexual en la obra de L. A. de Villena [1983] son algunos ejemplos de esta corriente. En este último el tono blasfemo logra asentarse en un drama íntimo, el del sujeto textual, sin descuidar la preocupación expresiva. Baste leer un poema de VILLENA de *Hymnica* [1974-78],[23] "La vida escandalosa de L. A. de Villena", para percibir cómo su discurso anticanónico y transgresivo —social y sexualmente— no busca escandalizar ingenuamente sino desestructurar la lectura tradicional de la poesía, exponiendo al lector a instancias de choque irritativas, retomando por otro lado la antiquísima tradición poética del "amor oscuro" (jerarquizada en España por Lorca, Cernuda, Gil de Biedma). Línea que establece el discurso explícito de la homosexualidad como materia privilegiada del enunciado:

¿Y qué puedo decir? ¿Asentir? ¿Negarlo?
He bajado las escaleras que he bajado
(muy en penumbra, a menudo), me he tendido
con los cuerpos que ha sido —con esos precisamente—
aunque no, desde luego, con cuantos he deseado.

Con la vista me voy, sin evitar atajos,
a los lugares aquellos que no sospecha nadie.
A ciertas horas no se llame a mi teléfono;
donde voy aquel rato no lo nombro al amigo
—ese que tiene casa y mujer y empleo asegurado—.
Lo que bebo en tu copa (he hablado de ti
todo el poema), lo adjetivo para que no se entienda.
¿Asentir? ¿Negar? Sé bien que se murmura.
Pero yo no hago caso. (Y no se escandalicen los prudentes),
Que toda vida que se vive plena es vida para escándalo.

Se podría añadir a este panorama, como intentos de desvío de este itenerario, una línea de poesía pretendidamente neosurrealista por un lado, y un incipiente neoclasicismo, incorporados a una corriente que transita a contramarcha de este discurso posmoderno que aquí examinamos, ya que busca restablecer una estética utópica (o de "fuga"

22. Cfr. VV.AA. "La poesía española en 1984", *ALEC* 10 (1985): 143-175.

23. Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1982*. Madrid: Visor, 1983.

según Fanny Rubio),[24] basada ya sea en una imaginación trans-real que intenta emular el modelo simbólico de la modernidad, o bien por una inmersión en los orígenes clásicos. Tanto una como otra línea parecen confluir en una común concepción de la poesía como "un acto de realidad y de lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el ser desde lo uno hasta lo múltiple" (J. Siles en Casado 229). Los novísimos durante los '80 realizaron, o bien un giro hacia una poesía intimista y vital (Villena, Marcos Ricardo Barnatán), o bien se inspiraron en la tradición neoclásica o neobarroca (Juvenal Soto, Antonio Carvajal, Rafael Ballesteros, Andrés Trapiello). Continúa otro grupo la búsqueda del "punto cero" de la poesía, iniciado por Valente (José Luis Jover, Jaime Siles, Pere Gimferrer, Andrés Sánchez Robayna) y los neosimbolistas en busca de una nueva era mítica (Julio Llamazares, Julia Castillo, César Antonio Molina). Señala F. Rubio como balance de la década que "los caminos de la poesía de los '80 se están delimitando. El síntoma más ostensible de este lustro 1980-85 es el de la continuidad dentro de una dinámica, de los poetas que han publicado su obra más importante en la anterior década." (p. 54).

A modo de síntesis podemos afirmar que en la poesía española de estos años, "poesía desasosegada" según Fanny Rubio, verificamos el cruce de una concepción posmoderna y nihilista del arte junto con el escepticismo lingüístico y gnoseológico derivado de una crisis que comparte con las corrientes contemporáneas de filosofía analítica del lenguaje (Wittgenstein, Moore, Ryle, Carnap) y de las teorías postestructuralistas. Los textos poéticos, inmotivados e indiferentes a su propio circuito de consumo, son sólo la faz visible de una escritura que se debate entre la inercia de crear y el desencanto de creerse inútil.

Vale recordar unas declaraciones que ocasionaron revuelo entre los círculos literarios y académicos españoles, al ser publicadas en *El País* el 2 de junio de 1985. El director de la editorial alemana Hanser, Michael Kruger, escribió bajo el intrigante título de "Recuerdo de la poesía":

> Quien entra hoy en una librería de una gran ciudad alemana y pregunta por poesía suele ser conducido al rincon más apartado de la tienda, donde, en una tablilla estrecha, hay una fila delgada de tomitos ya no muy vistosos. Tachado económicamente, este residuo tiene que representar la ilusión de continuidad [..] Ha desaparecido sin pena ni gloria de los debates públicos y tampoco los muchos premios literarios pueden ocultar el hecho de que la poesía como forma específica de expresión ya no hable a un público sociológicamente considerable".[25]

Por otro lado, debemos notar la admitida contradicción que afecta a la naturaleza misma de la poesía en España. No hay duda de que es uno de los géneros literarios más cultivados: hasta en los pueblos más retirados de la península podemos encontrar ediciones de autor (con exiguas tiradas pero de una indudable persistencia año tras año), junto con premios locales que fomentan la creación, produciendo en palabras de F. Rubio, el fenómeno de un género que literalmente nos desborda" y sobre el cual no hay ningún organismo o institución que pueda dar cuenta exacta del número de libros publicados cada año, teniendo sólo información de un veinte por ciento de lo publicado. Sin embargo, simultáneamente, estamos ante uno de los géneros más seriamente cuestiona-

---

24. Fanny Rubio, "Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado (Propuesta-ficción)", *El estado de las poesías*, pp. 47-57.

25. Fanny Rubio, "De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana", *Revista de occidente* 86-87 (julio-agosto 1988): 195-203.

dos por "el pequeñísimo papel que juega en la sociedad, la universidad y la literatura misma". Siguiendo con las reflexiones de F. Rubio, su incidencia parecería ser hoy casi nula:

> No estamos ni mucho menos en la culminación como algunos afirman de un nuevo Siglo de Oro (sino más bien salvando del huracán unos cuantos enseres), requiere hablar en tono menor y huir en todo caso de la trascendencia. El ambiente es más bien limitado y la opinión general del gremio, pese a lo del Siglo de Oro, es más bien pesimista. (p. 54)

Dionisio Cañas escribe un artículo en 1985 en el diario *El País* con el sugestivo título de "La posmodernidad cumple cincuenta años en España", aludiendo como fecha inicial a la de la guerra civil. Esta noción gana literalmente la calle en los años '80 expandiéndose en el uso social y estableciendo un "dominio borroso" (no "teórico" segun la terminología de Walter Mignolo)[26] que produce amplio consenso en la jerga cotidiana española y en su imaginario cultural. Villena asedia las posibles vías de significación de tal noción y encuentra que, desde los novísimos, la especulación poética queda incardinada en el centro mismo del concepto de posmodernidad: "¿No se hace esta noción, la de posmodernidad, imperiosa, para hablar de toda la poesía española de nuestros años, en su contemplación de conjunto?"[27] Philip Silver elabora una interesante conclusión, en un artículo donde pasa revista a la década, sosteniendo que la nueva configuración política de España, llamada desde la nueva Constitución de 1978 "el estado de las autonomías", y la ausencia de un centro, produjo un marcado desplazamiento de energía desde los centros culturales de la dictadura —Madrid y Barcelona— a las regiones autónomas. Como reacción, la vida cultural en centros como Madrid "se ha vuelto frenética y descentrada con una especie de posmodernismo kitsch subvencionado por el gobierno para atraer de nuevo la atención."[28]

El signo de la posmodernidad poética en España parece ser —a partir de los textos aquí examinados— el de la apertura y la diversidad, el collage y el híbrido, la mueca paródica, la máscara y el gesto decadente, el extravío del sujeto desplazado por falsas poses, posturas ficticias que enmascaran un vacío lingüístico y existencial. Estos textos que recorrimos expresan sólo algunos de los muchos matices de este nuevo discurso emergente en España, signado como titulamos este trabajo por el desencanto y la frustración. Desencanto que se agudiza con la propia frustración, no tanto de los lectores como de los mismos poetas, conscientes de la crisis de la poesía como forma específica de comunicación y de su tradicional circuito de consumo (el libro impreso). Crisis que los poetas, como productores solitarios de un objeto que ya nadie consume, objetivan en una escritura de asfixia que los condena (fatalmente y casi siempre) al hermetismo y al círculo cerrado de una minoría iniciada en sus claves.

---

26. Walter Mignolo, "Dominios borrosos y dominios teóricos. Ensayo de elucidación conceptual.", *Filología* XX (1985): 21-40.

27. L. A. de Villena, *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986. Véase también el artículo de José Olivio Jiménez, "Reflexión sobre los Postnovísimos", *Insula* XLII, 492 (nov. 1987), 9.

28. Philip Silver, "La poesía de los últimos diez años" en S. Amell y S. García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo 1975-1985*. Madrid: Playor, 1988.

"MITOPOIESIS" DEL FATALISMO EN "CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA," DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.*

Por *Osvaldo Mario Picardo*

"La muerte es el más correcto
o el más literal de los significados,
y el significado literal participa de la muerte".

Harold Bloom

Angela Vicario es devuelta por su marido, la misma noche de bodas, después de comprobar que no era virgen. Interrogada por sus hermanos, Pedro y Pablo, acusa a Santiago Nasar. Estos esperan a la víctima y la ultiman a cuchillazos en la puerta de su casa. Este argumento no resulta explicativo de lo que como lectores hemos acogido de "Crónica...". Todos sabemos que hay un algo más que define la **narratividad** de esta obra.

El "**qué**" del contenido objetivo se ve pronto absorbido por el "**cómo**" de la verbalidad narrativa, de manera que se anuncia desde la voluntad constructiva del narrador un **proceso épico** cuyo objeto es la configuración de un *mito*[1].

El crimen está rodeado de elementos que lo hacen complejo y confuso. La obra puede leerse como la puesta en escena de un drama cuyo primer plano es transparente y deja aflorar su fondo plural y dinámico. Es el doble plano en un proceso de distanciamiento temporal y espacial que el narrador cronista va tramando desde una especie de exilio propio y de evocación colectiva. Es él mismo quien propone al lector una posible línea de significación:

> Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de **ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo,** y

---

* La edición de *Crónica de una Muerte Anunciada* ha sido la de Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

[1] Mythos habría significado desde los tiempos de Homero (Od. II, 412; IV, 676; XXII, 289) "la palabra que dice la verdad" en relación con el nivel significativo de la adivinación y contrapuesta al "lógos" que no excluiría a lo falso. También se la entendía como el relato ordenado (cfr. Platón, Rep. 392a: "en torno a dioses, seres divinos, héroes y difuntos..."), y por lo tanto, su esencia sería ese orden. Furio Jesi utiliza una expresión típica de Bachofen, para referirse al mito: "símbolo que reposa en sí mismo" ("Mito", ed. Labor, Barc. 1976), y la opone a la de "flatus vocis que no envía hacia nada". Por último, la distinción de Karl Kerenyi entre epifanías genuinas y tecnizaciones del mito nos parecen acertadas para encuadrar el uso que le damos a esta palabra en el presente artículo: un ordenamiento del relato en que aparece lo excepcional como apertura de lo normal a lo que el hombre es en sí y por sí. El cronista intenta esa apertura en lo paradigmático del crimen. Reconstruye espacios y tiempos desde esa epifanía del lado obscuro de la existencia humana.

era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque **ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad.**" (p. 154).

La fatalidad recorre todo el libro como una idea unititiva en la visión polifónica de los hechos. Observemos que la muerte de Santiago Nasar, descendiente de árabes, se torna inevitable en razón de lo "absurdo": "Nunca hubo **una muerte más anunciada**" (p. 83). Esa condición de lo anunciado aproxima la realidad a la literatura. Cuando el cronista indaga en el sumario, trata de reconstruir el pensamiento de ese juez "abrasado por la fiebre de la literatura" y que "sin duda había leído a los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche". El narrador no puede dejar de lado el valor de esas notas marginales que "no sólo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre". "Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida —dice el cronista sobre el juez— se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos **una muerte tan anunciada** (p. 159)". Y es el mismo juez quien a través de una nota marginal escribe que "la fatalidad nos hace invisibles" (p. 180). Sin embargo, el tratamiento en el intertexto de la fatalidad no puede identificarse con el "fatum" de Cicerón o el "fata obstant" de Virgilio, ni con otros tópicos de la tradición literaria clásica[2]. Aquí, si bien hay una personificación discursiva que la destaca como una presencia autónoma y poderosa, no se trata de una presencia divina ni hay tampoco una referencia etimológica a su relación con el verbo "fari", el decir de un Dios.

No obstante la fatalidad se da en lo anunciado. Después de la fiesta y la noche de parranda, todo el pueblo tiene cifrada su atención en la llegada del obispo, velándose el anuncio del crimen. La inercia que es sustento de la acción aparece entonces en reemplazo de una conciencia activa del pueblo. Todos saben de las intenciones de los gemelos pero:

a) Nadie quiere creerlo porque: 1. Santiago Nasar es rico; 2. Los gemelos no se atreverían; 3. Llega el obispo.

b) Aunque lo creen, no saben cómo evitarlo porque: 1. Es un asunto de honor[3]; 2. Es un hecho; 3. No son quienes para evitarlo y quienes sí, no lo hacen.

---

[2] Cicerón, De Div. I, 44, 100; Virgilio en En. V, 703, VII, 50; 239 s., XII, 725; Corpus Inscriptionum Latinarum VI, 4379; 10127; 11592. La palabra "fatum" está relacionada con la raíz del verbo "fari": hablar, pero no cualquier decir sino el decir de un Dios que era la irrevocable decisión a la que todo se sujetaba. La influencia de la religión griega hizo de esta palabra una complejidad de divinidades en que tomaron parte las Moiras, las Parcas e incluso las Sibilas. "El pensamiento de una determinación —dice Walter f. Otto en su clásico libro "Los Dioses de Grecia" (Ed. EUDEBA, Bs As, 1973; p. 222 s.)— que establece la decadencia y la muerte, tiene su raíz en creencias antiquísimas cuyas formas terrenas ha sacado la religión homérica del proscenio y le ha dado su debido trasfondo. La Moira era un dominio del destino y de la muerte". "Así se hallan las Moiras como poderes oscuros de la determinación de la muerte en el círculo de la antigua religión de la tierra. Determinación de la muerte, ése es el verdadero sentido del concepto de la atribución o de la parte, que yace en el nombre Moira. Cuanto este nombre era y es diáfano, así lo son también sus sostenes que serán considerados como formas personales en la religión prehomérica".

[3] El honor constituye más un consuelo que una causa: "la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos del honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama (p. 153)". Por otro lado, las resonancias que despierta la figura de Bayardo San Román, considerado por el pueblo como la verdadera víctima (p. 134), desnuda más que una cuestión de honor un prejuicio machista, que se revela en toda su vacuidad, con el paso de los años, cuando Bayardo vuelve a encontrarse con Angela Vicario. Dicha vacuidad pone en evidencia, una vez más, lo absurdo del crimen y lo adjetivo del honor.

Lo que era fatalidad para los trágicos griegos se reformuló en honor para los dramáticos del clasicismo español. Esta concepción se acerca más a la de los hermanos Vicario, en tanto la entendamos como una fuerza que empuja al crimen por encima de la voluntad. Y sobre todo, como necesidad social y moral que ocupa el lugar de la causa y la justicia. La venganza aparece así como la defensa de un bien social.

El encadenamiento de casualidades y estas posiciones subjetivas en que se ha fragmentado el sentido de la realidad y la contundencia estremecedora de la muerte son en conjunto la presencia de la fatalidad, de **una ficción total.**

En el **proceso mitopoiético** de dicha ficción, es central el sujeto textual. Ocupa el rol del sujeto plural de Hegel, de conciencia en medio de esa realidad simultánea y múltiple. Es un indagador que interpreta los hechos y les va otorgando una nueva significación.

Las configuraciones del sujeto asumen por lo tanto un valor de "ticoscopia"[4], cuyos registros conducen a las profundidades de la conciencia colectiva de un pueblo que se identifica con el crimen (p. 116 y 157), o mejor dicho, con lo que tuerce la oscura linealidad de sus vidas y les devuelve "el sitio y la misión".

Por otro lado, la linealidad de la acción que va desde el día del crimen a las 5.30 de la mañana hasta el mismo crimen, se ve interrumpida por saltos y por cortes temporales con los que el narrador construye la perspectiva de los hechos desde la posteridad: unos 20 años después[5].

La sucesión narrativa desde el principio al final se puede resumir de la siguiente forma:

1

Santiago Nasar, el día en que lo iban a matar — evocación de Plácida Linero 27 años después — presagios de Victoria Guzmán — la casa y la puerta fatal — confesión de Divina Flor años más tarde después de que su madre muriese — el mensaje inadvertido hasta después del crimen — la calle: reconstrucción de sus pasos — Clotilde Armenta y los gemelos Vicario — el obispo que se esperaba— la hermana del narrador, Margot, la invitación a desayunar y el conocimiento de la noticia —la madre del narrador, Luisa Santiaga, que acude a prevenir a su comadre—.

2

Bayardo San Román y Angela Vicario — la casa del viudo Xius y su compra — las artimañas de comadronas — la boda — Santiago Nasar y el cálculo sobre los gastos de la boda — la adecuación de los recuerdos del narrador — Pura Vicario confiesa a la madre del cronista la devolución de la novia — Angela Vicario evoca los hechos — la acusación de ésta.

3

Los homicidas, Pedro y Pablo Vicario — el abogado y la legítima defensa del honor — la reconstrucción de los pasos de los asesinos y los anuncios que van haciendo — Clotilde Armenta evoca aquellos momentos —el coronel Lázaro Aponte recibe el infor-

4. Ticoscopia, ver Kayser, W.: "Interpretación de la Obra Literaria", Gredos, IV ed., Madrid, 1961, p. 258 s. La noción de Hegel sobre el sujeto plural, que retoma Francine Masiello (Lenguaje e Ideología, Las escuelas argentinas de vanguardia. Bs. As., Hachette, 198—) no quedaría excluida en el de narratividad de la ticoscopia. La idea del sujeto que se define por su relación con el mundo más que por su aislamiento de él, vinculado a una red de numerosas subjetividades y circunstancias, se asemeja a la polifonía en que se hunde la voluntad tectónica del cronista, y debería estudiarse su semejanza con el sujeto fractal que ha explicado Jean Baudrillard ("Lo Orbital. Lo Exorbital", en Vuelta, V.I, N.º 10, México-Bs. As. 1987). La multiplicación testimonial de sujetos a través del estilo directo de la crónica produce la imagen de una realidad que va armándose con sucesivas capas de subjetividad y de ficción hasta llegar al mito.

5. Hay que agregar que el tiempo privilegiado por el narrador es el de la simultaneidad, tiempo del testimonio, de la reconstrucción y de la evocación.

me, sus dichos y el retiro de los cuchillos — el regreso de los gemelos con otros cuchillos — la historia de los hermanos — las dilaciones — María Alejandrina Cervantes y Santiago Nasar — la serenata — el narrador reconstruye la noche de parranda que pasó el grupo de amigos junto a S. N. — aviso a Luis Enrique, hermano del cronista, al entrar a lo de Clotilde Armenta — noticia de la muerte.

4

La autopsia realizada por el padre Amador — el informe — el narrador evoca el día después — el miedo por una represalia árabe — el traslado de la familia Vicario — la víctima subjetiva: Bayardo San Román — la quinta del viudo Xius — la historia de A. Vicario.

5

El sitio y la misión de cada cual en la fatalidad — El Palacio de Justicia de Riohacha y el expediente rescatado 20 años después — El misterioso juez de las notas marginales — La confirmación de la inocencia de Santiago Nasar según se deduce de sus últimos pasos — El intento de Cristo Bedoya por alcanzarlo y advertirle — La casa de Flora Miguel y el noviazgo de ésta con la víctima — La crisis de humillación de ésta y el consejo del padre, Nahir Miguel — La perplejidad de Santiago Nasar — La espera de la gente alrededor de la plaza "como en los días de desfile" —Plácida Linero se entera cinco minutos antes y comete el error de cerrar la puerta "fatal" — El asesinato y la confusión — La agonía y la fantasía de Wenefrida Márquez.

En cada caso se hace necesario verificar si cada parte actúa como una unidad. Contienen algo más que el acontecimiento del primer plano y si bien parecen relativamente autónomas en función del desarrollo de la acción, la voluntad tectónica del cronista tiende a dispersar la atención concentrada en el curso de dichos acontecimientos, a romper con ello toda tensión que no sea la de la evocación y su modo escritural, a abrir espacios blancos para el lector y a proyectarse e instalarse en el primer plano.

La alternancia de dos planos dibuja una espiral cuya perspectiva más amplia muestra las fuerzas de la fatalidad y la otra más limitada, a las criaturas que sufren sus consecuencias. La primera, la más amplia, está trazada sobre la idea del absurdo. De ahí que el cuadro mitopoético final dé alguna solución a tantas desencadenadas casualidades[6]. Esta técnica polifónica que se articula en el doble plano de una realidad inaprensible no es arbitraria sino natural: surge de la intransferible experiencia lingüística en que se insume la existencia inexplicable de la fatalidad. La fuerza constructiva se origina en la potencialidad mitopoiética del "como" de la verbalidad, pero también el hecho mismo del absurdo, el crimen y la inanidad de sus causas y circunstancias obran como una arcilla blanda y dúctil. Lo polifónico es incertidumbre, y a su vez, la crónica se aleja de la historia e ingresa en la ficción, en la idealización y en el mito. Por eso la linealidad, el primer plano y la relación tiempo-espacio están desdibujados a pesar de lo detallado de sus determinaciones, no son más que lecturas parciales de una realidad total en que hasta el mismo crimen está insumido. A pesar de la brevedad de esta novela la tensión horizontal del primer plano se ha subordinado a la profundidad vertical de una riquísima realidad como en Cien Años de Soledad"[7]. El mundo en su amplitud, no es entonces el del sentido sino más bien el **prehomérico**, el de una mentalidad primitiva desde el exilio espacio-temporal de la existencia: el narrador no

[6] La obra concluye con el "cuadro" de la visión del muerto que reabre el plano mítico. Este dato al final del relato obra también como espacio blanco en la identificación del sujeto narrativo con el biográfico, identificación ambigua en el mismo contexto en que se da la mitificación de la muerte de Santiago Nasar.

[7] Ver Ortega, Julio: "La Contemplación y la Fiesta", Edit. Monte Avila, Caracas, 1969. Vargas Llosa, Mario: "García Márquez. Historia de un Deicidio", Barral Edit., Barc., 1970.

comprende, al igual que el muerto, el sentido; su indagación no llega, al igual que la del juez, a descubrir un culpable (enigma paradigmático) sino que confirma lo ya sabido: la inocencia de la víctima.

W. Otto, en su hermoso estudio "Los Dioses de Grecia", explica que "experiencia, historia y etnología demuestran que el mundo puede presentarse al espíritu y al alma humana de modo muy diverso. Entre las posibles formas de observación y de pensamiento dos resaltan especialmente. Cautivan nuestro interés porque nunca y en ninguna parte faltan enteramente". Habla del pensamiento objetivo, racional pero no calculador: "su objetivo es la realidad natural". El otro es el pensamiento mágico que siempre está unido a lo "dinámico", a la fuerza y a la acción, "por eso busca y venera lo extraordinario". Otto establece también otra diferenciación: la cosmovisión griega "adopta una actitud negativa frente al pensamiento mágico", éste es objetivado plenamente en la época de los poemas homéricos. "Lo primario y supremo —dice sobre lo homérico— no es el poder que consuma la acción, sino el ser que se manifiesta en la forma" [8].

Si pudiésemos hablar de una cosmovisión en García Márquez, deberíamos llamar la atención sobre el poder ilimitado que lo absurdo tiene en su mitopoiesis, como segunda natura en que no sólo es posible sino necesario el pensar mágico. El fatalismo y la muerte insistentemente anunciada y ultimada en forma extrema son mecanismos por los que el mundo exterior se manifiesta sin una objetiva diferencia entre lo excepcional y lo normal. Esa diferencia constituye la condición particularmente subjetiva en que se verifican los conocimientos individuales. "Desde el momento en que el fenómeno "normal" de conocimiento en el cuadro de las conexiones arquetípicas representa un límite de objetividad (la base de objetividad del pensamiento mítico), tal subjetividad —afirma F. Jesi, op. cit.— parecerá excepcional".

El cronista está en el límite impreciso entre la magia de lo cambiante e ilimitado y el mito desacralizado pero configurante; es prehomérico en ese sentido no religioso, no trascendente, en que se desarrolla el lado más oscuro de la existencia de todo un pueblo. El proceso de reconstrucción en que se alternan los dos planos va estableciendo conexiones entre lo onírico, lo mítico, lo profético y hasta lo espiritista. Pero lo religioso cristiano aparece en forma residual, sin que se vaya más allá de una forma anecdótica, sin trascendencia. De ahí que más que anticlericalismo debiéramos ver una posición precristiana y prehomérica, un antes americano que subsiste enraizado en lo normal y presente y que aparece en lo absurdo y fatal[9].

Esta mitopoiesis que apuntamos difiere a primera vista de la que podemos ver en la obra de otro americano, Miguel Angel Asturias. No obstante el lenguaje surrealista y el sustrato maya quiché en su producción, la funcionalidad tectónica del mito se asemeja en ambos. Asturias al referirse a "El Señor Presidente", dice que hay "una concepción ancestral, fabulosa y sólo aparentemente de nuestro tiempo" formulando una nueva visión mítica de la realidad política y social latinoamericanas[10]. Esta concepción

---

[8] "El más importante acontecimiento en la vida de un pueblo, reservado desde un principio, y por el cual se distinguirá en la historia desde ese momento en adelante, es la manifestación de su pensamiento singular..."Dice W. Otto, op. cit., p. 7.

[9] Me refiero al artículo "C. de una M. A. y el anticlericalismo de Gabriel García Márquez", por Ana María del Carmen Hernández de López, en Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fund. Univ. Española / Sem. Men. Pelayo, N.º 8 Madrid, 1987. En cuanto a las conexiones arquetípicas un corte en la lectura nos permite observarlas: a) Sueño de Santiago Nasar e interpretación equivocada de Plácida Lineros (p. 156). b) Presagio y locura de Hortensia Baute (p. 155). c) El ánima de Yolanda Xius, el eclipse de luna y las desapariciones en la quinta (p. 135). d) Misa de espiritismo y confirmación de la presencia del ánima (p. 140). e) Muerte y visión fabulosa del muerto.

[10] Bellini, Giuseppe: "La Narrativa de M. A. Asturias", Losada, Bs. As., 1969, p. 38.

es la que vemos en los personajes de Crónica de una Muerte Anunciada, y es la que ronda en el desvelo del cronista y los demás cuando sienten esa necesidad vital de saber "cuál era el sitio y la misión". Esta actitud evocadora, narrativa, recuerda a lo que decía W. Benjamin en sus "Tesis de Filosofía de la Historia"[11]: "Articular históricamente el pasado significa adueñarse de un recuerdo tal cual éste relampaguea en el instante de un peligro".

Otros problemas, dignos de examen, surgen de la lectura de "Crónica...": la relación entre sujeto del enunciado y de la enunciación; las distinciones entre historia, crónica y mito, entre otros. Todos ellos parecen poder encuadrarse en el rudimentario intento de una "lectio" del proceso épico y la voluntad tectónica del cronista. La crónica más que como una "contaminatio generis" surge como un medio totalizador (polifónico) de distanciamiento del sujeto textual y configuración subjetivísima de sentidos literales. La referencia constante a la "contaminatio" vida-literatura no sólo tiene su fuente en las técnicas híbridas del periodismo sino que principalmente intenta desdibujar certezas en la observación y el pensamiento, dados en los brumosos lindes de la palabra. De ahí que la elección del vehículo narrativo, la muerte, al decir de Harold Bloom, sea "el más literal de los significados"[12]

11. Benjamin, Walter: "Tesi di Filosofia della Storia", en Angelus Novus, Turin, Einaudi, 1962, p. 74.

12. Bloom, Harold: "Poesía y Represión", en Diario de Poesía, 22, Otoño de 1992, Bs. As., p. 17 y ss.

ESTADO Y REPÚBLICA EN LA CONCEPTUALIZACIÓN POLÍTICA DE CERVANTES

Por *José Luis Bermejo Cabrero*

A pesar de la amplísima bibliografía existente sobre Cervantes, aún no se han analizado cumplidamente los planteamientos políticos que cabe advertir en el conjunto de su obra. No faltan tales o cuales trabajos específicos en relación con ciertas ideas jurídicas manejadas principalmente en el Quijote[1]. Y el intento de síntesis llevado a cabo hace unos años por Osterc no hizo sino reflejar en el ámbito político los abusos que se cometen cuando un método de interpretación —que pudiera resultar válido en sí mismo— es manejado indiscriminadamente y sin tiento ni mesura[2]. Queda, pues, mucho por hacer en este campo. Pero en la presente ocasión sólo fijaremos nuestra atención en algunos aspectos de lo que pudiéramos denominar nivel de conceptualización política de Cervantes. Entremos directamente en el tema.

Cervantes parece haber alcanzado aquí y allá un cierto nivel de conceptualización política, que en principio no resulta puramente ocasional y que cabría situar en la línea del saber político de la época. Para tratar de comprobarlo, vamos a destacar un par de conceptos bien característicos: Estado, con todo su campo léxico de por medio, y República con especial atención a lo que se denominará "República bien ordenada".

Por de pronto, el concepto de Estado es utilizado en más de una ocasión en la línea de lo que se viene —con mejor o peor fortuna— denominando Estado moderno, que vendría a ser —por decirlo brevemente— la entidad político soberana dotada de unos esquemas propios de organización en torno a un determinado territorio. Y junto al Estado, el concepto más tradicional de República, con el que se terminará identificando —como si se tratara de términos muy próximos y hasta en ocasiones equivalentes— en la propia terminología de Cervantes. Es decir, nuestro autor ha sabido utilizar conceptos que apuntan a la nueva figura política del Estado, empleando a la vez viejos y nuevos términos, al modo como harían diversos pensadores políticos de la época.

El manejo de la noción de Estado por parte de Cervantes no debería en principio suscitar demasiadas sorpresas al ser la figura del Estado desde el Renacimiento bien conocida en el ámbito político europeo. Pero conviene recordar que en los últimos años, principalmente desde España, un sector importante de la investigación histórica ha negado la existencia del Estado como tal en España, a veces basándose en argumentos de índole terminológica. Se ha llegado incluso a subrayar que la palabra Estado no hace su aparición en la terminología política e institucional hasta los Borbones; la palabra

---

1. Entre las últimas aportaciones en tal sentido podemos recordar la obra de Álvarez Vigaray, *El Derecho Civil en las obras de Cervantes* (Granada 1987) donde se hace amplia reseña bibliográfica de tipo jurídico en torno a Cervantes.

2. Ludovik Osterc, *El pensamiento social y político del Quijote* (Méjico 1975).

correcta para designar el complejo mundo político e institucional de aquel momento sería la propia palabra Monarquía. En vez de Estado, pues, habría que hablar de Monarquía hispánica, a la manera como hicieran las gentes de la época[3].

Sin entrar ahora en los diversos aspectos del tema apuntado, conviene señalar, por nuestra parte, que, aunque el término Monarquía haya sido en un principio preferido, la palabra Estado se va abriendo paso poco a poco en la terminología política de la época, más o menos especializada, al tiempo que va perdiendo sus negativas connotaciones. España ya no va a ser considerada una formación política distinta a las demás; y cuando la decadencia española arrecie, ya no quedarían apenas argumentos para singularizar nuestro complejo mundo político en el panorama internacional. España será vista por propios y extraños como uno de tantos Estados, al lado de los demás Estados; y, por ende, susceptible de ser sometida a los mismos métodos de análisis de la ciencia política del momento.

En el caso de nuestro insigne escritor, al manejo de la palabra Estado se une la amplia utilización de todo un campo léxico surgido en su derredor, comenzando por la propia "razón de estado", como veremos a continuación, tras apuntar algunas consideraciones políticas elementales sobre el tema[4].

En efecto, toda una amplia serie de escritores, como es sabido, van a reflexionar sobre lo que en la época se denominará razón de Estado. Se trata de un concepto que aparece manejado con diversos significados y planteamientos. Pero que en los aspectos más específicos y técnicos dará lugar a todo un tipo de literatura especializada, en su mayor parte pesada y reiterativa, con dos vertientes principales y en clara contraposición. Por un lado, la razón de Estado en la línea del maquiavelismo —aunque Maquiavelo no fuera el inventor del término— y, por otro, en plan combativo y beligerante, la versión cristianizada de la razón de Estado, que tan notoria repercusión tuviera en España, en buena parte bajo los auspicios del poder político.[5] No hay que olvidar que la obra principal de Botero sobre el tema fue mandada traducir por el propio Felipe II, con lo que se inicia la amplia serie de obras en castellano sobre la materia.[5] Y al lado de las obras técnicas y de literatura política más especializada, el concepto adquiere amplia divulgación, hasta llegarse a manejar por diversos escritores políticos como si se tratase ya de un verdadero tópico político[6]. Veamos lo que sucede con Cervantes.

Ya en el Quijote, al comienzo de la segunda parte, hay un pasaje que no admite desperdicio. El cura y el barbero han ido a hacer una visita al ilustre manchego, repuesto ya de las pasadas fatigas e incomodidades. Y ¿qué cosa más natural que entre los temas tratados se termine por hablar de política, como hoy diríamos? Sólo que Cer-

---

3. En diversos trabajos de B. Clavero se ofrece una cerrada crítica a la noción de Estado Moderno, que ahora no hace falta especificar.

Por su parte, Lalinde se ha referido a la ausencia de terminología sobre el particular, *España y la Monarquía universal,* en *Quaderni Fiorentini,* 15 (1986) 109-166.

4. Para el concepto de Estado, sirva de ejemplo *La casa de los celos y selvas de Ardenia,* en la que se habla de, "Estado real" o "real Estado". Y en el *Laberinto de amor* se refiere Cervantes a las personas simples que "se ponen a gobernar mil reinos y mil naciones; dan trazas forman Estados y Repúblicas sin tasa"

En Miguel de Cervantes, *Teatro completo,* ed. F. Sevilla y A. Rey Hazas (Barcelona 1987), 114 y 491.

5. Como es sabido, Ribadeneyra, Barbosa, Alvia de Castro y otros muchos escritores políticos tratan de fundamentar en España la razón de Estado desde un ángulo cristiano.

6. En el prólogo del traductor, Antonio de Herrera, se vuelve a insistir sobre el encargo, hecho por Felipe II, para la traducción de la obra. (*Diez libros de la razón de Estado, con tres libros de la causa de la grandeza...por Juan Botero* (Madrid 1593). Por nuestra parte, hemos ofrecido diversos ejemplos de vulgarización de la idea de razón de Estado a través del teatro barroco en nuestro libro, *Máximas, principios y símbolos políticos* (Madrid 1986) 133-38.

vantes no lo expresa tan a la llana, sino adoptando, con un punto de ironía, la terminología del momento, por técnica y especializada que pudiera resultar en un principio.

"Y en el discurso de la plática vinieron a tratar de esto que llaman razón de estado y modo de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquel, reformando una costumbre y desterrando otra, haciéndose cada uno de los tres un nuevo legislador, un Licurgo moderno, a un Solón flamante; y de tal manera renovaron la república que no pareció sino que la habían puesto en una fragua, y sacado otra de la que pusieron"[7].

No solo se habló, pues, de política con gran amplitud de miras, sino que los contertulios buscaron soluciones a los urgentes problemas políticos del momento, según su buen saber y entender, en forma bastante radical, al modo hispano. La ironía de Cervantes apunta no solo al tema de conversación en su conjunto, sino al modo de designar el mundo político a través de la nueva —aunque ya divulgada— expresión de "razón de estado y formas de gobierno".

Al utilizar Cervantes semejante terminología culta para referirse al amplio campo de la política, nos está apuntando hacia un proceso de vulgarización de la razón de estado sobre el que ya había hecho algunas advertencias el propio Boccalini[8]. Pero aún volvería Cervantes a insistir en el tema —esta vez en forma un tanto festiva— al imaginarse la razón de estado como una mujer, mudable, y caprichosa y antojadiza, a la que es preciso someter a una cierta disciplina[9]. Y junto a la razón de estado, otra noción muy cercana, perteneciente al mismo campo léxico, a saber, materia de estado.

Ya en los versos que Cervantes dedicara a una obra de tipo técnico, la *Dirección de secretarios* de Gabriel Pérez del Barrio Angulo, en su encabezamiento, al lado de los consabidos elogios a la bien cortada pluma del autor, aparece, con sesgo propio, la noción a la que hacemos referencia.

Vuestro libro nos informa
que sólo vos habéis dado
a la *materia de estado*
hermosa y christiana forma.
Con la razón se conforma
de tal suerte que en él veo
que, contentando el deseo
al que es más libre reforma.

Estamos una vez más ante la conocida presentación en clave religiosa de una influyente noción política, a la manera como sucede con la tan conocida razón de estado cristianizada, con la que aparece en íntima conexión, al señalar que "con la razón se conforma".

Cervantes no entra en más expliciones. Le basta con remitirse en términos generales al contenido del libro de Pérez del Barrio. Pero el libro en cuestión no se ajusta estrictamente al tema de materia de estado, al tratarse de uno de esos libros por los que la época siente tanta afición, redactados bajo la idea de facilitar el manejo de la documentación oficial o de las grandes casas nobiliarias, con una finalidad práctica bien notoria[10]. Sólo en un sentido muy amplio y aproximativo podía encajar la temática de

7. Quijote, 2.ª parte, cap. I.

8. Sobre Boccalini, J. A. Maravall, *Estudios de Historia del pensamiento español, Siglo XVII.* (Madrid 1975), 64.

9. A este pasaje se refirió ya J. Beneyto, *Espíritu y Estado en el siglo XVI* 23-33. Citado a su vez por Lalinde, *España y la Monarquía universal*, 128

10. Gabriel Pérez del Barrio Angulo, *Dirección de secretarios* (Madrid 1613). Hay una segunda edición, bastante revisada, ya sin los versos preliminares de Cervantes.

la obra en el amplio marco de lo que en la época se conocería como materia de Estado, que, en breve caracterización, apuntaría a los temas más importantes tocantes a la gobernación y a los distintos componentes territoriales de la Monarquía hispánica, con las relaciones internacionales siempre en un primer plano.; por más que los tratadistas de la época manejasen el concepto como algo consabido, que no necesitaría de una definición precisa y rigurosa. De ahí, al propio tiempo, la elasticidad con que Cervantes maneja el concepto, no del todo —insistimos— ajustado al contenido de la obra prologada; pero suficientemente amplio y flexible como para salir airoso en la tarea de elogiar la obra de un amigo o allegado.

Como materia de Estado en *La casa de los celos* se concibe también esa especie de emulación que debería darse entre consejeros y altos dignatarios del príncipe —en este caso del Emperador Carlomagno— para poder alcanzar las metas políticas deseadas; todo ello propiciado por el propio Emperador. Claro está que semejante principio político, que en forma tan descarnada aparece recogido por uno de los más altos pensadores políticos de la modernidad, como luego veremos, parece puesto en boca de Galaón, el traidor por antonomasia, al dar consejo al Emperador Carlomagno, para que no ponga paz entre dos altos personajes de la Corte:

> No los pongas en paz, porque es prudencia
> y en materia de estado esto se advierte,
> tener a tales dos en diferencia
> que son ministros de su vida y muerte[11].

Y en fin, cuando Cervantes quiere presentar la imagen estereotipada de un personaje dotado de altas prendas, no se olvida de recordar que tal personaje ha de ser también "inteligente en materia de Estado"[12].

Todo este amplio despliegue terminológico en torno a la idea de Estado ha de tener unas determinadas fuentes doctrinales. En un primer momento podría pensarse en los teóricos que se mueven en línea con Maquiavelo, entre los cuales destacan algunos intérpretes de la razón de Estado. Y no han faltado estudiosos que en nuestros días han invocado directamente el nombre de Maquiavelo, a propósito de ciertos fragmentos de Cervantes de claras connotaciones políticas[13]. Pero las aproximaciones en este sentido no pasan del marco de meras generalizaciones, por lo demás aisladas unas de las otras. Creemos que las comparaciones en su conjunto pueden ir en otra dirección doctrinal, como vamos a ver a continuación.

Pasemos a las menciones de la "República bien ordenada". Se trata de una idea que ha sido ampliamente manejada por Bodin desde el comienzo mismo de su famosa obra *Los seis libros de la República* y que resulta crucial en todos sus planteamientos. Los análisis, precisos y minuciosos, de Bodin se van a centrar precisamente en esa República bien ordenada. Sobre otras formas de organización política, que no alcanzan tan alto grado de perfección, Bodin advertirá que no va a tratar expresamente. De ahí que la expresión "República bien ordenada" se repita una y otra vez a lo largo de su obra. Bodin quiere dejar suficientemente expuesto el tema: caracterización de una "República bien ordenada"; clasificación de sus diversos tipos; cambios políticos; grado de es-

---

11. *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en Miguel de Cervantes, *Teatro Completo*, III.

12. *Quijote*, Parte primera, cap. XLVII.

13. Nos referimos a las consideraciones políticas puestas en boca de Don Quijote tras ser apaleado por los yangüeses, que ya Maravall interpretó en línea con el maquiavelismo político (*Utopía y contrautopía en el Quijote*, 2.ª ed. [Santiago de Compostela 1976], 217-218 y 234). "Este planteamiento —dirá Maravall— de las condiciones que ofrece un señorío nuevo proceden, aunque sin duda por vía indirecta, de *Il Principe*»

tructuración. Y así sucesivamente. Y cuando se traduce en 1590 al castellano, convenientemente adaptada y expurgada por miedo a la censura inquisitorial, por Gaspar de Añastro Isunza, el concepto en cuestión será traducido fielmente en la forma que venimos señalando[14].

Pues bien, Cervantes utilizará en varias ocasiones ese mismo concepto —"República bien ordenada"— o algún concepto muy semejante. Es cierto que a veces el concepto se emplea en forma un tanto festiva, o con una cierta dosis de ironía, como sucede en el episodio de los galeotes, al señalar que en una República bien ordenada no pueden faltar los alcahuetes[15], o como cuando en el entremés *El juez de los divorcios* recuerda que en tal tipo de Repúblicas los matrimonios no deberían durar más de cuatro años[16]. Pero en otras ocasiones el concepto es manejado con mayor grado de seriedad, cual sucede en el *Persiles* con el episodio sobre la huida de Transila, lanza en ristre, frente a la bárbara costumbre del *jus primae noctis,* considerado incompatible con las exigencias de una "República bien ordenada"[17]. Y en cierto sentido cabe decir lo mismo —aunque aquí se habla de "República bien concertada"— al referirse Don Quijote a la diversa configuración que puede adoptar la guerra justa, en una línea bien conocida de la época[18].

Ante los datos expuestos cabría hacerse la pregunta sobre el grado de conocimiento de la obra de Bodin por parte de Cervantes. Todo parece indicar, pues, que nuestro insigne autor debió conocer la traducción de Bodin hecha por Gaspar de Añastro a fines del XVI. Y no solo por la similitud del discurso político, en conformidad con lo apuntado, sino por los contactos personales que debió mantener Cervantes con el hasta ahora poco conocido traductor al castellano de Bodin, Gaspar de Añastro.

No es este el momento de trazar un esbozo biográfico de don Gaspar de Añastro, por lo demás bastante difícil de componer ante la escasez de datos sobre el particular. Pero conviene brevemente dejar situado al personaje. Nacido en Vitoria, pasa luego a Flandes a ocupar destinos oficiales. Y, por los años de la traducción de Bodin, está ya en Italia, en la Corte de Saboya, como tesorero de la Infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II y mujer del Duque de Saboya. Allí debió permanecer algunos años, para regresar a España ya en las postrimerías de siglo. Y sería entonces —o poco antes— cuando debió mantener contactos con Cervantes al ocupar cargos de tipo fiscal, y más en concreto como provisor de la armada real, muy en consonancia con su entorno familiar, especialmente a través de la rama de los Isunza, de amplia dedicación e influencia económica, con la que Cervantes mantuvo lazos estrechos. Y no solo de tipo profesional, sino literario. Baste recordar que uno de los dos caballeros españoles exaltados en *La señora Cornelia*, por su ejemplaridad, fidelidad y estrechos vínculos de amistad, sería un Isunza. Y el comportamiento de don A. de Isunza hacia Cervantes es bien

---

14. *Los seis libros de la República de Juan Bodino, traducidos de lengua francesa y enmendados catholicamente, por Gaspar de Añastro Ysunza* (Turín 1590). Ya el propio epígrafe del título primero del libro I, reza así: "Qual es el fin principal de la República bien ordenada".

15. "Que es oficio de discretos —dirá don Quijote— y muy necesario en las Repúblicas bien ordenadas". (*Quijote*, I, XX, II).

16. "En los reinos y en las Repúblicas bien ordenadas habrá de ser limitado el tiempo de los matrimonios", se dirá en *El juez de los divorcios* (Miguel de Cervantes, *Entremeses,* ed. Asensio [Madrid 1970] 62).

17. *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* I, XIII, ed. Avalle Arce (Madrid 1969) 113. Transila se refiere a las "deshonestas y bárbaras costumbres [que] van contra las que guarda cualquier bien ordenada República"

18. *Quijote,* II, XXVII.

conocido[19]. Una obra de la importancia, transcendencia y singularidad, de la *República* debió ser bien conocida de Cervantes a través de la versión ofrecida por uno de los miembros más eruditos de la familia Isunza. Todo ello podrá comprobarse aún más ampliamente cuando a los datos aquí ofrecidos añadamos otros nuevos paralelismos sobre uno y otro escritor, que nos llevarían muy lejos del tema ahora examinado.

[19] En el prólogo a nuestra edición de la traducción de los *Seis libros de la República*, (Turín 1590) hecha por Gaspar de Añastro, ofrecemos datos sobre las relaciones de Cervantes con el traductor, Añastro, y con miembros de su familia, los financieros Isunza.

RELACIÓN DE LA VIDA DEL REY D. PEDRO Y SU DESCENDENCIA QUE ES EL LINAJE DE LOS CASTILLA POR PEDRO GRACIA DEI.

Introducción y edición. (I).

Por *Gregorio de Andrés*

I) *El cronista Pedro Gracia Dei*

Son muy escasos los datos personales que tenemos acerca del rey de armas de los Reyes Católicos y de Carlos V, Pedro Gracia Dei. Fue cronista, heraldo e intérprete de los reyes en el primer tercio del siglo XVI. Es común sentir que Gracia Dei no es apellido de familia sino sobrenombre que adoptaban los reyes de armas de los monarcas, como Castilla, Borgoña, Toisón de Oro, etc. No sé si tal vez fuera apellido el de su sobrino el genealogista Antonio de Barahona. Además se sabe que su ascendencia es gallega. Algunos autores aportan el dato de su muerte en Zafra de 1530.

Gracia Dei compuso varias obras, en especial de heráldica, unas en prosa y otras en verso. Tales son: *Blasón general y nobleza del universo,* en prosa. En verso: *Summa de todos los Reyes que han sido en España desde el tiempo de los godos,* en décimas. Hay otras en coplas de dudosa atribución[1].

Los genealogistas posteriores a Gracia Dei le han acusado de mal coplero, ignorante, de haber escrito con ligereza y poca información, por lo que se lee con desconfianza la descripción histórica tocante al linaje de los Castilla.

Mas la obra que ha dado más fama a Gracia Dei es la crónica del Rey D. Pedro I de Castilla, titulada: *Relación del Rey D. Pedro y de su descendencia que es el linaje de los de Castilla,* obra forjada en el siglo XVI y atribuida a este rey de armas, bien que no todos los manuscritos llevan su nombre, al poner como autor al obispo de Jaén, Juan de Castro o mejor de Castromocho, lugar de la provincia de Palencia, como también a Sancho de Castilla, abad de Cabañas.

Esta *Relación* (que así citaremos en adelante) sobre el Rey D. Pedro y sus descendencia se puede dividir en dos partes. La primera es una exculpación de los crímenes que perpetró este monarca, justificándolos. Al final hay una nota en la que informa que hasta aquí es obra de Gracia Dei. La segunda parte versa sobre el linaje de los Castilla llegando hasta 1580, más o menos, obra atribuida generalmente al deán de Toledo Die-

---

[1] Sobre Gracia Dei no hay ninguna publicación dedicada a estudiar su obra, según creo, a pesar de que mucho se le cita en la obra tocante al Rey D. Pedro. Merecen consultarse las tres obras siguientes: G. E. de Franckenau, *Bibliotheca Hispánica Histórico-Genealógico-Heráldica*, Leipzig, 1724, pp. 337-339. Pascual de Gayangos: *Blasón general y nobleza del Universo... por Pedro Gracia Dei,* Madrid, 1882, pp. V-XVI. A. Couceiro, *Diccionario bio-bibliográfico de escritores gallegos,* II, Santiago, 1952, pp. 208-209.

go de Castilla, muerto en 1584, quien además fue el falsificador del testamento del Rey D. Pedro, al parecer[2].

Gracia Dei puso al frente de su *Relación* un prólogo al lector en que ataca la veracidad de la crónica común atribuida a Pedro López de Ayala, negando que haya sido el Rey D. Pedro hombre malo, cruel y tirano, afirmando que las crueldades y muertes que empañan su memoria, tan sólo están narradas por López de Ayala, a instancia de su gran enemigo Enrique II, quien además mandó sacar muchas copias para que las maldades de este desgraciado monarca se divulgaran por doquier y así justificar el crimen de Montiel.

Gracia Dei o el autor de esta *Relación* para contrarrestar la nefasta memoria del Rey D. Pedro que divulgó López de Ayala en su crónica nos informa que hubo otra crónica verdadera e imparcial pero casi completamente desconocida, ante el temor de su divulgación, que atribuyó a Juan de Castro o Castromocho, lugar de la provincia de Palencia, quien fue primero obispo de Jaén (1378-1381), de Sigüenza (1382) y Palencia (1382-1396). Fue fiel partidario del Rey D. Pedro, y, después de su muerte, de su familia. Realizó en la catedral de Palencia la fusión de los dos linajes por el casamiento de Catalina, nieta de D. Pedro, con Enrique III, hijo de Juan I, en 1388[3].

Ha sido muy cuestionada entre los historiadores la existencia de esta crónica del obispo Juan de Castro, dado que, si existió, tuvo que estar oculta para evitar que los Trastámara mandaran destruirla. Pero hasta ahora nadie ha visto tal manuscrito.

No obstante, un historiador tan serio como Zurita en la interesante correspondencia epistolar que tuvo con el deán de Toledo Diego de Castilla entre 1570 a 1580 no le parece improbable la existencia de la crónica de Castro cuando le escribe: "Que ha más de cuarenta años hallé yo el libro que el Sr. Deán dice en que se refiere que hubo dos historias una falsa y otra verdadera...y pasando por Toledo dije al Deán que yo tenía autor que fue del tiempo del Rey D. Enrique el Postrero que decía lo de las dos historias una falsa y otra verdadera y pidióme le enviase el libro y creo que a la vuelta de Sevilla lo envié". Ya antes, 1570, el Deán había escrito a Zurita certificándole, "que este Castro se halla en una observación de las historias de Castilla que se ordenó en tiempo de Juan II, por cosa cierta que hubo otra historia verdadera"[4].

A principios del siglo XVI se extendió la fama de la existencia de un ejemplar de la crónica del obispo Castro, hasta el punto que el Rey D. Fernando envió en 1510 un emisario al monasterio de Guadalupe, ya que se decía que había un ejemplar de esta historia "la más verdadera" pero que resultó ser la tan conocida de López de Ayala[5].

En el siglo XVI, los Castilla y en especial el Deán de Toledo se lanzaron a defender la memoria de su antepasado D. Pedro, excusando sus crueldades, mudando el renombre de cruel por el de justiciero y buscando afanosamente por doquier el manuscri-

---

2. Sobre el famoso deán de Toledo, Diego de Castilla, que tanto se citará en este estudio véase el artículo de Verardo García Rey, "El deán D. Diego de Castilla y la reconstrucción de Santo Domingo el Antiguo de Toledo" (*Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, II-III [1923-1924], pp. 129-189 y 28-109).

3. El erudito Alonso Fernández de Madrid en su *Silva Palentina* (Palencia, 1978) dedica en las páginas 266-270 un capítulo a este obispo que había nacido en Castromocho, lugar de la Tierra de Campos, en donde construyó casas, y en la iglesia de S. Esteban, donde fue bautizado, fundó aniversarios y misas. Está enterrado en la capilla de S. José de la catedral de Palencia, antes llamada de las once mil vírgenes mártires. Sobre su tumba había una estatua de alabastro que se retiró en el siglo XIX, no sé por qué motivo. Un elegante epitafio latino grabado sobre su tumba nos informa que libró al clero de Castilla de un tributo en tiempo de Enrique III (véase una copia en B. N. ms. 18722/27).

4. B. N. ms. 11.277, f. 4.

5. P. López de Ayala, *Crónica de los Reyes de Castilla con las enmiendas de G. Zurita y las correcciones y notas de E. de Llaguno Amírola*, I, Madrid 1779, pp. 597-599.

to del obispo Castro que contenía la auténtica historia del desgraciado monarca, víctima de una muerte alevosa y fratricida. Así lo corrobora D. Diego de Castilla en la carta que escribió a Zurita en la que le informa que su padre Felipe de Castilla, también deán de Toledo, "deseó mucho encontrar la crónica de Juan de Castro".

Gracia Dei, o mejor el Deán de Toledo D. Diego, en su afán de hacer creer a la gente la existencia de una verdadera historia del Rey D. Pedro, la cual era ya conocida a finales del siglo XIV y en consecuencia atribuyen a Juan Rodríguez de Cuenca, Despensero mayor de la Reina Leonor, esposa del Rey D. Juan I, un Sumario de los Reyes de España en donde interpolan en el texto, según vemos en la *Relación* de Gracia Dei, este párrafo, "que más largamente está escrito en la historia verdadera de este Rey (D. Pedro), porque hay dos corónicas, la una fingida por se disculpar de la muerte que le fue dada", texto no aceptado como auténtico por los historiadores.

Zurita disiente de la opinión de sus coetáneos tocante a la autoría de la obra de Gracia Dei y opina que la escribió Sancho de Castilla, abad de Cabañas (Cáceres), hijo de Francisco de Castilla, autor de *Teoría de las virtudes* o si no, D. Luis de Castilla, arcediano de Cuenca e hijo del ya citado deán de Toledo D. Diego[6]. Al final termina el historiador aragonés atribuyéndola probablemente a un anónimo sevillano[7].

La más antigua obra editada que se hace eco de la existencia de la crónica verdadera del obispo Juan de Castro se encuentra en las coplas que compuso un biznieto del Rey D. Pedro, el ya citado Francisco de Castilla, hombre culto que fue autor de la obra en verso *Práctica de las virtudes,* editada en Murcia en 1517, en donde se lee: "No curo de aquella (crónica), mas yo me remito al buen Juan de Castro prelado de Jaén que escribe escondido por celo de bien su crónica cierta como hombre perito". Gracia Dei cita estas coplas en su *Relación*, sin año ni lugar y como anónimas (ed. *CODOIN*, 20, 30-31). Ya en estos años habían comenzado los Castilla a hacer averiguaciones en algunas viejas bibliotecas para localizar el tan ansiado texto de la fidedigna crónica.

Finalmente tocante a la autoría de la *Relación* de Gracia Dei aunque no podemos ni tenemos argumentos apodícticos hasta ahora para negarla, no obstante la opinión general de los tratadistas de esta materia se inclina a que fue obra del Deán de Toledo, el tan citado Diego de Castilla, y así se trasluce de una carta que escribió a Zurita en 1570 en la que le dice: "Pues nos falta aquella historia (de Castro) no sería cosa muy difícil juntar las cosas que se dexaron de decir y si hubiese alguno tan diligente que lo tomase a su cargo se podría hacer un *compendio* que fuese muy provechoso y muy apacible"[8]. Efectivamente él se impuso esta tarea de la cual salió la *Relación* de Gracia Dei que no se atrevió a editar para evitar susceptibilidades en los reales sucesores del fratricida Enrique II. En cambio divulgó la obra a través de numerosas copias manuscritas que no faltan en los bibliotecas de los siglos pasados y lograr además en parte que se citara a su antepasado con el renombre de Justiciero en lugar de Cruel.

Es interesante anotar que en el testamento de D. Diego de Castilla hecho en 1584 hay un apartado en que manda a su hijo, Luis de Castilla, que todos los papeles que tiene recogidos en ocho tomos, queden en su poder y no los deje ver porque los que "los viesen tendrán por liviandad lo que allí está recogido, que yo por no rasgar papeles los junté con descuido y con pensamiento que nadie los viese sino yo y ansí ruego

---

6. Sobre Luis de Castilla, arcediano de Cuenca, ved mi estudio en Rev. *Hispania Sacra,* 35 (1983), pp. 87-141: "El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (+ 1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita".

7. Llaguno, *op. cit.* p. 589.

8. F. A. de Ustarroz - D. J. Dormer, *Progressos de la historia de Aragón,* Zaragoza, 1878, p. 218.

a don Luis no los muestre a nadie o los haga quemar"[9]. Es muy probable que se refiere a la voluminosa documentación sobre sus antepasados los Castilla, sobre la confección de la *Relación* de Gracia Dei, falsificación del testamento del Rey D. Pedro, sobre la ascendencia legítima del llamado Príncipe D. Juan otra falsificación de los Castilla como luego veremos.

Merece observarse que quien compuso la *Relación* tan apologética del Rey D. Pedro y la atribuyó al rey de armas Gracia Dei, no tenía conocimiento de una obra de este genealogista en la que juzga durísimamente a este monarca castellano al escribir en verso: "En vituperable modo/el Rey D. Pedro mayor escoria de Reyes godos cruelísimo entre todos/pierde el ditado de honor"[10]. Si hubiera conocido estos versos nunca se le hubiera ocurrido atribuir a Gracia Dei la apologética *Relación*.

El testimonio más antiguo conocido está en un códice de la mitad del siglo XV (B.N. sign. 9559), en el que se cita la "verdadera historia" del obispo Juan de Castro, y se encuentra en la *Continuación de la crónica de España* por Rodrigo Jiménez de Rada por el obispo Gonzalo de Hinojosa (+ 1327) que llega hasta la muerte de Juan II en 1454, en el cual se lee: "Está escrita en la crónica verdadera de este Rey D. Pedro, porque hay dos crónicas, una fingida, por se disculpar de los yerros que contra él fueron fechos en Castilla"[11].

Sin duda que examinado este texto del citado códice es auténtico y fue escrito por el continuador de la crónica y no ha sido interpolado en el siglo XVI. De esta crónica se habla en la correspondencia epistolar entre Zurita y D. Diego de Castilla en 1580, en la cual el primero le escribe al deán de Toledo, "que ha más de 40 años (hacia 1540) hallé yo el libro que el señor deán dice, en que se refiere que hubo dos historias, una falsa y otra verdadera... y pasando por Toledo dije al deán que yo tenía autor que fue del tiempo del Rey D. Enrique el Postrero, que decía lo de las dos historias, una falsa y otra verdadera y pidióme le enviase el libro y creo que a la vuelta de Sevilla lo envié"[12].

Como testimonio tan antiguo merece respeto y es muy probable la existencia de la crónica "verdadera" y se conservó esta creencia en la tradición de los Castilla ya que no se nota interpolación de estas frases en el manuscrito primitivo del continuador de la crónica del obispo de Burgos Gonzalo de Hinojosa y se trascribieron en las copias posteriores.

Otro de los errores en que cae Gracia Dei en su *Relación* es la falsa atribución que da al autor de la historia "verdadera" Juan de Castro, obispo de Palencia, haciéndole obispo de Aquis (Dax) en Francia, según dice Gracia Dei: "La historia verdadera del Rey D. Pedro, escribió Juan de Castro obispo de Jaén y después fue obispo de Palencia y pasó en Inglaterra con el Rey D. Pedro, por capellán de Doña Constanza su hija. Y en Inglaterra le dieron el obispado de Aquis y después volvió a Castilla con la Reina Doña Catalina, hija del Duque de Alencastre y en su tiempo fue proveído de los dichos obispados".

Excepto los dos obispados, que aquí cita, que ocupó Castro, todo lo demás de este párrafo está falsamente atribuido a éste; no sé si los Castilla lo hicieron por darle gran

---

9. Ved García Rey, *op. cit.*, p. 183.

10. *Libro de las obras de Gracia Dei, rey de armas de su Majestad que trata de los ilustres reyes y claros varones de España en metro castellano* (cf. B. N. ms. 3449, f. 8)

11. "Continuación de la crónica de España de R. Jiménez de Rada por el obispo Gonzalo de Hinojosa, ed. en *CODOIN*, vol. 106, pp. 78-79. Ved. B. N. ms. 9559, f. 101v.

12. B. N. ms. 11.277, f. 4.

importancia y hacer un personaje al autor de la "crónica verdadera". A quien hay que aplicárselo es al deán de Segovia, que lleva el mismo nombre, Juan, pero el apellido es Gutiérrez, probablemente segoviano, ardiente defensor del Rey D. Pedro. Fue un gran personaje en estos años finales del siglo XIV. Me inclino como más probable que los Castilla, se equivocaron y le aplicaron los cargos y dignidades que tuvo Gutiérrez, capellán del Rey D. Pedro y de sus hijas cuando se exiliaron a Inglaterra y acompañó al Duque de Lancáster a Castilla, cuando vino a defender los derechos a la corona de su esposa y participó en el convenio que se hizo entre el Duque de Lancáster y Juan I de Castilla, para sellar la paz con el casamiento del hijo del Rey D. Juan con Catalina de Lancáster, nieta del Rey D. Pedro[13].

Fue nombrado obispo de Aquense, la antigua Aquae Augustae (Dax) hacia 1380, en la antigua Aquitania, entonces en poder de los ingleses, muriendo hacia 1393[14]. Estuvo activamente presente a la boda de los jóvenes príncipes en Palencia, y con facultades del Papa dispensó el parentesco de éstos. En 1391 fue nombrado nuncio apostólico en los reinos hispanos para extirpar el cisma que se extendía por doquier, confirmando en su cargo al arzobispo de Toledo, Pedro Tenorio, etc.[15].

Con tan ilustre personaje los Castilla confundieron a su cronista Castro con Juan Gutiérrez que jugó tan gran papel en los asuntos eclesiásticos y logró solucionar el difícil problema de unir las dos dinastías Trastámara y Castilla a través de un oportuno casamiento realizado en Palencia en 1388, en donde se encontrarían los dos "petristas", el uno como obispo de la diócesis y el otro como representante de los derechos de la nieta del Rey D. Pedro I, Catalina de Lancáster.

Al final se llega a la conclusión de que el auténtico autor de la crónica "verdadera", según mi parecer, no es Juan de Castro cuyo sobrenombre no es Castro sino Castromocho, como consta en el epitafio de la Catedral de Palencia, por el lugar en que nació en esta provincia, sino el fogoso "petrista" Juan Gutiérrez, deán de Segovia, en el que concurren casi todas las cualidades que atribuyen los Castilla al citado Juan de Castro.

II) *Los hijos del Rey D. Pedro*

Mucho se ha escrito sobre los hijos del rey D. Pedro. Si la boda de este monarca con Blanca de Borbón el 3 de junio de 1353 fue válida, todos sus hijos habidos en otras mujeres fueron ilegítimos, a no ser que D. Pedro se hubiera casado en secreto con María de Padilla en 1352 antes de que se uniera con Blanca de Borbón en 1353. En cuyo caso esta unión fue inválida. Bien que D. Pedro asegura en las Cortes de Sevilla que él se había casado con María de Padilla, después de la muerte de Blanca de Borbón en 1361. En julio de este mismo año ya había fallecido su rival María de Padilla, mas es tal el embrollo que hay con relación a la legitimidad del matrimonio de D. Pedro con la gentil María de Padilla que sólo queda la esperanza de que aparezca algún día un documento que esclarezca al fin este misterio[16].

---

13. Ved L. Suárez Fernández, *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, Madrid, 1977, pp. 128...347. Item *Castilla, el Cisma y la Crisis Conciliar*, Madrid, 1960, p. 21, n.º 30.

14. G. va Gulik et Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, I, p. 97.

15. Caesar Baronius, *Annales ecclesiastici*, continuados por Oldericus Raynaldus. Annus 1391. Bonifatius PP. IX (B. N. Sección de mss. 2/9968).

16. Ved la magnífica obra de J. B. Sitges, *Las mujeres del Rey D. Pedro, I de Castilla*, Madrid, 1910. Para más amplia información sobre este tema y otros que tocamos en este artículo remitimos al lector a esta obra, que tan documentalmente los ha tratado este autor y nosotros aquí resumimos.

El monarca tuvo de María de Padilla cuatro hijos, tres hembras y un varón: Beatriz, fundadora de un monasterio de monjas clarisas en Tordesillas en 1363, aunque no sabemos con qué finalidad. Tal vez tuviera la intención de retirarse a vivir en él como abadesa cuando fuera mayor. Pero el propósito se frustó ya que, según parece, falleció ahogada en un accidente en el río Adour junto a Bayona a los 13 años hacia 1367. La segunda hermana Constanza, exiliada en Inglaterra, se casó con el Duque de Lancáster, Juan de Gante, en 1372. En el mismo año se casó la tercera hermana Isabel con el Conde de Cambridge, más tarde Duque de York. La más afortunada fue Constanza, ya que su hija Catalina llegó a reina de Castilla al casarse con Enrique III. Además de estas tres hijas, D. Pedro tuvo de la Padilla un hijo varón, de nombre Alfonso, nacido en Tordesillas en 1359. Fue la gran esperanza de D. Pedro de llegar a ser su sucesor, pero falleció el 11 de octubre de 1362.

Gracia Dei en la *Relación* ignora la existencia de un hijo varón de María de Padilla, el ya citado Alfonso, y afirma que Beatriz murió moza, de modo que cuando D. Pedro embarcó desde Sevilla en 1366, camino de Aquitania, dice la *Relación*, que tan sólo llevó dos hijas, y la da por fallecida, la cual, como hemos dicho pereció en un accidente más tarde, que es la versión más documentada sobre su muerte.

De los hijos bastardos del monarca conocemos la existencia de cinco: Fernando, hijo de Marí González de Henestrosa, pariente de María de Padilla, al cual varón puso como heredero de la corona el Rey D. Pedro si fallaran sus hijas, según consta en su testamento. Diego y Sancho hijos del ama del infante Alonso, hijo de María de Padilla. Otra de las dueñas con quien tuvo amores el monarca fue Teresa de Ayala, sobrina del cronista Pero López de Ayala, de cuya relación nació una niña, María de Castilla, más tarde priora del monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo. El último hijo bastardo que conocemos fue el infante D. Juan de Castilla, cuya madre se ignora. Parece que era mayor que los infantes Diego y Sancho. Tal vez sea la madre una de las cinco dueñas que cita el Rey D. Pedro en su testamento y fuerza a entrar en un convento. Pero hasta ahora no se ha localizado documento que desvele este arcano de la historia.

Los Castilla, que tanto exaltaron al infante D. Juan, haciéndole hijo legítimo del D. Pedro y Juana de Castro, tal vez, hicieron desaparecer el documento que contenía el nombre de la madre, para que de este modo considerarse sucesores legítimos de este infante. Pero la opinión general es que de aquella boda atolondrada que se celebró en Cuéllar en 1354 entre D. Pedro y Juana de Castro, viuda de Diego López de Haro, con la que cohabitó tan sólo una noche, no hubo fruto de esta unión. Esta desgraciada mujer se retiró a su señorío de Dueñas (Palencia), titulándose reina de Castilla. Así también consta en el epitafio que está sobre su tumba en la catedral de Santiago de Compostela en donde leyó Ambrosio de Morales en 1571: *Aquí yace doña Juana de Castro, Reyna de Castilla que se finou no mes de agosto era MCCCCXII*[17]. Unos años más tarde, los Castilla, según creo, pusieron una nueva y larga inscripción con burdos errores.

Los tres hijos bastardos del Rey D. Pedro: Juan, Diego y Sancho crearon una seria preocupación, una vez realizada la unión matrimonial entre Catalina de Lancáster y el futuro Enrique III, al efectuarse las paces de Bayona, en que se acordó que más adelante se planearía la suerte de los desgraciados vástagos de D. Pedro. Al fin se pactó encerrarlos de por vida en algunos de los castillos del Reino, los tres separados. Difieren los autores sobre los lugares de la prisión, ya fuera Curiel, Berlanga, Tariego y Toro. Al menos estuvieron al principio los tres hermanos presos en Peñafiel, como consta por

[17] *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey Felipe II a los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias*, etc., ed. por E. Flórez, Madrid, 1765, p. 127. Ved Ricardo del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 63.

este testimonio del año 1392: "E fue (el Rey) para Peñafiel e por quanto era finado un caballero que decían Gonzalo González de Citores que tenía los castillos de la dicha villa por el Rey y tenía presos tres fijos del Rey D. Pedro; y el Rey dio aquellos castillos de Peñafiel y los dichos fijos del Rey D. Pedro en guardar a Diego López de Stúñiga su alguacil mayor de la dicha su casa"[18].

Conocemos los nombres de dos de estos hijos del Rey D. Pedro: Diego y Sancho, pero el tercero es con mucha probabilidad D. Juan. Así lo creía Zurita al escribir al deán de Toledo D. Diego de Castilla, "a lo que yo creo era D. Juan el cual hubo de otra mujer a quien debió dar palabra de matrimonio o se casó con ella, que en el testamento está falsamente el nombre de Juan"[19]. Confirma la existencia de este D. Juan un historiador de esta época, Gutierre Díez de Games en su obra el Victorial o Crónica de D. Pero Niño Conde de Buelna, en la que afirma que el Rey D. Pedro se fue a Bayona en 1366, "llevó consigo a D. Juan su hijo e dos hijas"[20]. Luego hubo un infante, bastardo, sin duda de madre desconocida para nosotros. Es muy probable que D. Diego de Castilla el deán de Toledo que descendía directamente de éste D. Juan supo el nombre de la madre que ocultó para poder falsificar el testamento del Rey D. Pedro.

El castillo de Soria fue destinado para prisión de por vida del infortunado D. Juan. Todavía se ven las ruinas de este imponente castillo en lo más alto de la ciudad en donde hay un sótano abovedado que, tal vez, fue la sala de prisión de este infante. El alcaide de la fortaleza se llamaba Beltrán de Eril[21]. D. Juan se casó con su hija Elisa de Falces y tuvo tres hijos legítimos, ya que, creo, que hubo casamiento legal. Tales fueron Pedro de Castilla, obispo de Palencia, Constanza de Castilla, priora del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid y Elvira de Falces, monja en el citado monasterio. Además fueron enterrados aquí otros tres niños, creo que hermanos de los anteriores, según la tradición del monasterio.

No sabemos en qué año murió en prisión el infante D. Juan en Soria, al menos antes de 1434, que es la fecha crucial en que se pone en libertad a los presos descendientes de D. Pedro y se les devuelve sus derechos no a la corona de Castilla, pero sí a llevar su apellido de Castilla. Este hecho tan importante es narrado así por el cronista Alvar García de Santa María: "En este tiempo (año 1334) fue dicha al Rey (Juan II) de la muy luenga prisión en que estaba y había estado más había de 50 años D. Diego, hijo no legítimo del Rey D. Pedro, su bisabuelo; y cómo éste D. Diego no fuera preso por culpa ni pecado suyo más por sospecha, si en algún tiempo pudiera ser fechas con él o por él algunas cosas contra el pacífico estado del reino, e esta sospecha hubiese mucho tiempo que cesaba, que parescería no ser sin algún cargo de conciencia su prisión más luengamente. El Rey quiso que platicasen esto en su consejo, donde se vio asaz sobre ello e paresció a todos que el Rey le debía mandar de soltar. Al Rey le pareció bien y le plugo de ello e fue suelto de la prisión que era en el Castillo de Curiel; e mandóle librar 60.000 mrs. para mantenimiento en cada año e mandóle dar luego para comprar casas en Coca e para mulas e para su vestuario"[22].

---

18. P. López de Ayala *Crónica de los Reyes de Castilla,* etc. ed. por E. de Llaguno y Amírola, Madrid, 1780, pp. 445-446.

19. *Ibídem,* p. 572.

20. Gutierre Díez de Games, *El Victorial. Crónica de D. Pero, Niño, Conde de Buelna,* ed. por J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, p. 55.

21. Sobre la familia Eril ved Luis de Vera, *Discursos historiales y genealógicos de la casa y de los barones y condes de Eril,* en B. N. ms. 3088, ff. 66-74.

22. *Crónica de D. Juan II por Alvar García de Santa María,* en *CODOIN,* vol. 100, p. 390.

Según la *Relación* de Gracia Dei el infante D. Juan había muerto antes de 1406, ya que fue mandado enterrar por Enrique III en la colegiata de S. Pedro en Soria. Aquí permaneció hasta 1442 en que su hija Constanza le llevó a enterrar a su monasterio de Santo Domingo el Real, como luego veremos[23]. Las pláticas que se tuvieron en el consejo de D. Juan II para decidir la libertad del infante D. Diego, en donde se expusieron las razones en pro y en contra, no han llegado hasta nosotros. Al fin prevaleció la más humanitaria, borrándose el baldón que manchaba la memoria de los sucesores del monarca fratricida, que tuvieron en prisión a unos seres inocentes nacidos de un rey que al perder su reino en el Campo de Montiel, arrastró en su desgracia a su prole ilegítima[24].

Otro de estos desgraciados fue el infante D. Sancho que, al parecer, nació en Almazán en septiembre de 1363. Según el acuerdo de Juan I con el Duque de Lancáster fue condenado a vivir toda su vida en prisión en la fortaleza de Toro. No aguantó mucho tiempo su reclusión, ya que parece que murió joven, según E. García Rey en 1409. Luego tenía alrededor de 46 años. Parece demasiado mayor, cuando la opinión general es que murió niño[25]. Fue llevado a enterrar desde Toro al monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo, cuya sepultura está ante el altar del coro de este convento al lado de su hermano Diego.

Tocante a D. Diego (1365-1440), hijo bastardo de D. Pedro, fue destinado a ocupar la dura prisión del castillo de Curiel en Valladolid[26] hasta el año 1434 que, como dijimos, fue puesto en libertad en este año, retirándose a Coca en donde murio en 1440 a los 85 años de edad más o menos. Fue trasladado su cuerpo al monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo y sepultado junto a su hermano en el coro, leyéndose sobre la lápida sepulcral el siguiente epitafio: "Aquí yacen los muy nobles señores D. Sancho y D. Diego, hijos del muy magnífico señor Rey D. Pedro. Los cuales fueron sepultados en este monasterio a 24 de diciembre del año 1448".

Finalmente hemos citado ya a otra hija ilegítima del Rey D. Pedro, de nombre María, cuya madre fue Teresa de Ayala, hija del alcalde mayor de Toledo Diego Gómez de Toledo y sobrina del cronista López de Ayala. Ya que pasando el Rey por Toledo en 1366, la tomó, tal vez forzada por el monarca, cuando tenía unos 15 años. Naciendo de esta unión una niña, la cual más tarde profesó de monja en el monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo. Al año siguiente profesó su madre Teresa de Ayala, ya viuda de un noble portugués Juan Núñez de Aguilar. Bajo la dirección de la madre y de la hija como prioras el convento acrecentó su posición económica con los privilegios que

---

23. Sobre el traslado de los restos del infante D. Juan hay una tradición en Soria que recogen N. Rabal, *España. Sus monumentos y arte,* Barcelona, 1889, pp. 240-241. R. del Arco, *op. cit.*, p. 63.

24. Dice Alonso de Castilla, rey de armas, en su obra *Recogimiento de nobleza* que el Rey puso a D. Diego en Curiel y a D. Pedro en Berlanga, "como tenían adobes en los pies y muy fuertes tan pequeños eran que quando el Rey D. Juan II los mandó soltar no sabían andar sueltos (Colección Salazar y Castro, C-49, f. 278r-v).

25. Este infante está enterrado ante el altar del coro del monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo, y cuando se descubrió su tumba el día 26 de diciembre de 1913 los presentes certificaron que el esqueleto representaba el de un niño de siete a ocho años vestido con el hábito de los religiosos dominicos. Si el infante nació en Almazán en 1363 según es la opinión general, habría muerto hacia 1370, lo cual no concuerda con los datos históricos de la vida de este infante, a no ser que los muchos años aherrojado en una prisión hubieran dejado infantilizado su cuerpo.

26. Sobre la historia de esta fortaleza hoy en ruinas, ved la muy rara obra, que no hemos logrado localizar, *Memoria histórico-descriptiva del antiguo palacio-fortaleza de Curiel,* por I. Martínez Alcubilla, Valladolid, 1866. Item, *Castillos de Castilla* por el Conde de Gamazo, Madrid, 1930, pp. 101-102, con un fotograbado del castillo n.º XXIV. De esta imponente fortaleza más tarde trasformada en palacio decían los antiguos: "Buen castillo el de Peñafiel si no tuviera a ojo el de Curiel".

los Reyes las concedieron y se expandió su fama como convento gobernado por ilustres religiosas de gran espíritu monástico al par que descendientes de familias reales y de la más alta nobleza.

A través de una valiosa correspondencia epistolar, que se conserva en el archivo de Santo Domingo el Real, publicada hace unos años, entre la familia real y Teresa de Ayala y su hija María, podemos ver la estrecha unión e íntima amistad que existió, principalmente con la reina Catalina de Lancáster, sobrina de la hija de D. Pedro María de Ayala, que enriqueció al monasterio con rentas y pensiones[27]. Los reyes acudían a Teresa de Ayala y a su hija para que fueran a aquel lugar en donde la Reina Catalina de Lancáster, estaba a punto de dar a luz. Así manda el rey a Teresa de Ayala, "que viniera cuanto antes por quanto era cosa que cumplía mucho a su servicio". En correspondencia los Reyes favorecieron generosamente a este monasterio.

Tanto la madre como la hija fallecieron en Toledo el mismo año de 1424 con una diferencia de 16 días. Fueron enterradas ante el altar del coro con estos sendos epitafios: "Aquí yace la muy noble señora doña Teresa de Ayala, priora deste monasterio, fija de D. Diego Gómez de Toledo, alcalde mayor de Toledo y de doña Inés de Ayala que Dios perdone. Finó último día de agosto de 1424". La hija con el siguiente: "Aquí yace la ilustre señora doña María de Ayala que Dios aya, priora que fue desde monasterio. Murió 16 días del mes de setiembre de 1424[28].

III) *Los nietos del Rey D. Pedro y sus descendientes*

Tocante a los nietos del Rey D. Pedro y descendencia tenemos amplia información y verídica en la *Relación* de Gracia Dei, aunque en realidad hay que atribuirla a D. Diego de Castilla, el cual, como asegura a Zurita, se había pasado muchos años recogiendo documentación sobre los descendientes ilegítimos del Rey D. Pedro.

Los Trastámara encerraron en prisión y por toda la vida a los tres varones bastardos, D. Juan en el castillo de Soria y a los dos hermanos: D. Sancho, en Toro y D. Diego en la fortaleza de Curiel. Ya hemos indicado que D. Sancho murió sin descendencia relativamente joven, sin lograr la libertad, sin duda que su salud no toleró los grilletes de la prisión con los que estaba aherrojado.

Mejor suerte y salud tuvo su hermano Diego que soportó tan dura prisión durante 55 años hasta que le dejó libre, el Rey D. Juan II en 1434, como hemos dicho. Tuvo D. Diego en la prisión varios hijos de Isabel de Salazar, hija del alcaide Gonzalo de Salazar. Sobre el número de hijos difieren los autores. Según la *Relación* de Gracia Dei fueron un hijo de nombre Pedro y una hija llamada María.

Pero a través del epistolario citado más arriba, D. Diego tuvo al menos seis hijos, tres varones Diego, Pedro y Juan y tres hembras María, Isabel y Catalina[28a]. Fueron criados desde su infancia en el convento de Santo Domingo donde residía su tía María de Ayala o de Castilla. De vez en cuando el padre pregunta desde su prisión a Teresa de Ayala o a María, "que me fagades saber de vida y salud vuestra e de mi señora vuestra madre e de mis fijos ...yo escribí a mi señora la Reina doña Beatriz en razón de D. Pedro, mi fijo, ...otro a mi fija doña Isabel ...mis fijos D. Pedro y D. Diego,

27. Publicó esta interesante colección de cartas en número de 44 epístolas, que se conservan en el archivo del monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo, precedidas de una documentada introducción, el militar Everardo García Rey, "La famosa priora doña Teresa de Ayala. Su correspondencia íntima con los monarcas de su tiempo", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 96 [1930], pp. 685-773.

28. B. Martínez Caviró, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos,* Madrid, 1980, p. 358.

28a Diego está enterrado en la capilla mayor de la iglesia de S. Lorenzo de Toro (ved M. Gómez-Moreno, *Zamora,* pp. 216-218.

vuestros sobrinos e su madre besan vuestras manos ...e sabed que don Pedro lee ya muy bien e ya pasó el salterio". D. Diego pide ayuda a su hermana María para él y para sus hijos dada la precaria situación en que vivía en la prisión, valiéndose de la merced que la Reina Catalina, su sobrina, había hecho a sus hijos Juan y María una donación de 3.000 mrs. en cada año[29].

En el archivo del convento de Santo Domingo el Real de Toledo se conserva un documento n.º 333 por el cual Juan II confirma un privilegio de la comunidad del que gozaba "su tía soror María, hija del Rey D. Pedro, Teresa de Ayala priora del convento, Isabel, Juan y María, hijos de D. Diego, su tío" (5.VII.1420).

Sin embargo la suerte de las tres hermanas, María, Isabel y Catalina es bien conocida. María se crió en la corte sirviendo a la Reina María, esposa de Juan II. En 1434, año de la liberación de los Castilla, contrajo matrimonio con Gómez Carrillo, hijo de Lope Vázquez y primo del Condestable D. Alvaro de Luna, el cual influyó ante el monarca para que se pusiera en libertad al infante D. Diego y se diera al olvido la cuestión de los hijos ilegítimos del Rey D. Pedro[30].

La segunda hija de D. Diego, de nombre Isabel de Castilla se unió en matrimonio con Gonzalo de Guzmán, hijo de Gonzalo Núñez de Guzmán, señor de Gelves, de quien tuvo dos hijos, María y Jorge[31]. Tocante a la tercera hija de D. Diego, Catalina, profesó en el monasterio de Santo Domingo el Real. Tuvo el cargo de priora durante varias etapas, desde los años 1447 a 1464. Según vemos en documentos de esta época, primeramente emplea el calificativo de nieta del Rey D. Pedro y más tarde el de Castilla, a veces. En un documento del archivo de Santo Domingo el Real del año 1464 aparece como priora Isabel Álvarez, nieta del Rey D. Pedro. Tal vez fuera la Isabel citada arriba que, viuda, ingresó en el monasterio o una hija del infante D. Juan el de Soria.

En cuanto a los tres hijos varones del infante D. Diego que se criaron en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo no conocemos nada de la vida de Diego y Juan ni de su descendencia si llegaron al matrimonio. Es probable que una vez en libertad su padre D. Diego, se fueran con él a Cuéllar a donde se le destinó a su progenitor, librándole cada año 60.000 mrs. para su mantenimiento y en esta villa se casaran formando una familia al tiempo que cuidaron a su padre cuya salud estaría muy deteriorada después de más de 50 años de cárcel que sin culpa alguna nunca mereció. Según un albalá de D. Juan II, concedió en 1422 a Diego, Pedro y Catalina, nietos de D. Pedro, 4.000 mrs. cada año.

Del tercer hijo de D. Diego de nombre Pedro (+1492) a quien las monjas de Santo Domingo enseñaron a leer el salterío de corrida, se casó con Beatriz de Fonseca y Ulloa (+1487), hermana del arzobispo de Sevilla Alonso de Fonseca. Tuvieron un hijo, Pedro, a quien llamaron el Mozo para distinguirlo de su padre. Tuvo relaciones íntimas con la Reina Juana de Portugal, esposa de Enrique IV, la cual estaba presa en la fortaleza de Alaejos bajo la custodia de los padres de Pedro el Mozo. De esta inmoral relación nacieron dos niños, Andrés de Castilla llamado en diminutivo el Apostolico y Pedro de Castilla a los cuales llevó el abuelo al monasterio de Santo Domingo el Real

[29] Ved García Rey, *op. cit.*, pp. 721-725 y 747-753. Sobre los hijos de Pedro de Castilla ved Doc. 1120 del archivo de S. Domingo el Real de Toledo.

[30] Están enterrados en el lado de la epístola del altar mayor de la catedral de Siguenza en un magnífico sepulcro de alabastro, con sus estatuas y escudos de armas, cerca de su tío el célebre Cardenal de S. Eustacio. Ved F-G. Peces Rata, *Paleografía y epigrafía en la catedral de Sigüenza*, Sigüenza, 1988, pp. 92-94. Sobre esta familia Carrillo ved mi monografía, *Luis Panzán. Recordanzas en tiempo del Papa Luna (1407-1435)*, Madrid, 1987, pp. 7-31.

[31] L. Salazar y Castro, *Historia de la Casa de Lara*, III, Madrid, 1797, p. 342.

de Madrid para que los ocultara la priora Constanza de Castilla, su prima. De estos Castillas procede una rama que se extendió principalmente por Guadalajara.

Veamos ahora la suerte que le deparó el destino al infante D. Juan, otro de los hijos del Rey D. Pedro, que pasó su miserable vida aherrojado en el castillo de Soria situado en lo alto de una colina desde la cual se divisa una espléndida vista de la campiña soriana. Falleció en la prisión antes del año 1434 y sus restos sepultados primero en S. Pedro de Soria fueron trasladados al convento de Santo Domingo el Real de Madrid en donde era priora su hija Constanza de Castilla.

Parece que el infante D. Juan era el mayor de los tres hermanos por quien su padre D. Pedro sentía gran complacencia. En la prisión cohabitó con Elvira de Falces, hija del alcaide Beltrán de Eril y Falces (+1389), siendo fruto de estas relaciones legítimas seis hijos, tres que murieron en temprana edad y otros tres que llegaron a la edad adulta.

Tales fueron el obispo Pedro de Castilla, la priora Constanza de Castilla y Elvira de Falces, monja en el monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid en donde su hermana Constanza obtuvo altos cargos. Esta fue priora 38 años, habiendo profesado en 1408, testó en 1465, falleciendo en 1478[32]. Fue muy honrada por los reyes de Castilla y dio gran prestigio al monasterio matritense. Fue enterrada en el coro del convento bajo un túmulo sobre el cual estaba su estatua yacente de un valor artístico extraordinario, en donde se lee este epitafio: "Aquí yace sepultada la muy noble e muy religiosa señora doña Constanza de Castilla, hija del infante D. Juan e nieta del Rey D. Pedro. Fue monja profesa en esta casa e priora de ella muchos años e murió año de mil cuatrocientos e setenta e ocho". Su mausoleo se conserva hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Constanza trajo a enterrar el cuerpo del Rey D. Pedro a su monasterio.

El tercer hijo fue el célebre obispo de Palencia D. Pedro de Castilla de quien desciende la sucesión de los Castilla hasta los tiempos presentes, que la poseen los Duques de Gor. Nació hacia 1393. Vivió su infancia dentro del monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo en donde estaba su tía María de Ayala. Por mediación de la reina Catalina de Lancáster, su prima, logró del Rey Enrique III en 1405 evitar ser encerrado de por vida en una cárcel por su parentesco con el Rey D. Pedro, pero con tal de que fuera dedicado al servicio de la iglesia. Para su manutención el Rey le dio el arcedianazgo de Alarcón de Cuenca, después fue obispo de Osma y terminando su vida como obispo de Palencia en 1461[33]. Intervino muy activamente en los acontecimientos políticos de aquella época tan movida.

Llegó a tener ocho hijos ilegítimos de dos mujeres, una llamada Mari Fernández Bernal, natural de Salamanca, en donde estaba estudiando y más tarde de una inglesa Isabel de Drohellin, de raza judía y prima hermana de la reina Catalina de Lancáster[34].

No vamos a describir la descendencia de estos ocho hijos del obispo D. Pedro de Castilla, ya que lo hace Gracia Dei o mejor D. Diego de Castilla, deán de Toledo, que se extiende hasta finales del siglo XVI. Tan sólo algunos comentarios y complementos a esta relación nobiliaria. Hay que advertir que hay una Constanza, sobrina de la de

---

32. Su testamento se conservaba en el monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid hasta el siglo XVIII, en donde le citan algunos autores. Mis búsquedas en el Archivo Histórico Nacional han sido hasta ahora infructuosas, aunque en este archivo se conserva un gran lote de documentos de este monasterio.

33. Murió en Valladolid, cayendo por la escalera de la casa del Cordón que había construído a sus expensas.

34. Según se lee en el Tizón de la Nobleza del Cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla: "Los Castilla, señores que fueron de Villabaquerín, proceden de caballeros en Valladolid, en Madrid, en Murcia y otras partes. De este nombre procede D. Alonso de Castilla, hijo de D. Pedro de Castilla, obispo de Palencia habido en Isabel Coclín (sic) tenida por judía y hay muchos que vienen de ella" (B. N. ms. 3471, ff. 126v-128).

Castilla, que profesó en el monasterio de Santa María la Real de Medina del Campo en donde fue priora. Otra hija del obispo, Isabel fue monja en Santo Domingo el Real de Madrid animada por la manda que le hizo su padre D. Pedro de 500 doblas de oro de la banda en su testamento, si abrazaba la vida religiosa.

Quien obtuvo el mayorazgo que ha perdurado hasta nuestros días fue D. Sancho de Castilla, el primer hijo de la salmantina Mari Fernández. Fue muy apreciado por los Reyes Católicos que le nombraron ayo del Príncipe D. Juan. Intervino en la conquista de Granada apoderándose de los lugares de Gor y Boloduy, de los cuales los reyes le honraron con el señorío. Instaló su residencia en Palencia en donde había sido obispo su padre y puso aquí su casa, mayorazgo y su entierro en la iglesia gótica de S. Lázaro de la cual era patrono[35]. Donó para retablo de la iglesia ocho magníficas pinturas sobre tabla, obra del gran pintor Juan de Flandes que entonces residía en Palencia[36]. Fue hijo de D. Sancho, el preclaro profesor de la universidad de Salamanca, Juan de Castilla[37], quien llegó a obispo de Astorga y Salamanca y falleció en 1510 siendo enterrado en el monasterio de S. Francisco de su ciudad natal, Palencia, en donde había nacido.

Otro de los preclaros hijos de D. Pedro y de Isabel Drohellín fue D. Alonso de Castilla a quien su padre le dejó todos sus bienes por el gran amor que le tenía. Fue un hombre íntegro y muy piadoso, según confirma la *Relación* en un caso milagroso. Mandóse enterrar en el monasterio de Santa Clara de Valladolid por la mucha devoción que tenía a esta orden y en una capilla que está junto al coro, la cual todavía se conserva según hemos comprobado *de visu* hace algún tiempo. En esta sepultura continuaron enterrándose sus descendientes aunque no sabemos si todavía tiene lugar la llamada milagrosa de muerte que cuenta la *Relación*.

Uno de los siete hijos de Alonso de Castilla, llamado el Santo, fue el deán de la catedral de Toledo Felipe de Castilla, capellán de Carlos V y padre de D. Diego de Castilla más tarde deán también de Toledo, quien magnifica las virtudes cristianas de su padre. Felipe manda en su testamento ser sepultado en el monasterio de Santa Clara de Valladolid, junto al coro del convento, en la tumba que había adquirido para sus padres su hermano Pedro de Castilla y en donde está también él enterrado. Este mandó en su testamento que su hijo Alonso llevara en su escudo las armas de los Castilla y los Zúñiga provenientes estas últimas de su madre Juana de Zúñiga. El deán de Toledo Felipe, su hermano, falleció en Valladolid en 1551[38].

Una prueba más de que la *Relación* de Gracia Dei era obra del hijo de D. Felipe de Castilla es, que al hablar de los hijos de éste, dice que tuvo dos descendientes D. Diego y D. Luis, cuando está fuera de duda que D. Diego era su hijo y más al añadir la *Relación* que el otro era D. Luis, cuando hemos probado hace unos años que el deán de Toledo D. Diego fue padre de Luis de Castilla, arcediano de Cuenca, relación que el padre procuró ocultar para evitar el sonrojo de que un eclesiástico tuviera hijos, un

---

35. Se le concedió a D. Sancho de Castilla una capilla y la puede alargar, ensanchar y tomar parte del cementerio y hacer sacristía, enterramiento y capilla y traer el cuerpo de su hijo D. Diego de Castilla de S. Cebrián de Mazote para enterrarlo en S. Lázaro en la capilla de D. Sancho. Ved escrituras de fundación, dotación y ordenación (Archivo Diocesano. Capilla de D. Sancho de Castilla. Leg. 1, año 1508). Su testamento (B. N. ms. 19347).

36. E. Bermejo, *Juan de Flandes,* Madrid, 1962, pp. 28-30. La seis tablas que componían el retablo de S. Lázaro fueron vendidas hace unos años, tres posee el Museo del Prado y tres la fundación Kress (U.S.A.).

37. Ved *Diccionario de historia eclesiástica de España,* I, Madrid, 1972, p. 380.

38. El testamento del deán de Toledo Felipe de Castilla se conserva en el monasterio de Santo Domingo de Silos o El Antiguo de Toledo, Sign. 36/23. Procede de los papeles de D. Diego de Castilla, su hijo, que se conservan en este cenobio.

pecado de su juventud cuando vivía en Palencia, sin estar incorporado a la iglesia con órdenes mayores.

La descendencia de los Castilla había emparentado con muchas familias nobles, como los Mendoza, Zúñigas, Lasso, Niño, Poza, etc. en el siglo XVI, no siendo obstáculo la bastardía original de este real linaje.

Los dos descendientes del Rey D. Pedro, el déan de Toledo D. Diego de Castilla y el arcediano de Cuenca, D. Luis de Castilla, fueron, a mi entender, las dos más ilustres figuras de esta familia en el siglo XVI. D. Diego, nacido probablemente en Palencia, de cuya catedral fue canónigo, estudió en Salamanca y Bolonia y sucedió a su padre Felipe en el deanato de Toledo en 1551. Desde su alto cargo, durante 33 años, intervino en todos los asuntos importantes que tuvieron lugar en Toledo. Fue gran benefactor, así lo muestra la construcción de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, valiéndose de los mejores artífices de su época como los arquitectos Juan de Herrera, Vergara, Monegro, etc. y en donde emplazó su tumba[39].

Tocante a su hijo Luis de Castilla, nacido también en Palencia, estudió leyes y llegó a ser arcediano de la catedral de Cuenca. Tiene la gloria de haber convivido en Roma con el Greco y a sus requerimientos vino el gran Cretense a España para que pintara el retablo de la iglesia que su padre había construido, decorándola con espléndidos cuadros. D. Luis fue visitador, por orden de Felipe II, de los reinos de Italia dejando tras de sí una estela de honradez e integridad. A su vuelta a España y retirado a Cuenca, no decayó la amistad con El Greco a quien autorizó el poderse enterrar dentro de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, a unos metros de la sepultura de su amigo D. Luis[40].

II) *Vicisitudes de los restos del Rey D. Pedro.*

Es notorio que el Rey D. Pedro, siete años antes de su muerte, había hecho testamento en 1362. La autenticidad del cual nadie pone en duda a pesar de las manipulaciones de que ha sido objeto en el siglo XVI. Este importante documento se conserva en el monasterio de Santo Domingo de Silos o el Antiguo de Toledo con la sign. XVII-1, pero anteriormente se guardaba, ya en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo según afirma el copista de D. Diego de Castilla que trascribió el testamento para Zurita hacia 1570: "Sacó este traslado del original que está en Santo Domingo el Real de Toledo fielmente por su misma persona el señor deán de Toledo (Diego de Castilla) su rebinieto de este Rey"[41].

Siete años más tarde, 1577, J. Gudiel aseguraba que el testamento estaba en posesión de las monjas de Santo Domingo el Real de Madrid[42]. Al cual han seguido otros autores como R. Floranes. Tanto el convento de Madrid como el de Toledo tenían sus razones para poseer el dicho testamento. El de Madrid, porque allí se enterró el cuerpo de D. Pedro a mediados del siglo XV, y fue priora durante muchos años su nieta Constanza de Castilla. El de Toledo, porque allí estuvo de priora una hija de D. Pedro, María de Castilla y su madre Teresa de Ayala y más tarde fue priora Catalina, nieta del monarca. Creo que lo más probable es que el testamento procede originariamente del convento toledano.

---

39. Ved el magnífico estudio sobre D. Diego de Castilla por García Rey que hemos citado anteriormente.

40. Ved mi manografía sobre D. Luis de Castilla citada líneas arriba.

41. Diego J. Dormer, *Enmiendas y advertencias a las corónicas de los Reyes de Castilla*, etc. Zaragoza, 1683, pp. 282-283.

42. J. Gudiel, *Compendio de algunas historias de España...* se *da noticia de la antigua familia de los Girones*, etc., Alcalá de Henares, 1577, p. 124.

Hay que tener presente que con el cenobio toledano tuvo estrechas relaciones la nieta de D. Pedro Catalina de Lancáster, reina de Castilla, quien lo trajo de Inglaterra en donde estaba exiliada con su madre Constanza, casada con el Duque de Lancáster. Es muy probable que este testamento estuvo en poder del Duque de York, casado con Isabel, otra hija del Rey D. Pedro, al alegar que su hijo como varón tenía más derecho a la corona de Castilla que la hija de su hermano el Duque de Lancáster "en virtud de la cláusula del testamento del rey D. Pedro su abuelo que él dice que tenía con su sello de plomo"[43].

Lo que sí es cierto que el deán de Toledo sacó el testamento de uno de estos dos conventos y es muy probable que fue éste el que lo falsificó, raspando los nombres de Fernando por Juan y María de Henestrosa por Juana de Castro. De este modo los Castilla del siglo XVI se constituían herederos legítimos de Juana de Castro con la que se casó D. Pedro en la iglesia de S. Martín de Cuéllar en 1354. Zurita en 1570 tuvo en sus manos este célebre documento, ya que se lo mostró D. Diego, "que yo consideré atentamente, dice el historiador de Aragón, cuanto pude, aunque no me lo dexó leer el señor deán[44]. Los papeles y documentos de D. Diego fueron a parar a su muerte al monasterio de Santo Domingo el Antiguo, cuya iglesia había construido a sus expensas y de la cual era patrono.

Del testamento original que poseía el deán de Toledo se han sacado las muchas copias que existen: unas manuscritas como la de la B. N. ms. 13500, la de la Academia de la Historia, Colección Salazar ms. M. 78 y la que tenía Zurita que publicó Andrés de Ustarroz[45]. Existen media docena de ediciones de este documento, siendo una de las mejores la que publicó Llaguno. Amírola en 1779[46]. Cabe también citar la media docena de artículos que versan sobre temas concretos de este instrumento, especialmente de arte[47].

Entramos ahora en la suerte que corrieron los restos de D. Pedro I de Castilla desde su muerte hasta que descansaron definitivamente en la catedral de Sevilla en 1877. El cronista López de Ayala nada nos dice sobre lo que se hizo con el cuerpo de D. Pedro, una vez muerto por su hermano D. Enrique. Este, al parecer, le cortó la cabeza, la cual, según algunos autores, el bastardo la llevó a Sevilla, pero según otros, la paseó por las ciudades de Castilla clavada en una pica. Bien que estas versiones parecen poco probables. La más verosímil es, que sus restos sin cabeza metidos en una saca o entre dos tablas fueron colgados de las almenas del castillo de Montiel, pero a los cuatro días el cuerpo con la cabeza fue enterrado en el atrio de la parroquia de Santiago de este lugar.

---

43. Sitges, p. 443.

44. *Ibídem*, p. 262.

45. Creo que la primera edición del testamento del Rey D. Pedro fue hecha por Diego J. Dormer en la obra citada, *Enmiendas y advertencias*, etc., Zaragoza 1683, pp. 264-282.

46. E. de Llaguno Amírola, *Crónicas de los Reyes de Castilla D. Pedro, D. Enrique II, D. Juan I, D. Enrique III por D. Pedro López de Ayala*, tomo I, Madrid, 1779, pp. 558-570. La copia del testamento que publicó Llaguno fue hecha directamente del original por Ignacio Hermosilla y Sandoval, el cual se conserva todavía en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. Hermosilla anotó al margen de la copia las palabras raídas y las que fueron sobrepuestas por mano de un falsificador que generalmente se apunta al deán de toledo, D. Diego de Castilla, "de todo se deduce como señala Llaguno, que viciaron el testamento con el fin de sostener la opinión de que el don Juan que está sepultado en santo Domingo el Real de Madrid, cuya madre verdaderamente se ignora, fue hijo del Rey D. Pedro y doña Juana de Castro y por consecuencia que tenía alguna especie de legitimidad".

47. He aquí algunos de los estudios que se han hecho sobre parcelas del testamento: José A. Conde (?), *Interpretación y rectificación de unas voces árabes en el testamento del Rey D. Pedro.* Ferdinand de Mely, *La table d'or de D. Pedro de Castilla*, París, 1889. Hilda Grassoti, "El tesoro del Rey D. Pedro" (*Archivo español de arte*, 61 [1988], pp. 141-152. Miguel Casiri, *Interpretación de palabras árabes en el testamento de D. Pedro* (B. N. ms. 13011, ff. 175-176). C. Fernández Duro, "La tabla de oro de D. Pedro de Castilla (*Boletín de la R. Academia de la historia*, XV [1889], pp. 52-65).

En esta iglesia estuvo el cuerpo de D. Pedro al menos durante seis años, hasta que su fratricida mandó en su testamento hecho en Burgos en 1374 que junto a Montiel se edificara un convento de doce frailes (franciscanos), "e que sea enterrado dentro del dicho monasterio el cuerpo del dicho D. Pedro, ante el altar mayor, e que sea fecho e obrado el dicho monasterio camino de Santiago", es decir, en la calzada que pasa por delante de la parroquia de Santiago[48].

Algunos autores dudan de que se llevara a cabo esta cláusula testamentaria por sus albaceas, ya que no se encuentra ningún testimonio de la existencia de un convento en Montiel. Sin embargo, repasando las "Relaciones Geográficas" que mandó hacer Felipe II tocantes a los pueblos del arzobispado de Toledo se lee en la descripción de la villa de Montiel: "Ansí mismo ay junto a esta villa una hermita del señor Santiago. Junto con ella ay un edifficio muy antiguo de cal e canto a manera de caustría (claustría ?, claustra) que paresce aver sido *conbento* e a elrrededor del se an parescido ciertas mazmorras de ladrillos e otros edifficios. E que acerca desta villa a tres o a quatro tiros de arcabuz ay un cerro que se dice el cerro san Polo alto e redondo... en la halda del fuerte de esta villa ay una iglesia... que la dicha iglesia se decía nuestra señora de la Estrella y que solía ser iglesia mayor desta villa antiguamente...

En esta villa hay una hermita del señor Santiago que está junto a esta villa y en una capilla está un crucifijo... el edificio es antiguo de boveda de argamasa e ladrillo e antes era muy mayor"[49].

En esta relación se citan tres lugares históricos, como son la ermita de nuestra Señora de la Estrella sobre un altozano que dio nombre al castillo, cuya denominación trajo a la mente de D. Pedro un presagio de mal agüero de un adivino de Sevilla[50]. La ermita de Santiago, que cita el Rey D. Enrique II en su testamento, debía estar al lado del convento. Junto a ella estaban las ruinas de un edificio antiguo que parece haber sido convento y cerca de éste había restos de bóvedas que llaman mazmorras y otros edificios. Sin duda que éste fue el monasterio que mandó edificar el monarca y en cuya iglesia se enterraron los restos de D. Pedro, ante el altar mayor, debiendo la comunidad franciscana celebrar sufragios por el alma del desgraciado monarca castellano.

Como dice la *Relación* no se sabe porqué ni cuándo se trasladó el cuerpo de D. Pedro enterrado en Montiel a la villa de La Puebla de Alcocer en la provincia de Badajoz. Es curioso observar que en Alcocer había y hay una parroquia dedicada a Santiago, como en Montiel, y un convento de franciscanos, el cual, más adelante pudo haber sido trasladado de Montiel a esta villa de la Puebla de Alcocer por circunstancias que hoy ignoramos, trasportado el cuerpo del Rey en fecha desconocida, para más tarde pasarlo a la parroquia de Santiago con una capellanía de cuatro capellanes, dos guardas y un sacristán. Tal vez en este traslado y fundación interviniera la hija de D. Pedro, Doña Constanza, cuando vino a España después del casamiento de su hija Catalina con Enrique III en 1388 y visitando la tumba de su padre, determinó fundar una capellanía.

Una vez que desaparecieron las inhumanas condiciones de vida a que estaban sometidos los descendientes de D. Pedro, Constanza de Castilla, priora del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid, determinó traer su cuerpo para ser enterrado ante el altar mayor de la iglesia de su convento. En virtud de una cédula del Rey Juan II, dada en 1446, se ordenó al comendador Gonzalo de Ronda que entregase a Juan de Silva,

---

48. Ved Llaguno, *Crónicas,* tomo II, p. 114.

49. C. Viñas y Ramón Paz, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Ciudad Real.* Madrid, 1971, p. 350. Ms. Escurialmente J. I. 14 f. 271.

50. *Sumario de los Reyes de España* (Crónicas de D. Pedro Niño editada por E. Llaguno y Amírola, Madrid 1782, p. 75).

capellán real, el cuerpo del Rey D. Pedro que estaba en la iglesia de Santiago, ante un monumento, cubierto el ataud con un paño de seda de aceituní, según describe la *Relación* con más detalle.

Doña Constanza de Castilla era hija del vástago ilegítimo del Rey D. Pedro el infante D. Juan que vivió toda su vida en la prisión de Soria, de quien se ignora el nombre de su madre. Falleció antes de 1407. Constanza fue una gran bienhechora del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid, en donde profesó en 1408 y del cual fue priora 50 años; ya en 1419 la cita un documento con este cargo monacal. A sus expensas y con la ayuda del Rey D. Juan II terminó en 1444 la iglesia gótica del convento que había empezado a edificar el Rey Alfonso XI y además con la ayuda de su hermano el obispo de Palencia D. Pedro de Castilla construyó un refectorio para servicio de la comunidad madrileña.

La iglesia del monasterio de Santo Domingo tenía el privilegio real de celebrarse en ella los funerales de los reyes y príncipes. Constanza la dio más realce al lograr del Rey D. Juan II el traslado de los restos de su abuelo el Rey D. Pedro para ser inhumados dentro de ella en el año 1446, dotando el monarca la capellanía con 34.000 mrs. en cada año. Fue colocado el ataud sobre un túmulo ante el altar mayor y se labró una estatua orante de D. Pedro ante un alto retablo de piedra o tabernáculo que impedía la vista del altar mayor a las religiosas, ya que el coro estaba a ras del suelo de la iglesia. Se colocó el monumento funerario en esta forma siguiendo la tradición de las iglesias de Montiel y La Puebla de Alcocer, ya que así lo había mandado Enrique II en su testamento, de que sea enterrado ante el altar mayor y así también se encuentra descrito en la *Relación*.

Años más tarde, 1442, se inhumó en este monasterio matritense el cuerpo del hijo del Rey D. Pedro, el infante D. Juan, que estaba enterrado en la iglesia de S. Pedro de Soria. Se colocó el ataud del infante en una capilla lateral, del lado del evangelio. Constanza mando labrar una estatua orante de su padre D. Juan con grilletes en los pies y asentó este bulto como dicen los contemporáneos delante del sepulcro del infante. El monarca Juan II autorizó a Constanza poder hacer ordenanzas para gobierno de la capellanía[51].

Además intervino esta priora en ayuda de la construcción del convento toledano llamado de la Madre de Dios con sus bienes, como cuenta la *Relación*[52]. Falleció Constanza en 1478, siendo sepultada en una hornacina de la pared lateral del coro en un bello y decorado sepulcro que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

Según nos dice Jerónimo de la Quintana en 1504 los Reyes Católicos sustituyeron el sepulcro del Rey D. Pedro por otro mejor e incluso, la estatua orante de este monarca que hoy conservamos, es probable que fue labrada en esta renovación de la capilla[53].

Durante el siglo XVI fue considerado el monasterio de Santo Domingo como el santuario de la familia Castilla no sólo por las muchas monjas profesas de este linaje, sino

---

51. Se conserva en el Archivo Histórico Nacional (Clero. Libro 7297) "Ordenación y constitución que hizo, ordenó y constituyó doña Constanza priora del monasterio de Santo Domingo el Real de la villa de Madrid por virtud de un albalá de nuestro Señor el Rey, que está asentado en los dichos libros de los salvados. Fecha en esta guisa: Madrid 5 días de noviembre de 1474". Hay otro cuaderno de los títulos y ordenaciones de la capilla del Rey D. Pedro.

52. En el archivo del monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo se guarda un documento del Papa Nicolás V dirigido a Constanza de Castilla para que sea visitadora y reformadora de los monasterios de monjas dominicanas, pasándolas a la Observancia de toda España. 5 de julio de 1449 (leg. 469).

53. J. de D. de la Rada y Delgado, en: *Museo Español de Antigüedades*, V, pp. 333-339. M. Núñez Rodríguez, "El sepulcro de doña Constanza de Castilla, su valor memorial y su función anagógica", en *Archivo Español de Arte*, 62 [1988], pp. 47-49. J. Quintana, *Antigüedades de Madrid*, Madrid, 1629, pp. 391v-397v.

por tener el cuerpo del fundador de este solar el Rey D. Pedro; además los restos del infante D. Juan, Doña Constanza y algunos de esta prosapia como D. Pedro de Castilla, hijo del obispo de Palencia del mismo nombre, que adquirió bóveda y capilla para su enterramiento.

Otro de la familia que escogió enterrarse en la iglesia de este convento fue el obispo de Calahorra, Alonso de Castilla, rebisnieto del Rey D. Pedro e hijo de Alonso de Castilla llamado el Santo y de Juana de Zúñiga, fallecido en 1541. Fue D. Alonso del Consejo de Fernando el Católico y del Emperador Maximiliano que le nombró gobernador de Verona. Tuvo al parecer un hijo ilegítimo, Carlos del Sesso, que trajo de Verona a España y le casó con su sobrina Isabel de Castilla, muriendo en Valladolid condenado a la hoguera por sus creencias luteranas en 1559[54].

El obispo de Calahorra escogió enterrarse en Madrid en una capilla, del lado de la epístola del convento de Santo Domingo el Real. Para lo cual el prelado se entendió en 1538 con varios artífices y afamados maestro de obras de aquella época, con la obligación de tener acabada esta obra en 1540[55]. La estatua orante del obispo de Calahorra fue labrada en alabastro por Gregorio Vigarny, hijo de Felipe Vigarny. Además tenía que hacer otra estatua orante de su abuelo Pedro de Castilla, obispo de Palencia, por obra del mismo escultor Vigar, vestido de pontifical, que se colocaría entre la del obispo de Calahorra y la del infante D. Juan. Se trató también de hacer las estatuas yacentes de los padres del citado obispo Alonso de Castilla y Juana de Zúñiga[56].

Según se indica en el testamento del obispo de Calahorra Alonso de Castilla su cuerpo "sea sepultado en mi capilla que nuevamente hago en el monasterio de Santo Domingo el Real extramuros de esta villa de Madrid, en medio de la capilla, y que la capilla sea de alabastro...mando que sea sepultado mi cuerpo dentro del dicho monasterio de Santo Domingo delante del altar mayor junto a la tumba del obispo mi señor y mi abuelo D. Pedro, en un ataud y una tumba encima cubierta de terciopelo negro.

Por el testamento no se trasluce con qué intención mandó labrar los bultos sepulcrales del obispo de Palencia y los de sus padres, conjeturamos que su idea era enterrar sus restos al pie de la tumba del Rey D. Pedro, trasportándoles desde los sencillos nichos del coro del convento de Santa Clara de Valladolid, pero por defunción del obispo de Calahorra el 8 de febrero de 1541, la única estatua que se labró fue la del citado prelado que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional[57].

---

54. Ved M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles,* III, Santander, 1947, pp. 431-436 (ed. nac.). Carlos del Sesso estaba casado con una sobrina del obispo de Calahorra, Isabel de Castilla, que fue también condenada por la Inquisición a cárcel perpetua. Sobre la dudosa paternidad de Carlos del Sesso, ved R. Academia de la historia, Col. Salazar, ms. 9/808, p. 117v.

55. Según el testamento del obispo de Calahorra, éste pensaba también hacer un sepulcro para su abuelo el célebre, obispo de Palencia, D. Pedro de Castilla, que estaba enterrado en la cartuja de Aniago en Valladolid. Ordena "primeramente que mi cuerpo sea sepultado en mi capilla que nuevamente hago en el monasterio de Santo Domingo el Real extramuros de esta villa de Madrid en medio de la capilla y que la sepultura sea de alabastro y conforme a una traza que de ésta está fecha y firmada de mi nombre en las espaldas de ella...y el arco y bultos de alabastro de D. Alonso mi señor y padre y de doña Juana de Zúñiga... conforme a la traza que está dada a Gregorio Pardo hijo de Mr. Felipe (Vigarny)". Luego el obispo pensaba traer a enterrar aquí los cuerpos de su padre Alonso de Castilla y de su madre Juana de Zúñiga que estaban enterrados en el monasterio de Santa Clara de Valladolid (Testamento de Alonso de Castilla obispo de Calahorra. Col. Salazar. ms. 9/1022, ff. 289-295v).

56. Se conserva mucha documentación sobre estas obras en el Archivo de Protocolos de Madrid, escribano Juan Román, 1504-1554, legs. 1-15. Así vemos una carta de obligación de Alonso de Castilla con Gregorio Vigarny de hacer las estatuas del obispo Pedro de Castilla y Alonso de Castilla, etc.

57. Sobre estas obras de enterramientos hay dos interesantes monografías de la Srta. Margarita Estella, "Noticias sobre obras de escultura y otras del siglo XVI. El convento de Santo Domingo el Real de Madrid" (*Villa de Madrid,* XVI [1976], pp. 59-67). "Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños del siglo XVI" (*Anales del instituto de estudios madrileños,* XVII [1980], pp. 41-64).

De todo este conjunto de obra funeraria hoy tan sólo poseemos una estatua orante cuya representación ha sido discutida: un obispo en oración con las manos juntas, vestido de pontifical, que podría ser D. Pedro de Castilla, obispo de Palencia, pero es más probable que sea el obispo de Calahorra, única obra que se llevó a cabo, ya que al morir prematuramente no se labró más que esta estatua que se colocó al pie de su tumba. El escudo con castillos y leones que lleva a sus espaldas nos certifica que era un obispo de la familia de los Castilla. Nos hubiera sacado de toda duda si el prelado de Calahorra hubiera partido su escudo con el de los Zúñigas, banda negra orlada de un cadena de oro, ya que su madre Juana de Zúñiga pertenecía a esta noble solar.

Tocante a la estatua orante del Rey D. Pedro con un retablo de piedra ante el altar mayor nunca agradó a la comunidad, pues estando el coro a nivel del suelo no dejaba ver la parte baja del altar mayor. De modo que cuando en 1539 se trató de hacer las honras fúnebres de la Emperatriz Isabel en esta iglesia, el ayuntamiento encontró un gran inconveniente, en el monumento funerario del Rey D. Pedro, ya que dejaría en segundo término el bulto de la Emperatriz hecho para las honras. Así que la estatua del Rey D. Pedro en medio de la capilla mayor con un tabernáculo de piedra tan alto y grande delante, no daba lugar donde poner el bulto de la Emperatriz por ocuparlo el bulto del Rey y el tabernáculo de piedra que está delante del Rey D. Pedro. Tales fueron las discusiones que se tuvieron en el ayuntamiento madrileño, ya que no era decente haber otro bulto delante del monumento de la Emperatriz[58].

Finalmente, en 1612, siendo maestro mayor de las obras reales Juan Gómez de Mora y estando bajo el patronato real este convento se decidió, tal vez por el mal estado en que estaba la iglesia, rehacerla y repararla, de lo cual se valieron las monjas para pedir al Rey Felipe III que en esta restauración se aprovechase la ocasión para trasladar del altar mayor a una capilla "el cuerpo y bulto de D. Pedro que hoy está en medio de la capilla mayor de la iglesia del dicho monasterio, se mude al lado del Evangelio en la parte que está el de su hijo conforme a la planta que hoy está el de su hijo"[59]. Sugieren también que el bulto de D. Pedro se traslade a la capilla del lado del evangelio y el de su hijo se traslade a un nicho hecho en la sacristía[60].

Comprobado el estado ruinoso en que estaba la iglesia por Gómez de Mora, se decidió, en lugar de consolidarla, tirar la iglesia y hacerla de nuevo, deshaciendo y derribando toda la obra, bajo traza y condiciones que hizo este maestro de las obras reales en 1612 construyéndose una nueva iglesia de tres naves, desde sus cimientos, sustituyendo los arcos ojivales de la iglesia gótica por los de medio punto del renacimiento[61]. En el derribo de la primitiva iglesia se destruyeron los monumentos funerarios de los Castilla, salvándose las estatuas de D. Alonso obispo de Calahorra y la del Rey D. Pedro, ambas orantes y la estatua, creo que yacente, del infante D. Juan, del que tan sólo se nos ha conservado la cabeza, que se puede ver colocada en el lado izquierdo junto a la pierna de la estatua orante del Rey D. Pedro en el grabado que se publicó en el

58. José Amador de los Ríos, *Historia de la villa y corte de Madrid,* II, Madrid, 1862, p. 428.

59. Archivo Histórico Nacional, Clero, leg. 7338.

60. Se conserva un plano de la iglesia de Santo Domingo el Real de Madrid probablemente del maestro de obras reales Gómez de Mora en que está dibujado el hueco del arco del lado del evangelio en donde se pensó primeramente colocar los restos y la estatua orante del Rey D. Pedro (Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos, Cámara de Castilla, leg. 4419, n.º 92).

61. Sobre la construcción de la iglesia de Santo Domingo el Real obra de Gómez de Mora ved el estudio de Virginia Tovar, "Juan Gómez de Mora en la reconstrucción del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid" (*Anales,* etc. 19 [1982], pp. 33-47). *Arquitectura Madrileña del siglo XVII,* Madrid, 1983, pp. 253-362.

vol. IV del *Museo Español de Antigüedades*. Es probable que se conserve en el Museo Arqueológico Nacional, ingresando con la estatua de su padre.

A los ataudes con los restos de D. Pedro y de su hijo D. Juan, retirados de la iglesia en 1613, las monjas los colocaron en un nicho de la sala capitular con sus respectivos bultos, pero la estatua orante del obispo de Calahorra, como ya dijimos, se llevó no sabemos con qué motivo, a la parroquia de S. Pedro de Madrid y más tarde al Museo Arqueológico Nacional.

En Santo Domingo el Real permanecieron los restos del Rey D. Pedro y de su hijo hasta la revolución de 1868, cuando las monjas fueron expulsadas y el monasterio derribado por motivos urbanísticos, pero antes se había trasladado la estatua orante del monarca juntamente con el bello sepulcro de su nieta Constanza de Castilla al citado museo.

Los ataudes con los venerables restos del Rey D. Pedro y de su hijo D. Juan fueron trasportados a Sevilla a petición de su Ayuntamiento y se colocaron en la capilla de los Reyes de la catedral el 15 de febrero de 1877. Al fin volvieron a estar juntos los huesos de este desgraciado monarca y los de su esposa la gentil María de Padilla a la que amó con tanta pasión y para la cual ornamentó y decoró esta capilla real[62].

V) *Trasmisión manuscrita y edición de la Relación de Gracia Dei*

Sobre la trasmisión manuscrita de la *Relación* de Gracia Dei es digno de notar que los manuscritos que la contienen son numerosos, hemos llegado a contar 29, la mayor parte conservados en la Biblioteca Nacional, en la que se cuentan 22 copias, sin duda que hay más si se exploran otras bibliotecas nacionales y extranjeras. Tal vez alguna copia sea de finales del siglo XVI, pero la mayor parte del siglo XVII. Es sabido que los papeles de D. Diego de Castilla quedaron, una parte en el monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y otros pasaron a su hijo D. Luis de Castilla, después al Conde-Duque y más tarde a la Biblioteca del Escorial[63]. Es probable que alguna copia que poseemos, en especial la de la biblioteca del Escorial, sea de la familia Castilla[64]. Hay también traslados de la *Relación* en la Real Academia de la Historia dos ejemplares, en Zaragoza, Toledo, París. El erudito Juan Lucas Cortés poseía una copia con notas de mano del deán de Toledo Diego de Castilla[65].

Los autores a quienes se atribuye la *Relación*, suelen ser Gracia Dei, Juan de Castro, Alonso de Castilla, Luis de Castilla. La llamada *Relación Sumaria* aparece en media docena de manuscritos. Hay uno que lleva en colores los blasones de los Castilla (B. N. 3303), otro en que se dice que fue copiado de uno de Arias Montano (B. N. 13.209), otro de un traslado de Juan Suárez de Mendoza, el cual está ornamentado con una artística portada del hábil grabador Diego de Astor en 1630 (B. N. 18.391). Las curiosas leyendas de D. Pedro en Sevilla en B. N. ms. 18.391.

Tocante a los poseedores de estas copias vemos que aparecen notables eruditos como

---

62. Ved la siguiente bibliografía sobre esta última época: J. M. Eguren, *Memoria histórica del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid*, Madrid, 1850. Juan de Dios de la Rada y Delgado, "Estatua orante del Rey D. Pedro", en: *Museo Español de Antigüedades*, IV, Madrid, 1875, pp. 537-545. R. Amador de los Ríos, "Los restos mortales del Rey D. Pedro y sus vicisitudes" (*Revistas de archivos, bibliotecas y museos*, X [1904], pp. 105-118.

63. Andrés, "El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (+ 1618) protector del Greco, pp. 34-36.

64. J. Zarco Cuevas, *Catálogo de los mss. castellanos de la R. Biblioteca de El Escorial*, II, Madrid, 1926, pp. 95-97 y 168-171.

65. Andrés, "Un erudito y bibliófilo español olvidado: Juan Lucas Cortés (1624-1701)", en: *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 81 [1978], pp. 3-72.

Arias Montano, Suárez de Mendoza, Juan Lucas Cortés, el P. Enrique Flórez, Duque de Osuna, Fernando J. de Velasco, Duque de Sesto, el Conde de Benahavís, etc.[66].

Tocante a la edición de la *Relación* de Gracia Dei, creo que tan sólo existe la que hizo A. Valladares en el *Semanario Erudito,* vols. 28 y 29, en Madrid, año 1790. No sabemos cuál fue el manuscrito por el que hizo la edición. No distinguió claramente el texto de esta obra y las notas, por lo que resulta confusa, enrevesada y ambigua la lectura de esta obra. Para evitar esto hemos procurado distinguir con diverso tamaño de letra el texto y las notas que son con frecuencia demasiado largas. En los lugares en donde el texto está oscuro hemos consultado diversos manuscritos que a veces nos resuelven la duda, en otras no. Hemos evitado incluir notas, para no meter otro tercer texto, ya que en la introducción encontrará el lector un resumen de la historia de la familia Castilla, partiendo del Rey D. Pedro sobre el cual no añade nada nuevo la *Relación* de Gracia Dei de lo que ya sabemos, pero sí es importante e interesante la descripción de los sucesores de este desgraciado monarca.

(Continuará)

[66]. Damos las signaturas de los manuscritos de la *Relación* de Gracia Dei que hemos logrado localizar hasta ahora: B. N.: mss. 628, 929, 1354, 1500, 1652, 2766, 2778, 3083, 3209, 3303, 3555, 5936, 5950, 8841, 10419, 10640, 11005, 11155, 13019, 18391, 18732527, 22190. El Escorial: ms. J. II. 8. Academia de la Historia: mss. 9/117, 9/322. Seminario de S. Carlos de Zaragoza: ms. 58. Colección Lorenzana: Toledo: ms. 474. París. B. N.. ms. 994. Ms. de Lucas Cortés: Colección: Ehrencón y Krys.

GUAPOS Y BANDOLEROS EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII: LOS TEMAS Y LAS FORMAS DE UN GÉNERO TRADICIONAL

Por *Emilio Palacios Fernández*

1. *Realidad histórica y social del bandolero español*

Historia y realidad anteceden a la literatura en el tema del bandolero. La presencia de este tipo social en tierras españolas está constatada desde tiempos inmemoriales. No podemos, sin embargo, en estas páginas recordar la profusión de datos que nos proporcionan los eruditos, ni es esta pluma la más adecuada para trazar los perfiles de su figura mítica. Quede, pues, para los investigadores el concretar los rasgos que desde la sociología y la etnografía definen la agitada personalidad del bandido, limpiándola de las adherencias que la imaginación del pueblo y la expresión cultural le han añadido. En estas páginas introductorias sólo pretendemos hacer un recuento básico de sus señas de identidad más destacadas que nos permita conocer con detalle al bandido literario, en especial al que nos descubre el teatro del siglo XVIII.

No es fácil deslindar los distintos tipos de personajes que subyacen en la mentalidad popular cuando se habla del bandolero. Los políticos y las fuerzas del orden público han colaborado históricamente en esta ceremonia de la confusión por intereses particulares, criminalizando a determinados grupos sociales que se resistieron al poder. Así, el vulgar contrabandista convive con el guerrillero, gitanos y moriscos con simples ladrones, guapos y valentones con salteadores de caminos, el agitador social con las bandas organizadas de asesinos.

A la base de la problemática bandoleril encontramos casi siempre, como estudia con precisión Pastor Petit, graves disfunciones sociales, la pobreza y el hambre, que justifican básicamente esa inclinación al mal en los bandidos[1]. Conviene añadir, sin embargo, que la marginación presenta una casuística amplia y variada cuyas explicaciones tienen que ver también con inadaptaciones sociales o con el temperamento y psicología patológica de algunos de estos tipos: afán desmesurado de lucro, pasión amorosa enajenante, asentamiento en la ociosidad y libertad sin control... La adscripción a la nobleza o el disfrute de algún oficio burgués, en algunos casos, no empece el militar en este mundo. La figura mítica del bandolero tiene que convivir forzosamente con la del bandido y con otros tipos marginales que desmerecen de su imagen tradicional de "hombre bueno y generoso".

---

[1] D. Pastor Petit, *El bandolerismo en España. Cinco siglos de desequilibrio social y de bandolerismo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, p. 11. Pueden leerse interpretaciones más generales sobre este tema en los ensayos de Eric J. Hobsbawm, *Bandidos* (Barcelona, Ariel, 1976), *Rebeldes primitivos* (Barcelona, Ariel, 1974) y *Bandolerismo social* (Barcelona, Ariel, 1983).

Joaquín Álvarez Barrientos y Pilar García Moutón han dado cumplida información, en un erudito trabajo, de los términos lingüísticos y de la realidad socio-cultural que subyace en el mundo del bandolero[2]. Bandolero y bandido son palabras de diverso origen que neutralizan su significado en el siglo XVIII, aunque mantienen una diferencia de matiz, en el que el segundo término adquiere un tono peyorativo de personaje antisocial y el primero acaba aceptando la imagen tópica de persona generosa y libre que le proporciona la literatura, especialmente en la época romántica[3].

La figura del bandolero hereda, por otra parte, la antigua tradición de las banderías catalanas, que conllevaba en la mentalidad popular los valores que la nobleza y la caballería andante tuvieron en el pasado: honor, valor, atractivo, audacia. Sin embargo, conviene advertir que el desempeño de este rol por tales personajes marginados se convierte en no pocas ocasiones en un espectáculo grotesco y aún macabro, lleno de sangre y muerte[4].

La geografía del bandolerismo hispano tiene mucho que ver con el atraso secular y la depauperación crónica de ciertas zonas del país. La abrupta orografía de algunas regiones añade luego el paisaje conveniente para el robo y el crimen. Las zonas montañosas sirvieron de refugio natural a los bandidos, y el ámbito rural fue el escenario más frecuente de sus acciones. Aprovechaban la fragosidad de la sierra para asaltar a los que por descuido o atrevimiento intentaban atravesarla, y acudían a ella para ocultarse y esconder sus ganancias tras saquear casas y alquerías de los pueblos del llano.

Entre las zonas más calientes del bandidismo hispano hemos de recordar los Montes de Toledo, cuya céntrica situación en la península los convirtió en espacio estratégico y lugar de paso del bandolerismo trashumante o de quienes, perseguidos, querían acogerse al refugio portugués. Mitos legendarios como Juan Antonio, Diego de Valenzuela, Castrola y Farruco nos recuerdan una tradición de "salteadores", que, nacida en el siglo XIII, pervivió hasta finales del XIX[5].

Andalucía es la tierra de bandoleros por excelencia. El atraso de la región y su peculiar organización social, basada en la concentración de la riqueza entre los escasos dueños de los latifundios y marcada por la existencia de un amplio proletariado agrícola, favorecieron el desarrollo de este fenómeno. Sierra Morena, pórtico de entrada a las tierras del sur, las Alpujarras y la Serranía de Ronda han sido el habitat natural de muchas de estas gentes hasta épocas recientes, asiduas de sus cuevas, ventas y ermitas. Aunque el mapa del bandolerismo andaluz afecta a casi toda su geografía, suele señalarse el triángulo formado por Cádiz-Antequera-Sevilla, junto al camino real que comunicaba con la capital del reino, como el más frecuentado por ladrones y salteadores.

---

2. Joaquín Álvarez Barrientos y Pilar García Moutón, "Bandolero y bandido. Ensayo de interpretación", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLI, 1986, pp. 1-58. Véanse otras matizaciones lingüísticas en Juan Ramón Lodares, "El bandolero desde el idioma", en AA.VV., *Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Madrid, Casa de Velázquez-UAM, 1991, pp. 153-160.

3. Éstas son sus explicaciones: "*Bandido* lleva en sí una carga de peligro para la sociedad, que se continúa en esa acepción de «persona perversa y desenfrenada» de la que no siempre participa el *bandolero*. Este último estará fuera de la ley, pero sus acciones delictivas no irán, al menos en la imagen que de él deriva y a la que él se atiene, contra el pueblo que lo admira por su defensa de unos valores populares y por lo que representa de rebelión. El bandido, en cambio, capaz de robar y matar sin discriminación, a diferencia del bandolero, que es admirado, sólo será temido" (J. Álvarez Barrientos y P. García Moutón, art. cit., p. 13).

4. Puede ampliarse la información en el estudio de Julio Caro Baroja, *Realidad y fantasía en el mundo criminal*, Madrid, CSIC, 1986.

5. Consúltese el trabajo de Luis Villalobos Villalobos, *Bandoleros en los Montes de Toledo: Castrola y su compañero Farruco*, Madrid, 1983. También el curioso librito, supuestamente escrito por un labrador, titulado *El bandolerismo en los Montes de Toledo y su extinción*, Madrid, Imp. García y Caravera, 1880. Más recientemente el artículo de Araceli Guillaume-Alonso, "Le brigand castillan du Siècle d'Or vu à travers les archives des Santas Hermandades Viejas: essai de typologie", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 11-19.

Ya en tiempo de los romanos, Augusto puso precio a la cabeza, vivo o muerto, del bandido Caracotta, natural de Estepa. Cuenta la tradición que se presentó valientemente ante el emperador de quien consiguió los dineros de su propio rescate y el perdón de sus muchos crímenes, iniciando así uno de los tópicos más genuinos de la mitología del mundo bandoleril[6]. A los cuatreros de la Bética romana, contra quienes se creó el delito de *abigeato,* siguieron los golfines de la época visigoda. Más adelante los conocidos ladrones de ganado ampliaron su oficio hacia otros bienes materiales, sin que la Santa Hermandad, creada por los Reyes Católicos, fuera seguro suficiente.

Las bandas de ladrones y salteadores andaluces vivieron su momento de esplendor entre los siglos XVII y XIX. En la década de los 70 de la pasada centuria Julián de Zugasti, a la sazón gobernador de Córdoba, puso orden en el mundo de la delincuencia rural andaluza con la ayuda de la Guardia Civil, fundada en 1844, dejando en el camino los cadáveres de los principales cabecillas[7]. Hasta esta fecha, Andalucía había dado a la historia del bandolerismo los mitos más sobresalientes: Juan de Lucena, Pedro Andrés (el bandido arrepentido en la horca), Francisco Esteban, Juan de Arévalo, Pedro Romero, Diego Corrientes, los niños de Ecija dirigidos por Juan Palomo,... que conforman la galería mejor surtida de la España del crimen.

Los montes de la zona levantina, desde Cataluña hasta Murcia, constituyen otro de los refugios tradicionales del bandido español. El bandolerismo catalán, según explica su historiadora Victoria Sau, pasó por distintas etapas: el medieval está ligado a los bandos que mantuvieron los señores feudales en lucha por el dominio territorial; el de la época de los Austrias adquirió un cierto matiz de resistencia política; el de los siglos posteriores, XVIII-XIX, degenera más abiertamente en simple bandidaje[8]. Juan Sala y Serrallonga (1594-1634) es la figura más celebrada[9].

El Reino de Valencia fue otro reducto histórico del bandolerismo. Ligado originariamente, como en Cataluña, a las bandas organizadas por la nobleza en defensa de los particulares intereses señoriales, nacidas al amparo de los *Fueros,* y después a los desarreglos sociales que trajo la expulsión de los moriscos, se convirtió, por fin, en un vulgar fenómeno de delincuencia. Multitud de Edictos y Pragmáticas intentaron poner orden en este mundo marginal con poco éxito, dada la escasa colaboración de la ciudadanía y la ineficacia represora de las fuerzas militares, tal vez limitadas en sus actuaciones por los privilegios forales. Su época de esplendor se extiende desde el reinado de Felipe II hasta el de Carlos II, coincidiendo con la reforma agraria, pero pervive, en decadencia, durante las centurias siguientes. Existió un bandolerismo rural (regiones de la Marina, la Huerta...) y otro urbano, relacionado éste con los grupos oligárquicos de las ciudades. El bandido más recordado, por lo menos literariamente, fue Mateo Be-

---

[6] Se hallará una relación más detallada de este episodio y de otras historias de bandidos en el conocido trabajo de Constancio Bernaldo de Quirós y Luis Ardila, *El bandolerismo andaluz,* Madrid, 1934 (Edición facsímil en Madrid, Turner, 1973).

[7] El propio Julián de Zugasti describió estos hechos, entre memoria y ensayo, en *El bandolerismo. Estudio social y memorias críticas* (Madrid, Imp. T. Fortanet, 1876-1880, 10 tomos). Hay una versión condensada de este voluminoso trabajo, realizado por Benjamín Jarnés, con el título de *El bandolerismo andaluz,* Madrid, Espasa Calpe, 1934, 2 vols. Más modernamente se ha publicado una selección prologada por el profesor E. Inman Fox, *El bandolerismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

[8] Victoria Sau, *El catalán, un bandolerismo español,* Barcelona, Ed. Aura, 1973. Véanse también los estudios de Joan Reglà y Joan Fuster, *El bandolerisme català* (Barcelona, Ediciones Aymà, 1962), y Joan Reglà, *El bandolerisme català del barroc* (Barcelona, Edicions 62, 1966, 2.ª ed.).

[9] Sobre este personaje pueden consultarse las investigaciones de Joan Fuster, *Joan Serrallonga. Vida i mite del famós bandoler* (Barcelona, 1961) y de Juan Mon Pascual, *La vida y la muerte del bandolero Serrallonga* (Barcelona, 1972).

net, natural de Benimaclet, cuya criminal biografía se desarrolla en la segunda mitad del XVII. Tampoco debemos olvidar a personajes tan singulares como Juan Merino, Pere Xolvi, Martín Muñoz, Josep Artús, Miquel Escrivà, Pedro Andrés o al murciano Juan de Lisón[10].

Otras regiones de España presentan un panorama del bandolerismo menos definido. En la cornisa cantábrica, a pesar de lo accidentado del terreno, no es tan frecuente, aunque se constatan algunos casos en Galicia, País Vasco y Navarra. En Extremadura estuvo más arraigado en la provincia de Cáceres que en la de Badajoz, justificada esta realidad por la existencia del refugio portugués de Sierra de Estrella, destacando el emeritense Francisco de Flores. En el Reino de Aragón tampoco resultó un fenómeno excesivamente desarrollado, por más que recordemos al famoso Manuel Millán. Pueden encontrarse casos aislados a lo largo y ancho de toda la geografía española, aunque la presencia organizada y continua se reduce a las zonas reseñadas[11]. Madrid aporta a la galería del crimen la figura de su ilustre hijo Luis Candelas, cuya agitada biografía, amor y muerte, llena las páginas más intensas del bandolerismo urbano y romántico.

2. *Antecedentes literarios del bandolerismo español*

Un tema de tanta intensidad vital, lleno de incidentes y aventuras fuertes, como el del bandolerismo no podía pasar desapercibido para los autores literarios. Los sucesos reales debieron convertirse tempranamente en leyenda en boca del vulgo que poco a poco fue mitificando a los personajes y añadiendo imaginación a los hechos reales. "Cada uno añade o inventa a estas cosas lo que le agrada", anota José de Pellicer en sus *Avisos históricos,* tras recordar las hazañas de Pedro Andreu por tierras de La Mancha en abril de 1644[12]. El poeta popular, atento siempre a la sensibilidad de la gente y deseoso de devolverle al pueblo las fábulas que alimentaban su fantasía, las recogía en forma de breves poemas narrativos, textos que no deben confundirse con los romances sujetos al proceso de tradicionalidad, de existencia más duradera. En su conocido *Ensayo sobre la literatura de cordel* Caro Baroja dedica varios capítulos a esta literatura en la que se recogen variopintas historias de mujeres valientes, hombres bravos, contrabandistas, guapos y bandoleros, que constituyen algunas de las páginas más conocidas del romancero vulgar. La mayor parte de los textos manejados por el erudito vasco corresponden, sin embargo, a época más tardía[13].

---

10. Entre los estudios históricos sobre este tema debemos mencionar los de Sebastián García Martínez, *Valencia bajo Carlos II. Bandolerismo, reivindicaciones agrarias y servicios a la monarquía* (Valencia, Universidad, 1971), *Bandolerismo, piratería y control de moriscos en Valencia durante el reinado de Felipe II* (Valencia, Universidad, 1977) y *Bandolers, corsaris i moriscos,* Valencia, 1980; Margarita Vila López, *Bandolerismo y piratería (1635-1645) en el Reino de Valencia durante el reinado de Felipe IV*, Valencia, 1984. El lector encontrará nuevas claves de interpretación en el artículo de Remedios Ferrero Micó "Bandolerismo en Valencia a finales del siglo XVI", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 79-92.

11. La historiografía sobre el bandolerismo es bastante abundante, aunque tiende a la novelización en el recuerdo de las biografías de sus héroes. Además de los libros ya citados anteriormente debemos recordar los de José María Tavera, *El libro de los bandidos* (Barcelona, Ed. Maucci, 1958); F. Hernández Girbal, *Bandidos célebres españoles (en la historia y en la leyenda)* (Madrid, Ed. Lira, 1968-1977, 2 vols.); Juan José Alvear Cabrera y Rafael Cabello Castejón, *Los más famosos bandoleros* (León, Ed. Nebrija, 1980).

12. *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, p. 224.

13. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 87-116 y 347-405.

Las historias de bandoleros se transmiten, más raramente, por medio de las "relaciones de sucesos", relatos en prosa de sabor popular, donde a veces se incluye algún caso (Véase Henry Ettinghausen, "The News in Spain: Relaciones de sucesos in the Reigns of Philip III and IV", *European History Quaterly*, 14, 1984, pp. 1-20; Augustin Redondo, "Las relaciones de sucesos dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle", en AA.VV., *Les médiations culturelles*, Paris, P. Sorbonne N., 1989, pp. 55-67.

La literatura de cordel sobre bandoleros se inauguró en el siglo XVI, aunque tuvo su momento de esplendor en el Setecientos. De los Siglos de Oro se ha conservado una treintena larga de romances que manifiestan el vigor temprano del tema, sobre todo si tenemos en cuenta que otros muchos han debido perderse con el paso del tiempo[14].

La galería de bandidos catalanes es la primera en aparecer en los pliegos, junto a ejemplos aislados que nos describen las hazañas de salteadores andaluces, valencianos o extremeños. Personajes tan señalados como el citado Joan Serrallonga, Antoni Roca, Miquel Morell, Bort Clua o el nombrado Perot Roqueguinart se convirtieron en mitos literarios de la mano de los poetas populares y de los ciegos recitadores. Muchos de ellos debieron editarse en Barcelona a comienzos del siglo XVII, en un momento en el que se suscitó una fuerte reacción social y política contra este fenómeno en Cataluña. Es lógico que por esta razón aparecieran desprovistos del halo positivo que conseguirán en otras ocasiones. Estos romances poseen un sentido de actualidad y casi se convierten en crónica periodística para los catalanes de entonces, ya que los datos que proporcionan las fábulas literarias se aproximan con bastante exactitud a la realidad histórica[15]. Algunos de ellos están escritos en su propia lengua vernácula[16].

Las tres últimas décadas del siglo traen a los pliegos bandidos que operan en otras regiones, especialmente en Extremadura, Castilla y Andalucía. El incremento de su producción y la diversificación geográfica del escenario de las aventuras nos confirman el asentamiento de este género en el que se aúna, según opinión de García de Enterría, una cierta crítica social con la necesidad de buscar unos nuevos héroes que sustituyeran en la mentalidad popular a los viejos mitos tradicionales y aristocráticos, ya en decadencia[17].

Las jácaras y romances sobre jaques, guapos, rameras, rufianes y valentones, en pliego o libro, dibujan el mundo de la delincuencia urbana cercano al de los bandoleros. No es raro encontrar entre sus versos alguna historia de bandidos. Su expresión literaria adopta, sin embargo, un tono más humorístico o burlesco, sin olvidar ciertas notas de crítica social. Quevedo, el licenciado Juan Gamarra y otros autores barrocos escribieron algunos de los mejores ejemplos sobre la vida rufianesca madrileña —tabernas, mancebías y cárceles—. Son composiciones llenas de casticismo y lenguaje coloquial, haciendo gala en ocasiones de la típica jerga de germanía[18].

También la narrativa del Siglo de Oro recoge historias de salteadores de caminos y de marginados. En la idealizada novela de caballerías el protagonista es el antídoto

---

14. Sobre este asunto puede consultarse el trabajo de María Cruz García de Enterría, "El bandido generoso y sus orígenes en la literatura de cordel", en *Berichte im Auftrag der Internationalem Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Wolksbuch*, Seekirchen, 1977, pp. 15-44; y más recientemente el artículo de Augustin Redondo, "Le bandit à travers les *pliegos sueltos* de XVIe et XVIIe siècles", en AA.VV., *Le bandit et son image...* ed. cit., pp. 123-138.

15. María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 322 y ss.

16. Véanse los recogidos en el cancionero de Josep Gibert, *Aplec de cançons de lladres i de bandolers de camí real, acompanyades d'una abreujada història del bandolerisme i bandidatge català*, Barcelona, 1948.

17. M.C. García de Enterría, *Sociedad y poesía...*, ed. cit., p. 321.

18. Sirvan de ejemplo las agrupadas en la conocida colección de Juan Hidalgo, *Romances de Germania de varios autores con el vocabulario por la orden del a b c para declaración de sus terminos y lengua*, Zaragoza, 1624. Tenemos una edición posterior en Madrid, Imp. de Antonio Sancha, 1779.

Más información en el viejo trabajo de Rafael Salillas "Poesía rufianesca" (*Revue Hispanique*, XIII, 1905, pp. 8-75). Modernamente han aparecido los ensayos de J.L. Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía* (Salamanca, Universidad, 1979) y de Isabel Pérez Cuenca, "Del jaque al bandolero: las jácaras de Quevedo" (en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 193-200).

del malhechor, y entre las misiones que le encomendaban las viejas leyes de la caballería estaba la de reprimir la delincuencia. Así sus imaginarias aventuras dan paso en alguna ocasión a pendencias con ladrones y bandidos, a los que vencen e intentan reorientar por el camino de la virtud. Pero no gusta detenerse el narrador en exceso en estos tipos vulgares, ya que quiere preservar en el relato su espíritu aristocrático. Por el mismo motivo rechaza traer a la fábula historias de banderías entre gente de la nobleza, que habrían dejado en mal lugar a los de su clase[19].

Tendremos que esperar al *Quijote,* ya con una caballería en clave de parodia, para encontrar más nítidamente a estos personajes marginados. Cervantes incluye en su famosa novela dos episodios de bandoleros. Durante la segunda salida tiene lugar la aventura de los galeotes, bandidos y hampones condenados a galeras a los que ingenuamente libera nuestro protagonista, recibiendo las certeras pedradas de Ginés de Pasamonte y su gente como agradecimiento por su recién estrenada libertad (I, 22 y 23). Camino de Cataluña, ya en la segunda parte, acaece el encuentro con el famoso bandolero catalán Roque Guinart (II, 60). La historia comienza con la sorpresa de Sancho que tropieza con unos pies humanos que penden de los árboles. Lleno de temor acude a su señor, que con toda naturalidad le tranquiliza, dándole la siguiente explicación: "No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no vees, sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona" [20]. Avanzado el relato, aparecerá de nuevo el famoso ladrón con el que intima Don Quijote y a quien acompaña en el desarrollo de algunas aventuras, dando siempre una imagen positiva de sus fechorías. Este bandido ya se había asomado a la obra cervantina en el entremés de *La cueva de Salamanca.*

Los diversos géneros narrativos del Siglo de Oro recogen en sus páginas a numerosos personajes de este origen. Antonio Rey Hazas ha seleccionado en un reciente artículo algunos de los episodios más curiosos, analizando su tipología[21]. En ellos se entremezclan bandoleros de clase aristocrática con vulgares salteadores, gitanos y moriscos, convirtiéndose la literatura en testigo elocuente de las distintas especies que nos presenta la realidad social. Los relatos picarescos, por otra parte, se muestran más dispuestos a aceptar a otros colegas de la marginación. El bandolero, como el pícaro, es la contrafigura del héroe narrativo tradicional.

Este tema culmina en la novela del Barroco en dos curiosos ejemplos de bandolerismo con final feliz: *El bandolero* de Tirso de Molina, incluido en *Deleitar aprovechando* (1635); y *El piadoso bandolero* de Juan Pérez de Montalbán, que se recoge en el libro de miscelánea *Para todos* (1632). En este relato se narra la historia de Vicente Fox, noble y galán valenciano, que se hace bandolero para lavar la difamación que pesaba sobre su amada Camila. En realidad su comportamiento desdice enseguida de su nueva profesión por su cortesanía y piedad. Tras numerosas peripecias, vuelve a recu-

---

19. *Vid.* Sylvia Roubaud, "Bandits et malfaiteurs dans les romans de chevalerie", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 165-176.

20. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Alhambra, 1979, II, pp. 506-507. Martín de Riquer realiza un sabroso comentario de este episodio en *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1970, 3.ª ed., pp. 158-162. Más datos en el viejo estudio de Luis María Soler, *Perot Roca Guinarda. Historia d'aquest bandoler* Manresa, 1909.

21. Antonio Rey Hazas, "El bandolero en la novela del Siglo de Oro", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 201-215.

perar a su amiga con quien se casa. Se trata de un relato que mezla elementos de la novela cortesana con otros propios del género bandoleril.

En *El bandolero* el escritor mercedario, que da amplia juego a este personaje en otros lugares de su obra narrativa y dramática, nos describe una historia en clave religiosa[22]. Se trata de un relato legendario sobre Pedro Armengol, hijo de noble familia catalana, convertido casualmente en bandolero para acabar luego en santo mercedario. Este final quiebra los tópicos bandoleriles, aprovechando el autor este arrepentimiento para múltiples moralizaciones, típicas de una versión a lo divino. Mientras, la narración se ha llenado de aventuras, amores, reconocimientos, casualidades, cartas comprometedoras y todos los ingredientes necesarios para hacer de ella una novela atractiva para el devoto público cortesano.

Los dramaturgos barrocos, siempre atentos a la sensibilidad y gustos populares, comprendieron el interés que podrían tener tales temas para su auditorio. La comedia de valientes, guapos, bandoleros y salteadores degeneró pronto en un atractivo mundo novelesco en el que se mezclaron realidad y fantasía, adoptando los rasgos propios de la mentalidad del vulgo. Esta fórmula dramática, aún no siendo el género más cultivado, aparece ya perfectamente definida en el siglo XVII. Da tema a comedias enteras o se presenta fragmentariamente incluido en un argumento que tiende a la variedad e hibridez. En estas páginas sólo pretendemos recordar los principales modelos y sus caracteres más importantes, los cuales nos permitirán establecer algún tipo de comparación con la comedia de bandidos dieciochesca.

A pesar de que existen diversos trabajos antiguos y modernos sobre la comedia de bandoleros en el Barroco, no conozco, en lo que se me alcanza, ningún estudio sistemático de la misma. El viejo estudio de Parker se muestra interesado por buscar los "valores positivos y humanos" que encierran los dramas bandoleriles, preocupado por la aparente inmoralidad de las historias: "Muchos de estos personajes dramáticos españoles siguen una vida anárquica y antisocial para vengarse de una deshonra injustificada, para no perder la conciencia de la propia dignidad por medio de una abyecta humillación. Otros se hacen bandidos por arrogancia, para que resalte y domine el propio valor"[23]. Su análisis, que se centra en el tema de la serrana de la Vera que dramatizaron Lope, Vélez y Tirso, resulta insuficiente por olvidar las implicaciones sociales y literarias de la leyenda. Ahondando en las mismas inquietudes, más recientemente, Sullivan ha hablado del valor purgativo de "catarsis cristiana" que pueden tener las violentas historias de bandoleros[24]. El tremendismo de estos personajes no se justifica por sí mismo, sino que se orienta, a veces a través de caminos un tanto tortuosos, a un aprendijaze moral y social. En todo caso, esta perspectiva moralista con la que los citados eruditos analizan el bandolerismo dramático del Barroco debe completarse con ciertas matizaciones sociológicas, sin olvidar la recepción lúdica del espectador, más dispuesto a la diversión que a la prédica.

No sabemos quién fue el iniciador de este género en el siglo XVII. Caro Baroja, siguiendo a Cotarelo, supone que la comedia *El valiente Juan de Heredia,* atribuida a Lope de Vega, es la de creación más antigua[25]. El dramaturgo madrileño resultó tam-

---

22. Tirso de Molina, *El bandolero*, ed. de André Nougué, Madrid, Castalia, 1979.

23. Alexander A. Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, XIII, 1949, p. 398.

24. Henry W. Sullivan, "Constantes estéticas y originalidad creadora en la comedia española: el bandolero", en AA.VV., *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro,* Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 77-92 (*Diálogos Hispánicos*, n.º 2).

25. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., pp. 95-101 y 113 (nota 27).

bién el más fecundo y variado cultivador de estas historias. Los personajes masculinos tienen su mejor representación en las tituladas *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*[26], *Roque Dinarte,* sobre el conocido bandido catalán que ya nos recordara Cervantes, y *Antonio Roca, o la muerte más venturosa,* el bandolero clérigo cuya personalidad histórica estudió V. Dixon[27]. Los tipos femeninos encuentran protagonismo en *La serrana de la Vera* o en *Las dos bandoleras*[28]. También pertenecen a la misma serie *El amor bandolero, La lealtad en la traición, Nardo Antonio, bandolero,* personaje cuyas hazañas discurren en el reino de Nápoles (otra comedia con el mismo título es atribuida a Amescua), etc. En *La Orden de la Redención y Virgen de los Remedios* actualizó la leyenda de San Pedro de Armengol, que hemos visto recogida en *El bandolero* de Tirso[29].

En general, Lope adopta una postura negativa ante los bandoleros, salvo en aspectos muy puntuales. "Diluidos dentro de su cuadrilla, enfocados por el autor en su conjunto sin que los diversos rasgos de la personalidad individual o el destino de un personaje aislado se interpongan, el espectador percibe en ese bandolero anónimo un ser que podemos definir cruel, cobarde, traidor, inmisericorde y lascivo", según declara Martínez Comeche[30]. Al trazar la personalidad de sus héroes no puede olvidar el poeta el desasosiego social que causaban las hazañas de tales personajes ni el menoscabo de la autoridad real que suponía su vida criminal.

Tras las huellas de Lope, el género bandoleril tuvo un amplio cultivo. *El valiente sevillano,* de Enciso, recoge en dos partes las hazañas de Pedro Lobón. Pero la serie de los valientes recuerda títulos de Enríquez Gómez (*El valiente Diego de Camas*), Luis Vélez de Guevara (*El valiente toledano*), Monroy (*El más valiente andaluz, Antón Bravo*), Cantón Salazar (*El valiente Barrionuevo*), Moreto (*El valiente Campuzano,* también atribuida a Zárate)... Historias de guapos son también las obras de Belmonte (*Afanador de Utrera*), Moreto (*Luis Pérez, el gallego*), Rojas (*El bandolero Solposto,* según Mesonero Romanos escrita en colaboración con Cáncer y Rosete). De Cubillo es *Añasco el de Talavera,* y otra que dejó inédita intitulada *El bandolero de Flandes*[31]. El gran mito del bandolerismo catalán, Serrallonga, también motivó una comedia escrita al alimón por Rojas, Coello y Vélez de Guevara intitulada *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*[32]. Se conserva, anónima, una pieza con personaje femenino conocida por *La bandolera de Baeza y peligro en alabarse.*

---

26. Juan-Bautista Avalle Arce, "Pedro Carbonero y Lope de Vega: tradición y comedia", en AA.VV., *Homenaje a W.J. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 59-70. Los aspectos legendarios de este personaje se estudian en François Delpech, "Pedro Carbonero: Aspects mythiques et folkloriques de sa légende", en AA.VV., *Le bandit et son image*, ed. cit., pp. 107-121.

27. V. Dixon, "El auténtico *Antonio Roca* de Lope", en AA.VV., *Homenaje a W.L. Fichter*, ed. cit., pp. 175-188. Sobre el mismo tema existe el viejo ensayo de Ramón Pérez de Ayala, "Teatro de justicias y ladrones", en *Las máscaras*, Madrid, 1919, II, pp. 61-119.

28. Véase el artículo de M. MacKendrick, "The bandolera of Golden-Age drama. A symbol of feminist revolt", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI, 1969, pp. 1-20.

29. Existe otra comedia con idéntico asunto escrita por el canónigo valenciano Tárrega que lleva por título *La fundación de la Orden de la Merced por el Rey don Jaime* (1616).

30. Juan Antonio Martínez Comeche, "Tipología del bandolero en Lope de Vega", AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., p. 222. Véase también lo que dice Emilio Cotarelo y Mori en la "Introducción" a Lope de Vega, *Obras*, Madrid, RAE, 1916-30, II, pp. 624-656.

31. Dolores Noguera Guirao, "*El bandolero de Flandes*, comedia inédita de Álvaro de Cubillo", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 235-242.

32. Sobre esta obra debe recordarse el trabajo de J. Givanel i Mas, "Observaciones sugeridas por la lectura del drama de Coello, Rojas y Vélez *El catalán Serrallonga y Vandos de Barcelona*", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 18, 1945, pp. 159-192.

Al igual que ocurriera en la novela, con Tirso de Molina llegan las versiones a lo divino en el teatro de bandoleros. En *La ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor* una noble campesina pierde su honor merced a los engaños de un duque donjuanesco, casado. Ninfa se echa al monte como bandolera para lavar su afrenta, aunque su nueva personalidad no acaba por ocultar su buen corazón. Su venganza, tras diversas peripecias, acaba en arrepentimiento, haciendo penitencia como ermitaña solitaria del bosque[33]. Nuevamente Tirso, en su función de clérigo, da este tinte piadoso a los motivos bandoleriles con unos procedimientos en exceso efectistas y sentimentales. Sobre el mismo tema se escribió otra titulada *La bandolera de Italia y enemiga de los hombres,* atribuida, sin razones evidentes, a Calderón. Todavía se representaba en 1806, año en el que la prohibió la censura "por passages obscenos de la tercera jornada, y salir el Angel Custodio Jesús hecho comediante y cantarse el Te Deum"[34]. El mismo espíritu nos descubre la obra de Francisco de Cañizares *La gran comedia el dichoso bandolero Fray Pedro de Mazona, capuchino* (Madrid, 1671).

El teatro de bandoleros acaba por configurarse en el siglo del Barroco como un género literario. Desde Lope se han ido concretando los temas, la tipología del personaje, sus rasgos ideológicos más significativos, las formas literarias. También el público, que conoce el horror de estas sangrientas biografías, está decidido a aceptarlas. Como afirma Caro Baroja: "No cabe duda, pues, de que el proceso de idealización, de poetización del bandolero, está ya muy avanzado en el teatro clásico y que incluso la gente que podía padecer en sus viajes e intereses, a causa de las actuaciones de bandidos reales, se hallaba dispuesta a aplaudir las acciones de los bandidos fingidos en las tablas"[35]. Esta fórmula teatral seguirá viva en el siglo XVIII, adaptándose a los nuevos gustos populares y mostrando sus peculiares caracteres.

3. *El bandolero en el siglo XVIII: historia y literatura*

La lacra social del bandolerismo se mantuvo en el siglo XVIII con un vigor renovado. Ni la voluntad de armonía social, ni la determinación de garantizar el orden público fueron razones suficientes para que los políticos ilustrados pusieran paz en el mundo de la delincuencia urbana y rural. La sociedad tuvo que seguir soportando a los matones que proliferaban en las tabernas suburbiales y los barrios castizos, y también a los bandoleros que seguían prefiriendo el ámbito rural para perpetrar sus robos y crímenes.

Los Montes de Toledo y Andalucía sustituyen ahora en importancia estratégica a Cataluña y Levante, sin que esto signifique la desaparición del bandolerismo en la costa mediterránea[36]. La figura del bandolero se asimila en numerosas ocasiones a la del contrabandista. Gibraltar, tras su lamentable pérdida en la Guerra de Sucesión, y Cádiz, nueva base del comercio con América, fueron los centros más destacados del contrabando, especialmente de tabaco, que afectaba a las tierras del Sur.

Diego Corrientes, natural de Utrera, es el ladrón más conocido. Bandolero por amor desde que salvara de un intento de rapto a la delicada hija de su señor el marqués de

---

33. Pablo Jauralde Pou, "Bandoleros en el teatro de Tirso de Molina", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 242-250.

34. Se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 16.892. Consúltese la referencia en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934, I, p. 54.

35. J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., p. 358.

36. *Vid.* Manuel Ardit, "Bandolerisme i delinqüencia a les acaballes de L'Antic Règim (1759-1843)", en *Industrialització i ruptura social*, Barcelona, Ariel, 1974.

Rodovilla, se transformó luego en uno de los más crueles asesinos. Su descarriada biografía acabó en la horca de la cárcel de Sevilla el 30 de marzo de 1781, sin que el recurso interpuesto ante el mismísimo rey Carlos III llegara a buen fin. Para general escarmiento su cuerpo descuartizado y su cabeza fueron expuestos por los caminos y lugares que en vida oyeran de su fama y criminal valor.

Los bandidos que poblaban Sierra Morena se convirtieron en uno de los más graves inconvenientes en la colonización de La Carolina por el Intendente Pablo de Olavide. Cuenta Ferrer del Río en su documentada *Historia del reinado de Carlos III* lo siguiente: "Las Montañas de Sierra Morena, pobladas en tiempo de los moros, se hallaban casi desiertas muchos años hace y reducidas a bosques espesos, en que sólo se encontraban pastores, lobos y facinerosos y muy pocas casas y lugares, a grande distancia unos de otros. El camino real que conduce desde Madrid a Cádiz atraviesa dichos montes, y desde el lugar de El Viso, en la Mancha, hasta Bailén, que son ocho leguas muy largas, no se encontraban más que dos malas ventas, llamadas de Miranda y de Bailén, en que los venteros daban la ley a su arbitrio, y se entendían, o por miedo o por convención con los bandidos que infestaban el camino, y que, emboscados entre los árboles y matorrales, sorprendían a los viajantes, sin ser vistos por ellos sino cuando los atacaban"[37].

Se dictaron, con escaso éxito, numerosas leyes represivas, mientras los presidios del norte de África se llenaban de defraudadores, asesinos y ladrones. De poco sirvió el celo de los agentes de Hacienda o de los soldados y ministros de la justicia. La persistencia del bandolerismo tal vez se justifica por la oculta protección, especialmente en Andalucía, de ciertas familias nobles, que participaban en las ganancias del contrabando. Tampoco los clérigos pusieron demasiado celo en recriminarlo desde el púlpito. Las notas de viaje de los extranjeros que se acercan a nuestras tierras presentan este fenómeno como uno de los problemas más graves de la España de la Ilustración, que afectaba en particular a la seguridad de los caminos. Goya, atento siempre al espectáculo de la realidad, dejó constancia de ello en algunos de sus cuadros y grabados. También la prensa se hizo eco en sus páginas de casos y causas criminales[38]. Este mismo atractivo morboso debió ser el que alimentó el interés de los poetas populares del XVIII por estos temas[39]. Se trataba de poner ante el público unas historias divertidas, llenas de aventuras y amoríos, más que intentar una protesta social o política. Por eso no proyectan los bandoleros el aura positiva que les otorgará el Romanticismo al convertirlos en prototipo del rebelde o del "bandido generoso".

Al analizar los romances dieciochescos sobre bandidos, Caro Baroja nos recuerda que, aunque entre los bandoleros literarios encontremos algún personaje perteneciente a la nobleza, siguiendo antiguas tradicionales, predominan los simples contrabandistas

---

37. Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España*, Madrid, Imp. de Matute y Compagni, 1856, I, p. 222 ed. facs., (Madrid, FUE, 1988).

38. Las "Causas criminales" se pueden encontrar con frecuencia en el *Memorial Literario*. En julio de 1787 se cuenta la historia de un muchacho de 18 años, Juan Soto, que salvó a su tía de la violación por "el famoso bandolero" Antón Requena, al que disparó un trabucazo, apuntillándole luego con un rejón. Después de este suceso el joven se inició en la vida de la marginación acumulando en su haber numerosos robos, asesinatos y huídas de la cárcel (XI, julio 1787, pp. 296-298). La misma revista incluye otros casos en junio de 1797 (XI, pp. 167-175), agosto del mismo año (XI, pp. 442-445)...

39. De los 2.103 pliegos que registra el investigador Francisco Aguilar Piñal publicados en este siglo, 221 pertenecen a la serie "Novelescos de valientes y bandidos" (*Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972, pp. 47-73).

Véanse también las antologías de Manual Alvar, *Romances de pliegos de cordel (siglo XVIII)* (Málaga, Ayuntamiento, 1974) y de J. Caro Baroja, *Romances de ciego* (Madrid, Taurus, 1979, 2.ª ed., pp. 127-192).

de tabaco y los vulgares asesinos que buscan en el oficio una libertad y un crecimiento económico al margen de la ley y la sociedad. Entre ellos destacan el guapo Francisco Esteban (natural de Lucena), Pablo Diamante, el sevillano Francisco Correa, Juan de Arévalo (nacido en Osuna), Juan García Nebrón, o el citado Diego Corrientes. Otros están más próximos a los jaquetones quevedianos por su osadía y vida crapulosa como Pedro Cadenas, el jerezano Agustín Florencio, o el castellano Miguel de Arenales.

En el ámbito del bandolerismo, historia y ficción configuran dos realidades interdependientes, aunque cabe trazar unos límites que coloque a cada una en su verdadero espacio. El bandolero social se mueve en una sociedad cambiante, a veces predispuesta a justificar sus hazañas, siempre que no sea víctima de sus propios desórdenes interiores. La literatura crea sus particulares mitos, sujetos a tópicos, estructuras y estilos artísticos. Cada vez más el romance de bandoleros, aunque siga alimentado por la triste realidad cotidiana del mundo de la marginación, se va convirtiendo en una genuina creación literaria en la que los receptores se muestran más interesados por el argumento novelesco, que por factores sociales, ideológicos o informativos. Desde esta perspectiva Joaquín Marco ha estudiado con detenimiento la forma y los temas de los romances de guapos y bandidos en el espacio del romancero vulgar de los siglos XVIII y XIX[40].

El convencionalismo literario acaba por apoderarse en el Setecientos del pliego de cordel. Son relatos de aventuras dominados por una acción desbordante. Dos ingredientes parecen inevitables para dar el justo tono a los romances: el amor y la muerte. El primero sobrepasando casi siempre los límites de la decencia, y el segundo presentando un completo muestrario de escenas sangrientas hasta superar las normas del buen gusto. Pero esta actitud, supuestamente realista, es ante todo un estilo, una postura literaria, como puede serlo el tremendismo de nuestro contemporáneo Cela. Es evidente que muchos de los bandoleros tienen una biografía preñada de acciones violentas. Pero no se trata tanto de acotar una realidad, como mostrar unas querencias específicas por el crimen, la sangre y la violencia gratuita. En estos aspectos insiste Heriberto Medina en uno de los más recientes añálisis de los pliegos del XVIII[41]. Ya la literatura del pasado había acostumbrado a los lectores a recibir como normal tales acciones. Hasta puede parecer como si el carácter español estuviera un tanto inclinado a lo rebelde y patibulario, y la historia misma de nuestro país tiene mucho que ocultar en este sentido.

Tales fabulaciones desagradaron en extremo a los políticos ilustrados por ser contrarias al buen gusto, y, sobre todo, ajenas al modelo social que propugnaban. Una pragmática, sancionada por el rey Carlos III, prohibía en 1768 "imprimir romances de ciegos y coplas de ajusticiados, de cuya edición resultan impresiones perjudiciales en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública ilustración"[42]. La publicación de pliegos en fechas próximas al edicto manifiesta la fuerza y atractivo que tenían para el público popular estos productos literarios.

Años después, en 1798, el poeta Meléndez Valdés, en su condición de fiscal del reino, volvía a descalificarlos ante la Sala de Alcaldes de Casa y Corte en un famoso *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de jácaras y romances vul-*

---

40. Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977, II, pp. 431-500.

41. Heriberto Medina, *El romance de ciegos durante el siglo XVIII*, New York, UMI, 1987, pp. 222-284.

42. *Novísima Recopilación*, VIII, 18, 4.º

gares por dañosos a las costumbres públicas[43]. Pide que se retiren del mercado tales textos poéticos, abortos más que obras literarias, ya que los héroes que celebran "nada presentan al buen gusto ni a la sana razón". La proscripción de los pliegos de cordel se inicia censurando en primer término a aquellos cuyas historias, las de marginados, más le preocupaban: "Son sus temas comunes guapezas y vidas mal forjadas de foragidos y ladrones, con encandalosas resistencias a la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos, y otras tales maldades, que aunque contadas groseramente y sin entusiasmo ni aliño, creídas cual suelen serlo del ignorante vulgo, encienden las imaginaciones débiles para quererlas imitar, y han llevado al suplicio a muchos infelices"[44]. Esta advertencia resulta grave para el moralista legislador, y nos descubre la inevitable conexión entre vida y literatura. En el mismo saco mete los otros asuntos habituales en estos romances (milagros supuestos, historias de amores...), que tuercen la voluntad de los más desasistidos, "la débil niñez" y "el pueblo sin educación ni cultura". ¿Y cuál debe ser el antídoto? "Cuidemos de ponerle entonces en las manos, en vez de las indignas jácaras de *Francisco Esteban, los bandidos de Toledo, Pedro Cadenas, la Peregrina* y otras mil y mil pestilentes, los inmortales hechos y la fidelidad y la honradez de nuestros venerables abuelos"[45]. Se detiene a proponer como modelos a los grandes héroes de la historia de España que animaron la vieja épica medieval, los romances tradicionales ("que hoy mismo nos entretienen tanto y nos inflaman") y las nuevas tragedias neoclásicas.

Los pliegos de cordel y las comedias de bandoleros del siglo XVIII son expresión de la misma sensibilidad y responden, en líneas generales, a idénticos tópicos ideológicos y temáticos, variando sólo los recursos formales propios de cada género. Así lo reconocía el castizo aragonés Romea y Tapia en *El escritor sin título* cuando defiendía la imaginación en el teatro, "al igual que en las jácaras de ciego", contra la verosimilitud neoclásica[46].

Y de la misma descalificación participan también romance y drama cuando el crítico Olivares de la Cueva los rechaza para "prevenir los delitos" de los lectores, tanto de orden social como moral[47]. Señala con ironía a qué se reducen sus argumentos: "Aquellas resistencias á las justicias, insultar á cada instante a sus Ministros, escalar encierros, substraer pesos, romper procesos, etc. lo reconoce como efectos de un heróico valor; el extraer doncellas de casa de sus padres, seducir á la fiel consorte, eludir la vigilancia de su Superior, etc., nada tiene de criminal, todo esto viene á ser una sutileza de ingenio o sagacidad envidiable; finalmente el hacer el contrabando es un modo sencillo de vivir, que elige el hombre como el que comercia en cosas lícitas ó procura su sustento por medios honestos; esto ni es robar ni quitar á nadie nada; pues esto es lo que se halla impreso en dichos papelotes, se vende, se lee y canta publicamente"[48].

---

43. Recogido en *Discursos forenses*, Madrid, Imp. Real, 1821 (citaré por la nueva edición, con prólogo de G. Demerson, Madrid, F. Banco Exterior, 1986). Véase el comentario que hace de este discurso A. González Palencia, "Meléndez Valdés y la literatura de cordel", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VII, 1931, pp. 117-136.

44. *Ídem*, p. 102.

45. *Ídem*, p. 104.

46. J. C. Romea y Tapia, *El escritor sin título*, Madrid, Of. de Manuel Martín, 1763, pp. 52-53.

47. A. Olivares de la Cueva, "Artículo V", *Correo de Madrid*, VII, 1790, n.º 365, pp. 200-203; n.º 367, pp. 118-119; n.º 368, pp. 125-127. Éste es tal vez uno de los mejores análisis de los pliegos de bandidos que se hizo en la época, junto al citado de Meléndez Valdés.

48. *Ídem*, p. 203.

Llama la atención que vuelva a recordar, como Meléndez en su *Discurso,* que el "vulgo extragado" y los niños sean los más indefensos ante estas historias que enseñan a delinquir. La lectura de los pliegos por los niños parece que está ligada al aprendizaje de la lectura en las escuelas, pues la ínfima calidad del material hacía de los pliegos unos textos escolares muy asequibles económicamente. Ya lo había advertido en fechas anteriores Campomanes en su tratado sobre la educación popular: "que en las escuelas no se deben leer romances de ajusticiados porque producían en los rudos semillas de delinquir y de hacerse valadrones, pintando como actos gloriosos las muertes, robos y otros delitos que los guiaron á el suplicio"[49]. Las historias de bandoleros, pliegos o dramas, reflejan pues la misma mentalidad popular, y fueron acreedoras de idéntico rechazo social en la pluma de los ilustrados.

4. *Comedias de guapos y bandoleros en el siglo XVIII*

4. 1. **Panorama general**

La comedia de bandidos del siglo XVIII constituye una manifestación cultural escasamente atendida por los estudiosos, necesitada de mayor esfuerzo investigador para sacarla a nueva luz. Mientras la bibliografía sobre la realidad histórica del bandolerismo resulta ya elocuente, e incluso parecen sufientes los estudios sobre pliegos, el género dramático está falto todavía de trabajos que clarifiquen el mundo de la creación y los caracteres literarios de los dramas.

Aún no siendo una de las fórmulas teatrales preferidas por el público, la comedia de bandidos subió regularmente a los escenarios a lo largo de la centuria. Al igual que los romances vulgares resultó víctima del acoso a que le sometieron las autoridades ilustradas y participó de la misma vocación de cultura marginal.

Permanecía vigente el repertorio barroco, reestrenándose las más conocidas obras de Lope de Vega, Monroy, Zárate (*El valiente Campuzano* se representó en Madrid durante la temporada 1785-86)... *El bandolero de Flandes* de Álvaro Cubillo tuvo problemas en su reposición en el coliseo de Granada en 1787 por "las llanezas que se dicen y tienen los graciosos, con voces torpes y aun acciones, como ósculos, etc."[50]. También le preocupaban al censor Fr. Andrés de Herrera unas supuestas escenas irreligiosas ("el hurto de una hostia por precio de 30 dineros, y en algunos versos sacrílegos") y ciertas interpretaciones malévolas como la de ascendencia judía de Osorio, Secretario del Virrey de Flandes. Varias de estas piezas fueron nuevamente reeditadas en las conocidas series que sirvieron a los cómicos para la representación y a los aficionados de entretenida lectura.

El período de máxima creatividad coincide con la primera mitad del siglo. Resulta difícil, sin embargo, determinar con precisión el *corpus* completo de las obras escritas en aquellos años. Unas se han conservado manuscritas, y otras se encuentran difícilmente entre las colecciones de ediciones baratas. Para descubrir la autoría de las piezas anónimas o solventar los problemas en los casos de doble atribución se necesitarían estudios más complejos, de los que aún no disponemos.

Entre la abundante y variada producción del dramaturgo madrileño José de Cañizares encontramos algunas creaciones que pertenecen a este género. *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*[51], que Onrubia de Mendoza supone "comedia histórí-

---

49. Pedro Rodríguez de Campomanes, *Educacion popular*, Madrid, 1775, p. 153.

50. *Vid. Catálogo de las piezas de teatro... de la Biblioteca Nacional*, ed. cit., I, pp. 54-55.

51. He utilizado la edición de Valencia, Imp. de la Vda. de Joseph de Orga, 1768. Para mayor información sobre otras versiones manuscritas o impresas, puede consultarse a Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores españoles del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 164 y 187.

ca"[52], es en realidad una obra en la que se mezclan elementos tan dispares como lo heroico, las aventuras amorosas y la bravura del "guapo" por causa de unos problemas de honra[53]. La valentía está aquí, sin embargo, domeñada y sometida a unos criterios sociales y morales, y en este sentido se nos presenta diluida, si nos atenemos a los usos habituales. Tuvo bastante éxito y se representó numerosas veces a lo largo del siglo[54].

Obra mixta parece también *El más valiente extremeño, Bernardo del Montijo*[55]. En esencia parece una comedia heroica en la que se insertan episodios amorosos. No faltan tampoco unas espectaculares escenas en las que pelean guapos andaluces contra extremeños, haciendo gala de un lenguaje propio de bravucones[56].

El espléndido corral de la Olivera de Valencia, de tan larga y gloriosa tradición dramática hasta que fuera derruido en 1750, fue el marco adecuado para el estreno de algunas de las obras más renombradas del género bandoleril, escritas por dramaturgos locales sin excesivo relieve. La mayoría de ellas recogen historias sucedidas en la propia tierra levantina, convirtiendo en literatura sucesos que habían marcado vivamente a aquella sociedad[57].

El 27 de octubre de 1728 se estrenaba la pieza *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet* escrita por un tal Gabriel Suárez[58]. Poco sabemos sobre la identidad de este autor, vecino de Valencia y tal vez oriundo de la misma. En un tiempo se pensó que tal nombre era seudónimo del también escritor valenciano Carles Ros (1703-1773), notario y filólogo de quien se suponía que había redactado su obra en el dialecto autóctono, vertiéndola luego al castellano. Hoy no se admite tal posibilidad, sino que el citado Gabriel Suárez la escribió directamente en la lengua de Cervantes[59]. Llevaba a la escena una conocida historia de bandoleros del Reino de Valencia, sucedida en tiempo de Carlos II (1664), que aún se mantenía viva en la mente

---

52. José Onrubia de Mendoza, *El teatro de José de Cañizares*, Barcelona, 1965, p. 12. Paul Merimée la califica como de capa y espada (*L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université, 1983, p. 107).

53. Véanse las interpretraciones de Alva V. Ebersole, *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII* (Madrid, Ínsula, 1975, pp. 121-129) y de Juan Fernández Gómez, "Sobre la comedia *El guapo Julián Romero*, de José Cañizares" (en AA.VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1979, IV, pp. 407-417).

54. Según Paul Merimée entre 1708 y 1724 se representó en Madrid 14 veces (*L'art dramatique en Espagne...*, ed. cit., p. 120).

55. *El más valiente extremeño, Bernardo del Montijo*, Ms. 15.136 de la Biblioteca Nacional (Madrid). Lleva censuras de Pedro Francisco Lanini, 18 de noviembre de 1704, y de Cañizares del 22 del mismo mes. Sin embargo se atribuye a Juan Bautista Chavarría (*Vid. Catálogo de las piezas de teatro...*, ed. cit., I, p. 341). La autorizada voz de Merimée la cree de Cañizares, e incluso la tiene por autógrafa (*L'art dramatique en Espagne...*, ed. cit., p. 129, nota 52), al igual que el erudito Aguilar Piñal (*Bibliografía de autores españoles...*, ed. cit., I, pp. 163).

56. J. Caro Baroja, siguiendo a Mesonero Romanos, atribuye a Cañizares una obra titulada *El dichoso bandolero*, de cuya autoría no tenemos en la actualidad confirmación fehaciente (*Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., p. 358).

57. Información más cumplida en el artículo de Francis Sureda, "À propos de la representation de comedias de bandoleros à Valencia sous la règne de Philippe V", en AA.VV., *Actes du 1er Colloque sur le Pays Valencien à l'époque moderne*, Pau, Université, 1980, pp. 157-170.

58. He manejado la siguiente edición: *Comedia famosa. El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet*, Primera Parte, Valencia, Vda. de Joseph Orga, 1769 (n.º 151).

59. F. Sureda aporta un puñado importante de buenas razones en el art. cit., pp. 159-160. Además de las obras de bandoleros que se citan en el texto, escribió la comedia de santos titulada *El lucero de Verona, San Pedro Martyr* (s.l., s.f./ B.N. T. 6434).

de todos, refrescada en la memoria colectiva por las diversas ediciones de pliegos de cordel. Benet, a quien se le imputaban 37 homicidios, cayó en poder de las tropas del marqués de Camarasa. La sentencia le obligó a servir tres años en los tercios de Nápoles, pero antes de cumplir este plazo retornó a su pueblo, Benimaclet, que le recibió como a un héroe con el acompañamiento del repique de las campañas de las iglesias, ante el disgusto de las autoridades[60]. En la obra teatral quedan claras las señas de identidad: no sólo se manifiestan en los abundantes valencianismos, la geografía real de calles y lugares de la ciudad, el espacio de los pueblos próximos, sino que el ambiente nos descubre a la sociedad burguesa de la ciudad del Turia y la tradición de las banderías entre gente de nobleza.

La comedia alcanzó muchísimo éxito, representándose en la Olivera durante siete días seguidos con buenos ingresos y subiendo al escenario en veintinueve ocasiones hasta el año 1746, según la investigación de F. Sureda[61]. También fue muy bien recibida por el público madrileño tras su estreno en el corral de la Cruz el 12 de mayo de 1731 por la compañía de San Miguel, permanenciendo en él durante ocho días. La benévola recepción le llevó al autor a convertirse en especialista del género. Hizo una segunda parte del *Mateo Vicente Benet*[62], en la que el protagonista, destinado a Nápoles como militar, prosigue sus hazañas en tierras italianas, para tornar de nuevo a las aventuras en su ambiente valenciano, tal como ocurriera en la realidad.

Excelente acogida tuvo también una tercera obra de bandoleros que escribió Gabriel Suárez con el título, altisonante y expresivo, de *El asombro de Jerez y terror de Andalucía, don Agustín Florencio*[63]. Esta vez se utiliza una historia típica del bandolerismo andaluz, su protagonista es natural de Jerez de la Frontera, también muy conocida por los pliegos de cordel. Amor, contrabando, aventuras y muertes son los ingredientes típicos de su argumento. Pronto llegó a los escenarios de la capital del reino. El censor Luis Billet puso algunos reparos en la reposición de 1735 por el tratamiento que se daba en ella a un corregidor que aparecía en situaciones "indecorosas" y era tratado de "canalla, doctrina que no se puede permitir"[64].

Otro autor valenciano de nombre José Vallés, escasamente conocido, aunque tal vez relacionado con la farándula, es el creador de algunas otras comedias del mismo tipo. El 13 de mayo de 1733 subía a las tablas de la Olivera su obra *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban*[65]. El público valenciano la recibió con gran agrado durante

---

60. Estas referencias en el artículo de J.E. Martínez Ferrando, "Algunes notícies sobre Josep Artús, famós bandoler del segle XVIII", en AA.VV., *Homenaje a J. Vicens Vives*, Barcelona, 1967, II, pp. 383-387.

61. F. Sureda, art. cit., p. 159. En Valencia siguió en repertorio hasta final del siglo, junto a otras de su especie, siendo siempre bien recibida según las investigaciones de Arturo Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 229).

62. Gabriel Suarez, *El bandido más honrado, y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet*, Segunda parte, Valencia, Vda. de Joseph de Orga, 1769 (n.º 152).

63. Impresa en Barcelona en dos ediciones, una sin fecha, y otra, que es la que manejo, en la Imp. de Francisco Suriá, 1771 (n.º 153).

64. Se conserva un manuscrito en la Biblioteca Municipal de Madrid con censuras de Cañizares de los años 1734, 1735 y 1740 (P. Merimée, *L'art dramatique...*, ed. cit., p. 117, nota 6).

65. La atribución de la obra a Vallés es fruto de las indagaciones de Leandro Fernández de Moratín. La Barrera lo reconoce como "autor valenciano de los últimos años del siglo XVII y los principios del siguiente" (*Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860, p. 417). Jerónimo Herrera Navarro lo diferencia de otro dramaturgo barcelonés del mismo nombre, apuntador en los teatros de la corte, que murió en 1779 (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE, 1992, pp. 463-464.

una semana, y volvió a reclamarla once veces más hasta 1744, siempre con una asistencia de espectadores por encima de lo habitual[66]. Luego tuvo muchísima aceptación en todos los teatros de España como lo muestran las numerosísimas ediciones que se conservan de ella[67]. La historia de Francisco Esteban, oriundo de Lucena y muerto en torno a 1705, es de las más típicas del bandolerismo andaluz, y había originado numerosos pliegos de cordel. Perdonavidas, bravucón y, por supuesto, contrabandista, el protagonista presentaba una biografía llena de sangre y robos.

Volvió a probar fortuna Vallés con una obra menos conocida que lleva por título *La charpa más vengativa y guapo Baltasaret*[68]. No he tenido la fortuna de encontrarla, pero parece volver nuevamente al tema valenciano. Tal vez Baltasaret sea el mismo Baltasar Ros que alterna con Benet en la obra de Suárez.

El librero y poeta Pascual Escaplez de Guilló, natural de Elche (1700-1755), pertenece al mismo círculo valenciano. Escribió varios ensayos de erudición histórica y religiosa de tema local[69], y "también compuso cuatro comedias que dejó manuscritas"[70]. Desconozco el paradero de las mismas, pero recuerdo el título de una de ellas que debe pertenecer al género que analizamos: *Amor imposibles vence y piadoso bandolero.*

Llama la atención el éxito de las comedias de bandidos en el teatro de Valencia, hasta rivalizar incluso con las divertidas piezas de magia. La atracción que pudieron tener para el público local no se justifica ahora por la pervivencia del bandolerismo en estas tierras levantinas, ciertamente en decadencia en relación a siglos anteriores. Al espectador le gustaba ver en el escenario historias que reconocía y que le descubrían la geografía urbana y las costumbres de la comarca, recibiéndolas como una cosa personal y próxima. Pero también se trata de un tipo de obra divertida que tiene un atractivo literario por sí misma, por lo cual puede cautivar, y cautivó, igualmente a espectadores de otros lugares.

El repertorio de las comedias de guapos y bandoleros parece ser más extenso, aunque algunas de las obras de las que tenemos noticia necesitan mayores aclaraciones sobre la personalidad de sus autores y señas de identidad. Tomás Manuel Carretero, cómico manchego que sirvió a Madrid largos años, estrenó en los corrales de la corte en 1746 *El más heroico valor y temido valenciano, Matías Oltra.* Se conserva manuscrita y parece ser la única pieza que inspiró Talía a su autor[71].

Su noble ascendencia no supuso inconveniente para que Francisco Scotti Fernández de Córdoba, nacido en Baza, se convirtiera en autor dramático. La más conocida de cuantas obras escribió resultó ser *El valor nunca vencido y hazañas de Juan Arévalo,* que se representó en Madrid en 1734[72]. Cuenta en ella las aventuras del bandido Juan

---

66. Datos del citado artículo de F. Sureda, p. 162.

67. Hay ediciones de: Salamanca, s.f.; Sevilla, s.f.; Valencia, 1767; Barcelona, 1774. Aquí se utiliza la impresión de Madrid, Imp. de Antonio Sanz, 1751, que atribuye la obra a "un ingenio valenciano".

68. Joseph Valles, *La charpa mas vengativa y guapo Baltasaret*, Madrid, Imp. de Antonio Sanz, 1747. Hay otra edición posterior de Valencia, Imp. de la Vda. de Joseph de Orga, 1769. Parece que la Biblioteca Municipal de Madrid conserva una versión manuscrita, que no he consultado.

69. F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles...*, ed. cit., III, p. 180.

70. M. Rico y García y A. Montero Pérez, *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, Alicante, 1888, I, p. 163. Véase también J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores...*, ed. cit., p. 165.

71. No consta ninguna otra en el repertorio de F. Aguilar Piñal (*Bibliografía de autores españoles...*, ed. cit., II, p. 242) ni en el de Jerónimo Herrera Navarro (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, ed. cit. p. 90). El texto se encuentra en la Biblioteca Municipal (Madrid), Ms. 48-12.

72. El texto se conserva manuscrito en la Biblioteca Municipal (Madrid) con censura de J. de Cañizares (J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales...*, ed. cit., p. 419). La *Gaceta* anunció una edición de esta obra, que yo no he conseguido encontrar, en Barcelona, 1735, a nombre de un supuesto "ingenio andaluz".

de Arévalo, nacido en Osuna, cuya accidentada biografía ya habían ensalzado repetidas veces los poetas populares en sus pliegos de cordel.

Juan Bautista Chavarría debió nacer en Valencia, pero su vida está ligada a la capital de España donde fue arpista, actor y, finalmente, director de sus corrales entre 1703 y 1709. Se le atribuye la autoría de una única comedia titulada *El valiente Pedro Ponce,* representada en la temporada 1706-1707 y por cuyos derechos percibió 800 reales[73]. La pieza debió hacer fortuna, pues Simón Manuel de Alarcón, músico ligado igualmente a las ciudades de Madrid y Valencia y tal vez amigo del anterior, compuso una segunda parte que todavía era representada en los coliseos de la capital en 1734 por la compañía de Manuel de San Miguel[74]. No tengo localizadas ninguna de las dos partes, ni manuscritas ni impresas. Sí conocemos un romanzón sobre el mismo bandido impreso en la ciudad del Turia que lleva por título *Relación verdadera de la vida, hechos y atrocidades de Pedro Ponce.*

Es posible que se escribieran algunas otras obras de las mismas características, pero no tenemos constancia de las mismas. Quedan hasta aquí registradas la mayor parte de las piezas del repertorio completo de las comedias de guapos y bandidos de los siglos XVII y XVIII que se recogen en la prohibición de 1800 en el *Teatro nuevo español,* publicado por encargo de Leandro Fernández de Moratín[75]. Algunas de ellas parecen estar perdidas, y todas necesitan estudios más detenidos.

Tampoco conviene olvidar que los temas de bandoleros se integraban con frecuencia en obras de otros géneros, siguiendo la tendencia a la mixtificación propia del teatro popular. Así ocurre en la conocida comedia de santos *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra* (1735), obra del clérigo Tomás de Añorbe y Corregel. La protagonista, raptada por unos bandoleros, vive con ellos una interesante aventura en los montes de Alemania, aprovechando el autor la circunstancia para pintarnos en clave de humor sus costumbres y organización[76]. No queda constancia en el santoral de que ese episodio pertenezca realmente a la biografía de la santa, pero los espectadores no pusieron ningún reparo, porque les debió parecer una historia próxima y creíble. Personajes semejantes (bandoleros, jeques, contrabandistas) aparecían en las piezas de teatro menor. Ramón de la Cruz nos legó una completa galería en sus sainetes.

---

73. J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales...*, ed. cit. p. 147. Parece que fue publicada como anónima, aunque desconozco tal edición.

74. *Ídem*, pp. 8-9.

75. "Lista de las piezas dramáticas que conforme a la Real Orden de 14 de enero de 1800 se han recogido prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el Reino", en *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Of. de Benito García, 1800 (Precede a los dramas en los tomo I, II, III y IV).

El catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional aún recoge otros dos títulos: *Los bandidos de Italia y la cueva de Mercurin*, que se supone del siglo XVIII, y *Los bandidos de la Calabria*, traducción en prosa por P.M.N. a principios del siguiente siglo.

76. Thomas de Añorbe y Corregel, *Princesa, ramera y martir, Santa Afra*, Madrid, Juan Perez, 1735, Jornada I. Cuenta burlescamente Tomate:

"Antes que la Aurora salga
se levantan los Amigos,
que van à hacer la oracion
à los lados del camino.
Y si ven algun hermano,
que camina (qué santicos!)
dandole los buenos dias,
le expulgan bien los bolsillos.
Y dexandole sin blanca
suelen darle quatro chirlos,
y le envian al instante
a gozar Campos Elíseos." (p. 3)

En el mismo sentido René Andioc ha destacado la tendencia de la comedia heroica barroca, tal como se recibe por los espectadores dieciochescos, a acercar su sensibilidad al relato de bandoleros. Lo mismo ocurre en las nuevas piezas que se escriben de este género. El héroe tradicional tiende a perder su prestancia histórica para convertirse en un bravucón semejante a los guapos, siguiendo las pautas que marcara la evolución de la épica medieval, y que manifiestan los romances vulgares. Pero refleja igualmente esa conocida inclinación de la sociedad dieciochesca hacia el casticismo, incluidas sus clases nobles. En 1786 un desconocido crítico, que se ocultaba bajo el seudónimo de *Madamiselle Bouville,* aseverada al respecto: "He visto el famoso Carlos XII con el carácter de un guapo Francisco Esteban y una Juana Gray [*sic*] con un amor de callera" [77]. Algo parecido le sucede al galán, protagonista de las comedias de capa y espada, que acaba transformándose en enamorado ostentoso y agresivo como el guapo, y muestra una valentía que raya con la bravuconería[78]. El teatro acepta los modelos y los usos populares en este proceso de vulgarización del hecho literario.

4.2. **Tipología**

No hablamos aquí de la tipología de la comedia de bandoleros desde el punto de vista estructural. Intento establecer, si esto fuera posible, una clasificación de estas obras desde el argumento. En la medida en que la fábula dramática recoge historias de la realidad, ésta impone su propio orden interior. Ya en un viejo libro del siglo pasado, publicado en 1841, el cordobés Ramírez de Arellano, al estudiar el mundo de los bandidos españoles, distinguía tres categorías: guapos ("que eran aquellos que hacían alarde de su valor temerario y no respetar ni Rey ni Roque"), contrabandistas, ladrones y salteadores[79]. En la práctica resulta difícil que la historia nos presente a estos personajes en estado puro. Habrá que definirlos, pues, en razón de sus caracteres más significativos.

Las mismas dificultades observamos en las manifestaciones literarias. El mundo de los pliegos de cordel recoge una gran variedad de tipos, que hacen casi vano cualquier intento de ponerlos en orden. En el estudio de Joaquín Marco se agrupan en cinco clases, atendiendo a quién ejerce el protagonismo de la historia: un jefe individual, dos varones, grupo de hombres, la mujer (disfrazada de hombre, bandolera, que venga su honor), o una pareja de amantes[80]. Esta organización puede orientar también cualquier clasificación argumental de las comedias, si se tiene en cuenta, que en el estado actual de conocimiento del teatro de bandoleros trabajamos con excesivas limitaciones. Podemos distinguir lo siguientes tipos:

— Comedias de guapos: Cuentan historias de valentones, donde los personajes manifiestan un gran valor y bizarría[81]. Se trata de una manifestación del "heroísmo popular", que en ocasiones puede derivar a situaciones ilegales, próximas al mundo de la germanía. El ejemplo típico podría ser la ya citada obra de Cañizares *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero,* con las advertencias que antes se indicaron.

---

77. Recogido por R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., p. 141.

78. *Ídem*, pp. 166-169.

79. Citado por J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ed. cit., pp. 364-365.

80. Joaquín Marco, *Literatura popular en España...*, ed. cit., II, p. 436.

81. El *Diccionario de Autoridades* describe al guapo de la siguiente manera: "Animoso, valeroso y resuelto, que desprecia los peligros y acomete con bizarría las empresas arduas y dificultosas". Y guapeza: "Bizarría, valor y resolución para acometer alguna empressa arriesgada o peligrosa" (IV, p. 87 a).

— Comedias de contrabandistas: Los protagonistas practican el contrabando y tienen problemas con la justicia. De aquí se deriva el enfrentamiento con los soldados, las peleas, las muertes, los encarcelamientos, los juicios. Se caracterizan por el desarrollo de una acción constante y desbordada. Podría servir de modelo *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban* de José Vallés. Bernaldo de Quirós evita a este personaje en su historia del bandolerismo andaluz porque "no es un verdadero bandido, sino un contrabandista perdonavidas"[82].

— Comedias de bandoleros: Es la fórmula más típica y tradicional del género. El bandolero es un marginado voluntario de la sociedad que roba y mata, a veces sin demasiada justificación. El *Diccionario de Autoridades* lo describe en los siguientes términos, recordando también las antiguas costumbres de las banderías feudales: "El que sigue algun bando por enemistad y odio que tiene a otro, y se hace al monte, donde los unos y los otros andan foragidos y en continua guerra: y también se extiende a los ladrones y salteadores de caminos" (I, p. 545 b). Tras dar una definición similar de la palabra bandido, añade "se entiende por el que roba y hace daño a los pasageros y a los lugares" (I, p. 544 a). Quizá el ejemplo más claro lo encontremos en la comedia de Gabriel Suárez *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin, Mateo Vicente Benet.* Normalmente la historia está trazada desde el protagonista, que destaca como personaje principal. Sin embargo, en algunas obras el dramaturgo se entretiene en descubrirnos con detalle el mundo del bandolerismo, poniendo de relieve las peleas entre bandas opuestas y las costumbres de sus componentes.

La clasificación quedaría completa si incluyéramos las comedias de bandoleras. No hemos tenido la fortuna de encontrar ninguna obra con protagonista femenino. La tradición barroca nos muestra, sin embargo, que fue un tipo muy del agrado del público por las situaciones comprometidas que provocaban tales historias, y por el erotismo más o menos explícito que conllevaban. Los pliegos dieciochescos nos presentan algunos ejemplos que bien pudieron haber dado materia para la obra dramática: la valenciana Josefa Ramírez, Isabel Gallardo, Victoria Acevedo o la aragonesa Espinela[83].

La mujer valerosa, disfrazada de hombre, que se echa al monte, remedando al varón, tiene una rica y larga tradición en la literatura, ligada generalmente a dos causas: la búsqueda del enamorado o el deseo de lavar la honra mancillada. Lope utiliza profusamente este motivo en su teatro[84]. Como modelo de comedia de bandolera queda también su citada obra *La serrana de la Vera.*

Siguiendo la tradición barroca, el teatro del Setecientos gusta llevar a la escena mujeres valerosas que agradaban por igual al público de la cazuela y al del patio. Amazonas, damas guerreras que manejan la espada mejor que los hombres, son personajes habituales en los dramas heroicos del siglo XVIII[85]. Resulta obvio que las bandoleras no habrían desentonado en este contexto teatral. En las comedias de bandoleros algunas acompañan a los hombres sin desmerecer en valentía a sus compañeros masculinos. En *El asombro de Jerez y terror de Andalucía, don Agustín Florencio* de Suárez encontramos a la enamorada Isabel que sigue al protagonista en todas sus aventuras. El poeta

---

82. *El bandolerismo andaluz*, ed. cit., p. 13.

83. Más información en el libro de J. Marco, *Literatura popular en España...*, ed. cit., II, pp. 468-487.

84. Entre la numerosa bibliografía recordamos en especial los trabajos de Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español. Siglos XVI y XVII* (Madrid, Rev. de Occidente, 1955) y de Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer varonil* (Cambridge, University Press, 1974).

85. Véase la interpretación de R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., p. 221 y ss.

constata su derroche de valor, comparándola con los grandes mitos de mujer fuerte que nos recuerda la historia: las amazonas, las valientes romanas y la leona de Albania. Ella se enfada porque Agustín Florencio quiere relegarla a cuidar caballos, cuando llega la hora de participar en una acción muy peligrosa. Le espeta indignada:

"Por venir con estas faldas,
piensas tú, que estas manitas
no saben dar cuchilladas?»

4.3. **El bandolerismo literario**

La realidad y las leyendas de salteadores son las fuentes básicas en las que se alimentan las comedias de guapos y bandoleros. Casi nunca manifiestan interés por los sucesos contemporáneos. Parece como si fuera necesario que los sucesos estén alejados en el tiempo, hasta que sus protagonistas se conviertan en mitos en boca del pueblo. El acontecimiento actual, en principio, sólo tiene interés como causa de juzgado o como noticia en la prensa. Entre la historia y el teatro casi siempre está el pliego de cordel, que supone el primer paso hacia la literatura.

La comedia de bandoleros es un teatro de aventuras novelescas en el que los episodios han configurado un mundo tópico que recuerda la realidad, pero que al mismo tiempo sólo tiene sentido como fórmula teatral. La biografía dramática del bandido no difiere básicamente de la histórica, pero tampoco es la historia. La imaginación maneja los hilos de la fábula creando su propia realidad literaria. No se trata, pues, de definir la personalidad verdadera del malhechor, sino de comprobar cómo se dramatizan tales rasgos en la comedia, qué elementos temáticos resultan más interesantes y significativos, qué recursos formales se utilizan para el desarrollo de la acción.

El argumento suele presentar sólo un trozo de la vida del bandolero, un período de madurez que acaba en la cárcel, en el exilio o en la muerte. No interesan los datos de infancia y juventud del protagonista, aunque, a veces, se nos transmiten de manera indirecta diversas informaciones: su escaso interés por el estudio, sus peleas infantiles (premoción de las violencias posteriores), su iniciación en el contrabando, su primer crimen, la persecución de la justicia, su refugio en la milicia... Cuando se llega al tiempo de la comedia, nuestro bandolero está formado y dispuesto para la aventura. No siempre se necesita un motivo especial que la justifique, pues los hechos que se cuentan no son sino parte de una vida en acción. Pero, si el dramaturgo quiere dar mayor solidez a los inicios, buscará sus razones en la venganza social o en un desaire amoroso.

La acción viene mediatizada por el argumento base que ha elegido el dramaturgo. En las comedias de contrabandistas, esta práctica ilegal provoca los sucesos posteriores. Vallés retrata a un Francisco Esteban que se dedica al contrabando de tabaco y sal, y esto le lleva a desplazarse de unos lugares a otros para esconder su mercancía o para venderla. Él cree ejercer un oficio tan honesto como cualquier otro. Tras ser detenido, la justicia le echa en cara el que viva del fraude al Estado. Se defiende diciendo que lo hace para alimentar a su anciano padre, a su mujer e hija, e incluso se lamenta de que debe esforzarse mucho para conseguir "un pedazo de pan". Tiene que insistir el juez para intentar hacerse entender, seguramente en vano:

"Pero siendo esos derechos
del Rey, y es ley que se guarden,
mira el delito en que incurre
quien los usurpe, y defraude" [86].

[86] J. Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 17 b.

Luego vendrán los enfrentamientos con los ministros de la justicia. En las comedias de bandoleros las peleas, los robos, los repartos del botín, la cena junto al fuego a la luz de la luna, los juicios, las cárceles son motivos tópicos consustanciales a ese modo de vida.

Las comedias de guapos, contrabandistas y bandoleros constituyen un relato típico de amor y aventuras, bajo estructura y ropaje dramático. Para conseguirlo se utiliza una serie de recursos argumentales de tipo novelesco, que le confieren sus señas de identidad.

Todas las obras tienen en común el *derroche de acción* que proviene del acoso a los malhechores por parte de la justicia o de unas bandas contra otras. Algunas obras presentan un movimiento casi cinematográfico en las persecuciones, que debió ser mejor disfrutado por los lectores que por los espectadores, dadas las dificultades de puesta en escena, salvo que la imaginación solventara tales limitaciones. Pueden servir de ejemplo la persecución de Manuel Vicente Benet por las calles de Valencia, salvándose siempre en situaciones extremas, o la de Agustín Florencio huyendo de los soldados que siguen de cerca su rastro hasta el interior de una iglesia. Ciudades, pueblos, montes abruptos y de densa vegetación son el escenario habitual de los episodios más interesantes.

Las persecuciones acaban casi siempre en violentos enfrentamientos. Las historias de bandoleros se desarrollan en medio de un festival de *disparos*, que debían de dejar aturdidos los oídos de los sufridos espectadores. Tal vez para el público del corral de la Olivera, acostumbrado a los tradicionales fuegos de artificio de la ciudad, el intenso ruido era de su agrado. Por eso en *Manuel Vicente Benet* no hay inconveniente en introducir incluso un cañón en escena para acabar con la resistencia de los bandidos refugiados en una casa. Donde no llegan las armas de fuego aparecen los puñales, dagas, o espadas de cualquier tipo.

El resultado es casi siempre una *orgía de sangre y muerte.* Los bandoleros históricos fueron, como ya sabemos, famosos asesinos. Pero el interés por lo sangriento y lo macabro es una herencia del romancero popular[87]. Benet resulta de los más sanguinarios. No menos de diecisiete muertes deja tras sí entre corchetes y colegas. Alguna, como la del ventero soplón, es particularmente cruel y violenta. Postrado éste en la cama, aparece el malhechor disfrazado de médico para meterle el miedo en el cuerpo haciéndole creer que está mortalmente enfermo ("que en vos son mortales/ todas juntas estas señas"). Después de reírse de él largo rato y hacerle rezar devotamente todas las oraciones que recuerda, le dispara dos tiros a bocajarro que le destrozan la cabeza. Como debe manifestarse generoso, para conformarse a los modelos literarios, le da unos dineros a la viuda para que le entierre dignamente. Los malheridos que el valiente Benet deja en el camino resultan incontables.

Hay ciertas dosis de ingenuidad en medio del horror de la muerte. Se mata y se huye tranquilamente. No ocurre nada. Pasamos al cuadro siguiente y volvemos a repetir la historia. El bandolero se manifiesta como un profesional del crimen sin sentimiento. Aun cuando las muertes sean casuales, no hace sino desempeñar el papel que le marca la historia. Resulta obvio que tantos crímenes, muerte y sangre derramada sin escrúpulos, y muchas veces sin mayor necesidad, no pueden responder más que a una intencionalidad literaria. Esto nos permitiría comparar estas comedias con distintos géneros de la cinematografía moderna (películas del oeste, policíacas, de la mafia, de ladrones,...).

El autor gusta mantener viva la atención del público. Una de las formas más usuales de conseguirlo es colocando a los malhechores en situaciones límite: a punto de caer

87. Augustin Redondo destaca "l'univers d'horreur qui domine dans tous les pliegos" de bandidos como uno de sus elementos más significativos ("Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVIe et XVIIe siècles", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., p. 134 y ss.).

prisioneros en manos de los soldados, en trance de muerte, aherrojados en la cárcel... Todo esto forma parte de la *estrategia de la tensión* en la que se implica vivamente al espectador identificado con el protagonista, sintiéndose con él liberado cuando termina felizmente la aventura. Coloca a los héroes en situaciones extremas para sentir el placer de salvarlos, los encarcela para gozar con su libertad.

Muchas veces el bandido, perseguido de cerca por los corchetes, encuentra su salvación refugiándose en una iglesia o en una ermita. No es que sea una persona religiosa, pero conoce los antiguos usos sociales del derecho de asilo. Agustín Florencio utiliza con mayor frecuencia que nadie de este recurso. Los soldados que le persiguen quieren echar abajo la puerta del templo, mientras les retiene la autoridad del alférez, porque no se debe entrar en él sin la autorización del vicario. Conseguida ésta, se introducen en su interior y, tras rastrear minuciosamente el lugar sagrado, encuentran al bandido escondido en una tumba.

Los malhechores están en continuo *conflicto con la justicia* a causa de su vida delictiva. Los jueces empeñan todo su afán y esfuerzo en detenerlos, haciendo uso de los medios a su alcance: ponen precio a su cabeza, prohíben que se les preste ninguna ayuda, mandan a los ministros en su busca. Una vez presos, los someten a juicio y encarcelan. Hay un episodio que acaba convirtiéndose en tópico en estas historias: que el mismo bandolero se presente ante el juez o el corregidor para conseguir, por la fuerza, el perdón de sus propios delitos. Se muestra orgulloso, fanfarrón y procura humillar en todo momento a la autoridad. Ésta se ve obligada a ceder, temerosa, pero juega al proceso de la dilación por ver si, mientras, llega la guardia o puede ingeniar alguna celada para retenerle. En medio de los inconvenientes, el asesino suele salir vencedor de este encuentro, llevándose en ocasiones el rescate que se ofrecía por su persona. Casi siempre las autoridades quedan ridiculizadas por su comportamiento poco hábil para dominar al héroe popular.

La misma valentía y sangre fría manifiesta el valentón cuando se trata de *liberar de la cárcel* a algún compinche. Agustín Florencio sale del presidio gracias al ingenio de la bella Isabel. Se disfraza ésta de gitana con ropas viejas, tuerta y fea, cantando versos de antigua juglaría. Encandila con su lenguaje flamenco al alcaide y se ofrece a distraer a los presos con su titilimundi. Observan éstos unos grabados a través de una ranura de cristal, y ella relata historias de Roma y aventuras amorosas. Cuando por fin puede acercarse a Florencio, le refiere un cuento de prisioneros, mientras se las ingenia para entregarle a escondidas unas pistolas. Sólo falta la entrada de Juanillo y Galacho para iniciar los disparos y salir milagrosamente indemne, para eso es el héroe, de su prisión en medio de los balazos de los guardas.

También las *relaciones humanas* están marcadas por una serie de rasgos característicos, muchos de ellos fijados ya en los pliegos de cordel y en los usos de la comedia barroca[88]. El bandolero mira a su padre con amor y respeto. Francisco Esteban envía continuas ayudas materiales a su pobre progenitor, que le corresponde con celo paternal y manifiesta su temor por los excesos criminales de su hijo. El guapo Julián Romero de Cañizares parece el más respetuoso, hasta confesar:

"Sí, señor mío, le temo,
y este es el valor mas noble:
Si huviere quien en un pelo

[88] Más amplias explicaciones en el estudio de Araceli Guillaume-Alonso, "Les relations de parenté dans les comedies de bandoleros au XVIIe siècle", en AA.VV., *Autour des parents en Espagne aux XVI et XVIIe siècle,* Paris, Sorbonne, 1987.

à mi padre le tocara,
Vive Christo." [89]

En otro lugar aclara "que no tengo otra virtud, / que tenerle este respeto".

La esposa del bandido es mujer amante, maternal en el cuidado de sus hijos, fuerte en la desgracia, animosa para reclamar al juez la liberación de su marido. Comprende que su hombre desempeñe este oficio, que sirve para sacar adelante a su humilde familia. Lo cree tan valiente e invencible como Josefa que, ingenuamente, aconseja a su opositor Juan Romero que tome precauciones cuando va a pelear contra su Francisco Esteban. Espera siempre sufriente su vuelta victoriosa, mientras queda acogida al amparo de su padre, un amigo u otro bandido.

Frente a este afecto sereno y familiar, el dramaturgo nos introduce a veces en un *mundo de amor y sexo*, que puede convertirse en uno de los alicientes complementarios para el espectador de este teatro. Algunas obras se plantean incluso como una historia de amores encontrados. El comienzo de *Manuel Vicente Benet* podría servir de modelo: el noble don Guillén ama a Juana que no le corresponde, porque ésta realmente quiere a Benet; Isabel, antigua novia de Guillén, sigue deseándole, aunque éste le abandona; y finalmente Benet, que corresponde al amor de Juana, también promete a Isabel que agradecerá sus atenciones. Las disputas amorosas justifican las acciones posteriores, pues los bandoleros necesitan limpiar el honor manchado. En este caso las historias de amores desarreglados tienen un final relativamente feliz: Benet se casará con Juana, y su criado Farandola con Luisa; Isabel, que tuvo al principio un desliz con don Guillén, ingresa en un convento, "donde su honor se restaura". Los homicidios pasionales son episodios corrientes en la historia del bandolerismo[90], y motivo literario habitual en los romances populares[91].

Si el bandolero no está casado, una amiga suele acompañarle en sus aventuras. La enamorada Isabel sigue a Agustín Florencio en todas sus violentas acciones, mostrando la misma valentía que su amigo. Cuando éste se casa con Clara, su mujer pasa inconscientemente de la admiración de su contraria ("gran talle, garbo y brío") a los celos. Para desvanecerlos Isabel tiene que declarle que ya ha olvidado a su marido, "que ya trocó su cariño / en un respeto muy casto". Ni ella ni el espectador acaban de creerlo. El autor juega siempre a esa ambigüedad que llena el texto de sospechas y suspicacias, dando morbo y erotismo a la historia. Los mismos celos manifiesta Juana de la bandolera Isabel que se pone bajo la protección de Benet para lavar su honra, cuando la ve disfrazada de hombre.

Pero estas comedias deparan aún episodios de sexo más fuertes, como cabía esperar de la biografía de personas marginadas. Posiblemente éste fue uno de los más graves inconvenientes para los censores y también uno de los más importantes atractivos para el público de los coliseos. La pieza *El guapo Francisco Esteban* empieza con una escena en la que se nos descubre que él y su criado Calímaco gozan desde hace veinte

---

89. Joseph de Cañizares, *Ponerse avito sin pruebas...*, ed. cit., p. 5a.

90. "Comenzando por el principio, la apocenosis, en el bandido andaluz se señala, de ordinario, con un homicidio, un crimen de sangre pasional, impulsivo, que surge por rivalidades de amor o de juego, o por venganza de agravios hondos, caso este último en el que el homicidio suele degenerar en asesinato" (C. Bernaldo de Quirós y Luis Ardila, *El bandolerismo andaluz*, ed. cit., p. 239).

91. Dice al respecto J. Marco: "El código de comportamiento en los pliegos citados es el caballeresco. Y el atentado contra la dama se encuentra ya en la épica primitiva [...] Nos hallamos ante un comportamiento que oscila entre la gloria y el crimen. Pero el personaje desciende poco a poco hasta la delincuencia. en estos romances, sin embargo, la figura femenina es todavía el necesario contrapunto. La mujer aparece como un ente pasivo" *(Literatura popular en España...*, ed. cit., II, p. 451).

días de la compañía de unas daifas[92], en cuya casa se están quedando, en expresión del gracioso, "sin camisa y sin dinero", esqueléticos en la "caverna de Venus". En otro cuadro posterior aparece el interior del lupanar y sus amorosas amigas, antes de abandonar con urgencia, como siempre, el lugar. Más adelante se presenta al bandido una mujer que se queja del acoso de un hombre:

"Que ofendiendo
mi respeto un hombre osado,
con violencias descompuestas,
intenta que le de oído
à sus locos devaneos." [93]

Prototipo de libertad es el comportamiento de Margarita, andaluza de Málaga y remedo de la famosa Lozana, que sigue los pasos del héroe y cuyo único objetivo es ser "escándalo amoroso de los hombres"[94]. En una nueva aparición al final de la obra contará con detalle los episodios de su gozosa biografía en la que no faltan peleas por amor, convivencias con caballeros, atenciones a "generosos mancebos". Esta persona tampoco recomendable busca ponerse igualmente bajo la protección del bandolero, que tiene fama de ser generoso con las mujeres.

También la historia de Manuel Vicente Benet, más centrada en los temas amorosos, nos ofrece interesantes ejemplos. Comienza, a manera de apetitoso aperitivo, con una escena un tanto escabrosa en la que don Guillén nos advierte que ya ha dejado de intersarle Isabel porque "la posesión / sacia el deseo". Y lo explica sin excesivo pudor Farandola:

"Y cómo, que esos manjares
se apetecen con extremo
hasta llegar à probarlos;
pero en logrando comerlos,
como la sazón es una,
empalaga al mas hambriento." [95]

En realidad el desinterés de don Guillén se debe a que una nueva muchacha ha conquistado su corazón. Se trata de una labradora de la calle Alboraya, que el mismo criado vuelve a describir como una petimetra hermosa y sensual, digna de mejores

92. Palabra que define el *Diccionario de Autoridades* de la siguiente manera: "Huéspeda a quien se trata con regalo y cariño. Significa también la manceba que se sustenta, y à quien se regala por el ruin trato, e ilícita comunicacion" (II, p. 3a).

93. Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit. p. 3b.

94. Sigue unos versos más adelante:

"Esta es mi estrella, y este mi destino,
y hoy hechizo de Venus, determino
con resueltas licencias,
ser ocasion de duelos, y pendencias,
pues solo en esto el timbre se asegura
de la muger que campa de hermosura." (*ídem*, p. 8b)

95. Gabriel Suarez, *El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 2a.

amores[96]. Perseguido Benet por la justicia, se refugia en casa de su amiga Juana, "por parage mas seguro". Pero siente esta vez necesidad de aclarar que es un amante honesto para que no se piense mal, sobre todo para que la censura no cumpla su labor de guardián de las buenas costumbres. No sé realmente cuál sería la acción de los censores ante estos atrevimientos de los dramaturgos, pero el texto impreso sigue conservando estos episodios poco edificantes que debieron constituir un gran atractivo para el bullicioso patio.

El uso del *disfraz* proporciona a las obras muchas posibilidades argumentales. Gabriel Suárez es el autor que lo utiliza con más asiduidad. En *El asombro de Jerez y terror de Andalucía* se emplea con eficacia en tres situaciones distintas. Aparece Isabel, amiga de Agustín Florencio, vestida de hombre en Ceuta con el sobrenombre de don Pedro. Aunque quiere disimular su sexo a base de valentía, no puede ocultar del todo sus bellas formas. Juega el autor a colocar su feminidad en situaciones comprometidas como cuando, tercamente, el marqués de Villadarias, gobernador de la prisión, insiste en que le haga compañía. Ya el teatro barroco se había ejercitado en jugar al equívoco, cuando empleaba el recurso de disfrazar de varón a la mujer. Esta misma apariencia masculina sigue manteniendo Isabel a lo largo de casi toda la obra, para reflejar más vivamente su carácter arrogante y valeroso. En páginas anteriores se ha recordado cómo en otra escena viste con soltura ropas de gitana al introducirse en la cárcel para liberar a su amigo. Bajo el disfraz de peregrino, consigue Benavides acercarse a Agustín Florencio para detenerle en la venta en el episodio que cierra la comedia.

Las mismas técnicas practica Suárez en *Mateo Vicente Benet.* Don Guillén se oculta bajo un disfraz para acercarse al bandido valenciano sin infundirle sospechas, cuando decide apresarle. El propio ventero le advierte que ha visto al malhechor con dieciocho compañeros y "dos donas de garbazo" ("gentiles y también liberales", según define el *Diccionario de Autoridades*), que no son otras que Isabel y la deseada Juana ("que no he olvidado tus ojos, / aunque a tus ojos no trato"). Ambas simulan sus contornos femeninos bajo el rudo "trage de bandidos", como reza la acotación. Apariencia de médico adopta el propio Benet para vengarse del ventero y la de pasante su compinche Ros. En la boda y el refresco posterior de celebración, que ocupa la escena final, actúan como criados sus amigos disfrazados "con mascarillas", aunque no ocultan sus temibles charpas, mientras los soldados del conde de Monterrey hacen ronda en el exterior de la casa. El disfraz es, pues, un recurso socorrido, que está constatado en los usos del bandolerismo real, pero que en el teatro aporta muchas posibilidades para el desarrollo de la acción de una manera más imaginativa.

La cobardía del gracioso sirve de contrapunto a la valentía de su amo el bandolero. Su temor parece patológico y linda con lo grotesco. La acotación presenta al criado de Julián Romero "a lo valiente ridículo" [97], lo cual implica el reconocimiento externo

96. Dice Farandola dirigiéndose a su amo:

"[...] desde el dia
que la viste en el aseo
con su guardapie de raso,
su claver ò su llavero,
su acotilla lo justillo,
delantalico pequeño,
mantellina con ribete
y mangas con mucho vuelo,
que con bellísima cara,
mucho garvo, y mas gracejo [...]"
(*ídem*, p. 2a)

97. Joseph de Cañizares, *Ponerse avito sin pruebas...*, ed. cit. p. 1.

de su carácter por medio de la vestimenta. En uno de los numerosos desencuentros que tiene Luisa, criada de Juana, con el gracioso Farandola le llama

"señor ridículo, engerto
de lacayo y bufon".

De la misma manera que la valentía de los malhechores parece no tener límite, la cobardía del gracioso es siempre desmesurada. Cada vez que la historia nos relata un hecho "glorioso" de armas, vemos a nuestro hombre medroso, tembloroso, oculto en el lugar más inverosímil. Calímaco, criado del guapo Francisco Esteban, se pregunta "¿yo soy de azogue, / que me escurro entre los dedos?" [98]

El contrabandista Agustín Florencio dispone de dos criados. El poeta presenta a Juanillo moreno abetunado, buscando así un rasgo de exotismo. Más que sirviente es, casi, colega de su señor ("le tiene por compañero"), manifestando siempre un gran arrojo. Por eso aparece en continuo litigio con Tortuga, que representa al gracioso cobarde característico de estas comedias. Después del episodio sucedido en Pamplona, en el que mostró su proverbial cobardía, hasta la criada Narcisa le desprecia:

"De tu valor nada dudo,
porque à gallina rebosas".

El autor se burla, a veces, inmisericorde de él. En la escena que cierra la jornada primera tiene lugar una encarnizada pelea con arma blanca entre hombres de Galacho, amigo de Agustín, y las tropas de Benavides, guarda mayor de la ronda del tabaco de Jaén. La imagen de Tortuga no puede ser más grotesca, cuando aparece en medio de la refriega con los soldados "con una tapa de tinaja y espada", para huir en seguida "como galgo". Más tarde, al relatar a su señor el suceso, describe su comportamiento de una manera muy distinta:

"Yo soy testigo
de esa refriega; y fue causa,
que armado de punta en blanco,
con mi broquel, y mi espada,
embocase (poca cosa)
tres Ministros".

Narcisa tiene que poner las cosas en su sitio, y su amo le recrimina: "Que siempre has de ser gallina?". El gracioso va haciendo alarde de una valentía que no posee, y casi siempre hay alguien que le devuelve las cabras al corral. El ufano *miles gloriosus* acaba corrido y contrariado.

La graciosidad del criado en estos dramas nace básicamente de esta actitud apocada que contrasta con la valentía de su amo. Con menor frecuencia se manifiesta por medio de un lenguaje divertido, del que se suele hacer mayor uso en otros géneros teatrales. Con todo, no faltan estas señas tradicionales y el habla del gracioso abunda en chistes, ocurrencias, dobles sentidos, referencias eróticas y otros recursos ya conocidos.

La comedia de bandoleros recrea un mundo novelesco en el que se repiten escenas, motivos y situaciones, que configuran su identidad genérica desde el argumento. Los personajes desempeñan un rol previsible. Hacen lo que se espera que deben realizar. Nada se opone a la voluntad omnisciente del dramaturgo, ni a la dinámica "realista" que impone el propio relato. Hasta el azar que permite cambiar el rumbo de los acontecimientos resulta creíble en este reino de la imaginación. Incidentes, enredos, casualidades recrean un mundo fantástico y de ficción.

[98] Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 7b.

Sólo los *desenlaces* de las obras parecen tener un destino inevitable. Vienen casi siempre determinados por la realidad histórica, como se comprueba en los casos en que ésta nos es conocida. En los pliegos de cordel también se reflejaban los mismos hechos, aunque el autor tenía una tendencia a acumular escenas macabras para conmover a los destinatarios[99]. Las comedias, si nos atenemos, a las manejadas aquí, presentan una tipología relativamente reducida:

— unas concluyen con un final desgraciado, en el cual el bandolero es castigado por sus numerosos crímenes. Se propone de este modo una enseñanza moral para los espectadores. El guapo Francisco Esteban acaba trágicamente a manos del valentón Romero que quiere vengar la muerte de su amigo Carlos, crimen que en realidad no había cometido. Es un final estúpido y alevoso, después de sobrevivir a situaciones tan comprometidas con la justicia. Malherido, antes de que rompiera su cuerpo el disparo definitivo, tiene tiempo de mostrarnos su arrepentimiento:

> "Piedad, Señor, que me muero,
> pequé contra ti, Dios mío,
> pero en tu misericordia
> espero".[100]

Parece, sin embargo, el suyo un arrepentimiento poco convincente, provocado por la proximidad de la muerte, mal preparado, casi de oficio.

El fin de Agustín Florencio es menos cruel. Una encerrona en una venta le lleva a dar con sus huesos en la cárcel de Granada. El autor ha preparado ingenuamente la detención, dejándole en una situación de total indefensión. La historia queda cerrada, pero podría abrirse si fuera necesario, porque el escaparse de la prisión forma parte de las obligaciones del bandolero. No hay ningún tipo de arrepentimiento, simplemente un final de la historia que queda abierto a nuevas posibles aventuras.

De final feliz podría definirse la propuesta de la obra de Gabriel Suárez *Vicente Mateo Benet*. La autoridad del conde de Monterrey, después de tanto tiempo gastado en su persecución, alucinado ahora por la valentía y nobleza del bandolero, acaba por avalar su regeneración. Él preside sus esponsales con Juana, y también le comunica el perdón real. Se le nombra capitán de una compañía que ha de guerrear en el virreinato de Nápoles. Realidad y ficción coinciden en este caso. La importancia de este fin positivo radica en la enseñanza que de él se puede deducir: el valor del bandido, bien orientado, puede utilizarse con honra al servicio de la patria y del rey. El mismo camino de salvación personal emprendió el guapo Julián Romero de Cañizares o, temporalmente, Agustín Florencio quien, mientras estuvo en Ceuta, luchó ardorosamente contra los moros por mar y tierra, provocando entre ellos una gran carnicería.

La historia del teatro bandoleril nos ofrece otros desenlaces positivos en el caso de las versiones a lo divino, como en las ya citadas de Tirso de Molina. En estas situaciones nos encontramos ante un arrepentimiento más radical, que inclina al protagonista a servir a Dios como penitente o a ingresar devotamente en un convento, alcanzando en ocasiones la santidad. Éste era un modelo muy acorde con la religiosidad popular, que había convertido a la gran pecadora María Magdalena en uno de los santos más apreciados.

No es fácil diferenciar los caracteres del bandido histórico de los del literario. Historia y ficción acaban confundiéndose, según observamos en los estudios del fenómeno bandoleril. Los análisis de los investigadores de los pliegos de cordel aportan una vi-

---

99. Pierre Civil, "La mort du bandolero à travers les pliegos sueltos des XVIe et XVIIe siècles: mise en scéne et exemplarité", en AA.VV., *Le bandit et son image...*, ed. cit., pp. 139-151.

100. J. Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 31b.

sión más cercana a la del teatro. En todo caso, lo que aquí se intenta determinar es *la personalidad del bandolero* en el contexto del teatro dieciochesco. En general se expresa dentro de una cierta ambigüedad y los caracteres se reparten de una manera desigual en las distintas comedias, aunque podemos destacar algunos rasgos que se repiten de una manera habitual. El más destacado es el de la valentía. No teme a ningún humano, y menos a las autoridades políticas y judiciales. Su valor llega en ocasiones a la osadía. Francisco Esteban declara en los preliminares de la obra:

"mas yo, que nunca del miedo
la miedosa cara he visto",[101]

Benet aparece entre todos como el hampón más puro. Su arrojo no tiene una causa fundada. En los contrabandistas, por el contrario, se justifica por la defensa de su oficio. El malhechor valenciano es un duro que se enfrenta a todos sin mayor motivo, por más que su acción se pretenda explicar por razones amorosas. Su valentía resulta desproporcionada con los fines que persigue. Su arrogancia ante los jueces es la manifestación más provocativa de su valor. Aunque se supone que el coraje es un bien positivo, no lo es cuando se hace de él un uso indebido. El bandido es el antihéroe, contrapuesto al protagonista guerrero y noble de las comedias heroicas. Sin embargo, nuestro héroe dramático, bravucón e ilegal, cautiva a una cierta mentalidad popular.

Guapos y bandoleros se marginan de la sociedad para buscar sus propios intereses: amor, honra, dinero. No existen principios morales que puedan detener sus ambiciones. Siempre están fuera de las normas comunes de la convivencia. Aman la libertad y no toleran los grillos ni de las leyes ni de la cárcel.

En las relaciones con los demás el bandido parece mostrar unas virtudes más positivas. Es respetuoso con sus padres, amante de su mujer e hijos. En medio de las crueldades, y conviviendo gozosamente con las mismas, Suárez nos descubre a Benet como una persona de buen corazón. Su compañero Ros no entiende por qué le persigue la justicia:

"pues no tan solo al que encuentras,
ropa ni dinero quitas,
sino que à los pasageros
les sueles mandar dar guías,
à los pobres los remedios,
à los perseguidos libras;
y no solo te contentas
con pagar quanto te pidan,
por lo que tú mismo compras,
sino que también la misma
regla observas con aquellos,
que por tu nombre lo fian."[102]

Después de esta noble alabanza, Benet se acerca a la alquería próxima para auxiliar a una campesina, a cuyo marido parece que van a ahorcar por no denunciar sus fechorías, y le da unos dineros para que puedan cenar sus hijos. Isabel, que siempre le mira con buenos ojos, le llama "bandido con honra", por su inclinación a realizar buenas acciones. Esta misma generosidad se atribuye en *El guapo Francisco Esteban* a su protagonista, cuando ayuda a la mujer acosada o a Margarita perseguida por Bocanegra. Quienes viven al margen de la ley, ejercitan su justicia ayudando a los más desasisti-

101. *Ídem*, p. 3a.

102. Gabriel Suarez, *El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 13a.

dos. Motivo más fundado tienen para mostrarse agradecidos con quienes les han hecho algún favor. Su consigna básica responde al criterio que pone el poeta en boca de Francisco Esteban:

"con los corteses, cortés,
con los que no, peor que ellos".[103]

Su único pecado es que mata sin mesura. Pero esto parece un defecto perdonable a quien practica las otras virtudes. El bandido generoso presenta una personalidad con luces y sombras. Virtudes y vicios son ahora reflejo de una personalidad desarreglada y problemática. No encontramos una incitación directa al desorden, aunque la simpatía por el delincuente no es un valor positivo. Resultan particularmente malparados la justicia y las fuerzas del orden, tantas veces burladas y aun muertas por los malhechores. Estamos ante un juego complejo en el que luchan enconadamente dos contrarios. No hay, sin embargo, constancia explícita de la rebeldía personal o social que suele manifestar el bandido romántico[104]. Pretende ser, a secas, un teatro entretenido, que no busca imponer nuevos héroes ni desarrollar una ideología consistente. Sólo importa la aventura por sí misma, aunque sea a costa de jugar con personajes que viven en la ilegabilidad más absoluta.

No lo entendieron así los políticos ilustrados, como se indicará más adelante, tan amantes siempre de la ley y el orden. Al hilo del mismo pensamiento el erudito René Andioc destaca el mal ejemplo, la sensación de insubordinación y desorden, que significaba el llevar tales personajes a las tablas[105]. Pero el hecho de que congeniara con la mentalidad popular no implica por fuerza que el público alabara tal tipo de actuaciones fuera del espacio literario, sobre todo si recordamos que en la calle resultaba víctima de sus fechorías.

La comedia de guapos y bandoleros, aún manteniendo unos rasgos específicos muy definidos, es desde el punto de vista del argumento un *género híbrido,* en consonancia con los usos del teatro popular. Al poeta no le preocupa la pureza de los géneros, sino que su obra aporte diversión al espectador. Por eso vemos contaminados su decurso narrativo con motivos que proceden de otras fórmulas dramáticas. Suárez presenta en la primera jornada de *El asombro de Jerez y terror de Andalucía* varios escenas similares a las del teatro militar con las andanzas del héroe por tierras de moros y el vistoso episodio de la batalla naval. Las comedias de guapos de Cañizares están próximas a las comedias heróicas. Las aventuras de Manuel Vicente Benet conforman, como se ha dicho, una historia de amores contrariados con final feliz. También se incluye toda una serie de variados episodios y recursos que proceden de la dramática barroca (relatos de cautivos, la mujer vestida de varón...), y acercan al espectador a un espacio teatral reconocible y en sintonía con la tradición.

4.4. Elementos formales y de estilo

Siguiendo un uso frecuente en las estructuras teatrales, la comedia de bandoleros suele contar una fábula que se inicia *in media res.* Es parte de una historia que nos

---

103. Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 3a.

104. Véase la interpretación de Jean-François Botrel, "Diego Corrientes ou le bandit généreux: fonction et fonctionnement d'un mythe", en AA.VV., *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos,* Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, pp. 241-266.

105. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid...*, ed. cit., p. 166 y ss.

descubre al malhechor iniciado ya profesionalmente, e incluso maduro en el oficio, hasta un final que casi siempre acaba en un castigo ejemplar: muerte, cárcel, exilio. No pretende, pues, el poeta explicarnos la formación del héroe, cuyos caracteres físicos y morales se le suponen o se especifican brevemente al principio, sino verle actuar conforme a un modelo prefijado. Ya se ha echado al monte. A veces se nos desvelan los motivos de una manera más o menos precisa. En los comienzos de la biografía de Manuel Vicente Benet se hallan unas cuestiones amorosas: don Guillén pretende a Juana, que es requerida por el bandolero. José Vallés nos presenta en *El guapo Francisco Esteban* una historia que consume la primera jornada en contarnos las aventuras militares del protagonista, desterrado en Ceuta por algunos crímenes cometidos con anterioridad, luchando contra los moros como un aguerrido soldado. Luego vendrán los episodios propiamente bandoleriles que ocupan el resto de la obra.

La comedia de bandoleros es una clara expresión de los usos del teatro popular en lo que se refiere a la *composición dramática.* Es un teatro hecho en libertad, poco amante de lo normativo. La fábula no guarda la tensión argumental que lleve necesariamente a un fin, sino que se trata de una *estructura episódica* de carácter abierto. Las escenas bandoleriles, que se suceden unas a otras en serie, son la única razón de ser de la obra. La conclusión, salvo en los casos de muerte del protagonista, resulta inconveniente menor que el autor puede salvar con facilidad y abrir el relato dramático a nuevos episodios. Son dramas con estructura abierta que aceptan sin problemas las conocidas continuaciones. La lógica del relato mueve el desarrollo de los numerosos episodios, pero el autor sabe manejar hábilmente, cuando le interesa, la casualidad y el azar. No hay acción, sino acciones, aventuras. También es posible encontrar en algunas comedias caracteres más específicos. En la historia de Agustín Florencio se alternan momentos de intensa acción, persecuciones y muertes, con situaciones familiares, más sosegadas, que reducen la tensión en el espectador.

El *espacio dramático,* en cuanto ámbito interior del relato en el cual se desarrolla la historia, es diverso y está en relación con la densidad del mismo. Presenta la geografía característica del bandolerismo. Suárez reconstruye en *Mateo Vicente Benet* el espacio del antiguo Reino de Valencia de la huerta y la montaña ("escalosos montes" de Segorbe). Se citan pueblos reales como Carcajente, Onteniente, Alcira, Benimaclet, la patria del protagonista, y también lugares menores como ventas (La Calderona, Venta Quemada) y alquerías junto al Turia o el Mijares. Nos introduce el poeta en la ciudad y recorremos con los personajes algunos de sus rincones más significativos (calle Alboraya, Murviedro, un convento, la Cruz de los capuchinos, el huerto del Patriarca...), aunque no realice una pintura de carácter costumbrista. Interiores (alquería, venta, audiencia, casa) y exteriores (montes, calles, huertos) se utilizan por igual.

Con Agustín Florencio se recupera la típica geografía andaluza: de la famosa prisión de Ceuta se pasa el espacio delimitado por los pueblos de Lucena, Osuna, Luque y Jerez, cuna del bandolero. No faltan tampoco posadas, cárceles, iglesias ni monte donde ocultarse. Francisco Esteban resulta más viajero, pasando del puerto de Cartagena a Málaga y de ahí al interior, por mor de su oficio de contrabandista (Granada, Antequera...). Calímaco se maravilla de este alocado ir a venir, fuera de cualquiera lógica, a lo cual contesta su amo:

> "Quando lo pide la urgencia,
> estas, y otras objeciones
> la necesidad dispensa".[106]

[106] Joseph Valles, *El mas temido andaluz...*, ed. cit., p. 11b.

Son conveniencias del guión, como lo son las caminatas por la montaña y las visitas a la Audiencia.

Tampoco necesita el tiempo mayores excusas. La imaginación justifica las libertades que se concede el autor. El *marco temporal* de la ficción viene prefijado por las circunstancias argumentales. Una acción abundante necesita un gran espacio temporal. Éste se amplía más gracias a la imaginación. Es la ilusión del relato la que crea el tiempo dramático. El tratamiento es, sin embargo, muy desigual. Aunque no siempre se especifica, resulta obvio que se consumen años, meses o varios días. En *El asombro de Jerez* las acciones suceden en lugares dispares y alejados (Ceuta, Osuna...). Mientras, el protagonista ha podido casarse y tener un hijo. Lo mismo ocurre en *El más temido andaluz*. A veces se producen acciones simultáneas. El cómputo del tiempo se hace minucioso y llena de referencias el texto cuando es dato que interese para el desarrollo de la fábula. La oscuridad de la noche permite al bandido avanzar con sigilo. Al amanecer aparecerán de nuevo los ministros. La rapidez en las acciones muestran la habilidad de los malhechores. Se destacan incluso las horas con precisión de reloj cuando se perfilan los asaltos o se preparan las huidas.

La comedia de bandoleros rompe los márgenes temporales del drama haciendo un uso, que podemos considerar abusivo, de la *relación*. El autor juega a combinar el tiempo presente de la acción dramática, la actualización por medio del diálogo, con otros recursos para traer al espectador sucesos que no se representan en el escenario. Son monólogos narrativos, de mayor o menor extensión, contados desde el yo del protagonista, para reforzar la verosimilitud, o en colaboración con distintos personajes, referidas entonces en otras personas verbales. Son habituales al comienzo de las obras, de forma tal que estos relatos recomponen la biografía del bandido desde su nacimiento hasta el presente de la historia dramática. Florencio cuenta su vida ante el marqués de Villadarias, que completa Tortuga con noticias más próximas del presidio de Ceuta. Nos ponen en antecedentes, como ocurre en unas escenas anteriores cuando Narcisa descubre el pasado de Juanillo e Isabel. En *Mateo Vicente Benet* Farandola relata al principio de la comedia el encuentro de don Guillén con Juana; Ros descubre su pasado bandoleril en otro cuadro posterior; Cholvi cuenta la liberación del campesino de la alquería, e Isabel refiere a su protector su pasado evitando, para no molestarle

> "el dilatarme en la historia,
> callando las circunstancias,
> diré la substancia sola". [107]

Sirven, pues, las relaciones para ampliar la información sobre sucesos que no pueden dramatizarse en el escenario, pero que encierran algún interés documental, o nos acercan al presente de la fábula dramática. Francisco Esteban relata los sucesos de Santaella, o los de Granada (con la ayuda de Romero y Calímaco) y Margarita sus aventuras amorosas. Se amplía así el relato novelesco —acción, espacio y tiempo— fuera de las límites del drama.

Seguramente algunas de estas relaciones funcionaron como piezas independientes, fuera del contexto de la comedia. La similitud formal y estilística con los pliegos de cordel podría justificar una andadura al margen del teatro. Sabemos que algunos de los romances vulgares sacaron sus temas de los dramas más famosos, según nos recuerda Caro Baroja[108], incluidos los que estudiamos[109].

---

107. Ed. cit., p. 21a.

108. Más información en el articulillo de Julio Caro Baroja, "La littérature de cordel et les piéces à machines au XVIIIe siècle", *Mélanges de la Casa de Velazquez*, X, 1974, pp. 579-584.

109. Varios de los pliegos teatrales que anota Aguilar Piñal pertenecen a la serie de guapos o bandidos como los n.º 1898, 1899, 1901 (*Romancero popular del siglo XVIII*, ed. cit., p. 247).

En general, las comedias de bandoleros nos ofrecen en sus aspectos estilísticos los gustos habituales de la dramaturgia popular del primer medio seglo. Utiliza el verso con una métrica en la que predomina el romance octosílabo, las cuartetas y, menos frecuentemente, los versos de arte mayor, con los consabidos errores y malsonancias. El lenguaje literario sigue los usos barrocos con imágenes excesivamente gastadas (pero vivas en el interés del público, a quien le suenan como propias), los símbolos, las enumeraciones, frases hechas ("noche toledana", "estarme en mis trece"...). Las expresiones más tópicas son las que se refieren a los campos semánticos del amor, amanecer, noche, sol, montaña, paisaje (*locus amoenus*). Siguen vivas las referencias mitológicas y de historia antigua, casi siempre términos de comparación, que seguramente parecen fuera de lugar en boca de personajes como el bandido y sus compinches, tan poco amantes del estudio; y que destinadas al público asistente al coliseo debió ser excesivo, a no ser que lo aceptaran como el necesario lenguaje embellecedor. No importa que no sepan quién fuera Alcides cuando Agustín Florencio compara al marqués Villadarias con él. El contexto le explica que debió ser alguien muy valiente. Estas referencias cultas sirven para salvar al texto del lenguaje cotidiano.

Algunos personajes definen su personalidad por su lenguaje. La ascendencia hidalga de don Guillén de *Manuel Vicente Benet* se manifiesta en un discurso más poético y de contorno rococó, que incluso se contagia a su criado. Su alma de poeta contrasta con la dureza de corazón, también expresiva, de Benet. No sé si sus finas expresiones ("fragantes acentos", "adorado hechizo bello") causaban emoción o risa. Su fiel acompañante Farandola no acaba por coger la onda y mezcla finuras con los rasgos lingüísticos que son propios del gracioso: picardías[110], dobles sentidos, chistes, gracejos, insultos, vulgarismos ("la hallas en paños melones" [*sic*], porque buscaba la fruta del amor). Y la práctica de un lenguaje más culto, debió ser motivo de risa en el patio por lo que tenía de contraste con su apocada personalidad, o por lo inapropiado de las circunstancias en que estaba acostumbrado a utilizarlo. Éste es uno de los defectos más graves que advierte el periodista Nipho en la reposición en Madrid, en 1763, de *El guapo Francisco Esteban:* "El lenguaje es absolutamente contrario al lenguaje de las personas; pues siendo de las comunes, son muy peregrinas las expresiones; y tanto, que sucediendose unas a otras las metaphoras, ridiculamente exageradas nada menos dicen, que aquello mismo que expressan: arte es menester, y mucho, para hablar tanto, y decir tan poco"[111]. "Siempre has de hablar en exceso", le recrimina Ignacia a Sopaenvino, criado (descarado, deslenguado y maleducado) de Julián Romero.

No se usa, sin embargo, entre los bravucones el habla de la germanía o la marginación. Existen palabras para describir su ropa y sus armas o incluso el vocabulario de las acciones violentas[112], pero no acaba por configurarse un lenguaje típico y jergal. Sí

110. Farandola le dice a Luisa:

"Y usted, señora Hortelana,
no me dirá si en su huerto,
para saynete del gusto
hallaré la flor del berro?"

(*El bandido mas honrado...*, p. 4a)

Ella le manda a buscar la flor a la cuadra entre insultos de "¡puerco!" y "¡destripaterrones!".

111. *Diario Estrangero*, VII, mayo 1763, p. 104.

112. Benet cuenta a sus amigos la violenta muerte del ventero con estas palabras:

"Y en medio de la mollera,
con dos botones de fuego,
le quedó una fuente abierta".

(*El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 28a)

lo es el que emplea con gracejo Isabel, difrazada de gitana, cuando intenta liberar de la cárcel a su amado Agustín Florencio, un lenguaje flamenco que en realidad es una disparatada mezcla de latín macarrónico y algunas palabras italianas. Gabriel Suárez, para describir el ambiente levantino, introduce algunos valencianismos, puestos sobre todo en boca de graciosos y gente más popular ("claver" por llavero, "menchan" en lugar de comen, "cap de Deu"...). También los bandoleros hablan su lengua materna a lo largo de la escena que cierra la jornada segunda[113].

4.5. Escenografía y representación

Dentro de los modelos del teatro popular dieciochesco, el drama romancesco (comedia de bandidos, sentimental...) constituye una especie diferente del espectacular (comedia de santos, magia, histórica...). En aquél se consigue la atención del público por la densidad del argumento, la aventura y la acción. La teatralidad se encuentra más en los recursos argumentales que en los escenográficos. La tramoya y los decorados se convierten en el segundo en la razón de ser del espectáculo.

Desde el punto de vista de la representación, la comedia de bandoleros es uno de los géneros más sencillos. Los recursos escénicos y los útiles teatrales se convierten en elementos tan reiterados que muchas veces ni se indican en las acotaciones.

El espacio escénico está configurado básicamente por unos elementos de carácter realista (decorados, utillería, vestimenta), en consonancia con las historias que se relatan. Podemos diferenciar un ámbito interior (casa, venta, juzgado, palacio del corregidor, cárcel) y otro exterior (monte, calle), que prácticamente agotan los espacios que requiere la comedia de bandoleros. Las desviaciones argumentales propician algunos enriquecimientos fuera de los habituales recursos.

El vestuario es un elemento tipificador del personaje. Existe un vestido "a lo bandolero" que hace reconocible externamente su tipología: capotillo, coleto, capa terciada, sombrero, y sobre todo su llamativa charpa donde se acogen sus armas blancas y de fuego (rejón, espada, puñal, cuchillo, pero también trabuco, escopeta, carabina). Esta vestimenta se completa con las señas de identidad locales, cuando se advierte que va ataviado "a lo valenciano" o "a lo andaluz". El gracioso también queda marcado por sus propios vestidos que le identifican. Cañizares inicia su obra *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero* con esta acotación: "Salen como abriendo una puerta, y recatandose Julián Romero, galán, con espada, y broquel, charpa, y casaquilla hueca, y Andrés en el mismo trage, y Sopaenvino de gracioso, à lo valiente ridiculo, con un cabo de vela encendido, embuelto en un papel"[114]. De todo ello podemos deducir el utillaje que se empleaba habitualmente en la representación, en el que tampoco debemos olvidar los grillos y cadenas de los prisioneros. No es difícil rastrearlo en la completa lista "de las alhajas y demás trastos con que deben servir sus comedias, sainetes y tonadillas", que debía tener dispuesto el "autor" según las ordenanzas del Juez Protector de Teatros José Antonio de Armona[115].

Entre los efectos escénicos, los de sonido, según quedó anotado más arriba, son generosamente utilizados. Hay ruidos de disparos hasta la saciedad. La traca más importante nos la presenta el valenciano Suárez, quien en una escena muy bien llevada, des-

113. *Ídem*, p. 23a.

114. Ed. cit., p. 1.

115. Se trata de un Reglamento de 1777 de José Antonio de Armona y Murga, recogido en las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García, Vitoria, Diputación, 1988, pp. 322-327.

cribe el acoso de Benet por los soldados del conde de Monterrey. Hábilmente el dramaturgo hace actuar a sus personajes en dos niveles distintos. En el inferior los soldados y en el superior los bandoleros, divididos en dos grupos[116]. Después de larga pelea con todo tipo de armas y de conminar a la rendición al bandolero, "sacan dos piezas de artillería con su Artillero cada una", según recuerda la acotación. Disparan varias salvas, como si de una comedia militar se tratara. El Justicia aclara lo que resulta ya evidente:

> "Si prosigue asi el estrago,
> yo pienso, que à pocos tiros
> al suelo vendrá la casa." [117]

Caen muros y cascotes ("Disparan y sientese dentro ruido de pared que se cae"). Benet y los suyos consiguen huir en medio de los fogonazos, amparados en la oscuridad de la noche.

No existen tramoyas ni montajes complejos, salvo casos muy especiales. El más destacado corresponde a una escena de la primera jornada de *El asombro de Jerez y terror de Andalucía*. El tema se desvía hacia la comedia heroica, y la escenografía utiliza los recursos de este género para representar una batalla naval. Describe el autor: "Se descubre el Mar, bien imitado, y en las olas del medio una Nave, con vanderas Moriscas, y en ella algunos Moros; y de no, todo se puede hacer con voces dentro". Luego, "va saliendo por las primeras olas la Nave de los Christianos". En ella va el valeroso Agustín Florencio que pelea bravamente con la morisma. Se esgrimen puñales, espadas, dagas y suenan fuertes disparos, mientras ondean los gallardetes y las banderas al viento. Acción y movimiento, incluido el abordaje como en las modernas películas de piratas, configuran en el tablado una escena plástica y efectista. En esta misma obra se hace uso del escotillón en una ocasión para simular una cripta de una iglesia, en realidad una tumba, en la que se oculta nuestro protagonista.

La densidad del argumento obliga a la comedia de bandoleros a disponer de un número excesivo de cómicos: los grupos de bandidos, de ministros o de soldados exigían muchos actores o suplir imaginativamente las carencias de personal. El recurso a la imaginación, que no siempre se advierte, formaba parte de las convenciones de la representación. (La misma actitud era necesaria en las declaraciones dichas "a la cortina", tan usuales en este tipo de teatro, a través de las cuales se informaba de algo al espectador sin que tomaran conocimiento los actores que estaban más próximos.) Con frecuencia el autor emplea la coletilla de "salen los que puedan" cada vez que se trata de un grupo, pensando en las dificultades que debieron tener las compañías más pequeñas cuando precisaban tal cantidad de figurantes.

Por otro lado, se trata de una comedia de personaje, en la que la personalidad del héroe, aunque malvado, debe destacarse por encima de todos. Esto exigía a los primeros actores un esfuerzo especial. Nipho, que valora muy negativamente tales obras en sus aspectos morales y literarios, destaca el lucimiento de los cómicos con motivo de la representación de *El guapo Francisco Esteban* en el coliseo del Príncipe por la compañía de María Hidalgo en mayo de 1763: "La Parte *Francisco Esteban* lo ha hecho muy bien, y exactamente firme en la forma caracteristica del Héroe [...] No es para todos hacer Papeles que requieren el ánimo sostenido, y la entereza muy en su pun-

116. Se lee en la acotación: "Dentro tiros, y salen el Justicia con los necesarios, para que repartidos en dos tropas, hagan fuego a las ventanas, que habrá en dos lados de lo alto del tablado. En lo alto, a una parte el Ros con uno, y à otra Benet con otro, Juana y Luisa" (Gabriel Suárez, *El bandido mas honrado...*, ed. cit., p. 10).

117. *Ídem*, p. 11b.

to"[118]. Alaba el que la ejecución no fuera afectada, "y con mas que mediana propiedad". En días posteriores del mismo mes y año se representó *La bandolera de Baena* con parecido acierto en la puesta en escena, según sigue señalando el periodista aragonés: "Los Actores han hecho todo lo posible para reconvenir en su favor y aplauso al gusto del publico: solo ha estado algo fuera de lugar el vestido; y en algunos lances se han producido las passiones *originales* muy simples; las *deducidas* bastante desenvueltas; sin afectos las *puras*; y algo sobrecargadas las *mixtas*" [119].

5. *Crítica ilustrada al teatro de bandoleros*

El rechazo general con que los ilustrados se manifiestan ante el teatro popular, se convierte en grave descalificación cuando enjuician una comedia de bandoleros, por llevar a las tablas tan graves transgresiones de las leyes y de la convivencia ciudadana. Las críticas a los romanzones de guapos y bandoleros se hacen extensivas a los dramas del mismo asunto, pues al teatro se le exige un mayor rigor en sus fábulas y maneras[120].

En época temprana advertía el aragonés Luzán en *La Poética* sobre la necesidad de llevar a escena historias que sirvieran para la formación moral de los asistentes y ponía en guardia a sus contemporáneos contra quienes "creen que no puede haber comedia buena ni de gusto, si su principal enredo y asunto no es de lances de amor, duelos, guapezas y cuchilladas"[121]. Las duras polémicas que se libraron en la década de los sesenta, bajo la protección del conde de Aranda, para regenerar el teatro, advierten muy específicamente contra el género de bandoleros como uno de los más perniciosos, que se hacen patentes en las reflexiones de Clavijo y Fajardo sobre la comedia en *El Pensador*, o de Nicolás Fernández de Moratín en sus *Desengaños*. El poeta madrileño les dedica unos valientes versos de la "Sátira II" llenos de recriminaciones como ésta:

> "Pero se ven premiadas insufribles
> maldades, latrocinios y horrorosas
> acciones, dignas de un furor terrible." [122]

De poco sirvieron las censuras, pues tales dramas siguieron representándose hasta finales de siglo, en medio del desagrado de los más lúcidos pensadores que los rechazaron en los sucesivos proyectos de reforma. En unas cartas que don Miguel de Manuel, profesor de Historia literaria en los Reales Estudios de San Isidro, dirige al corregidor Armona, desprecia como los géneros más perniciosos las comedias de magia, que fomentan la superstición, y las de bandoleros, contra las que dirige estas duras palabras:

> "¿Y las comedias de valentones, de jaques y de quitavidas, a dónde se las deja el Sr. Corregidor de Madrid? ¿Pintar en las tablas un montón de asesinatos, con continuo ludibrio de la justicia, la asechanza contra el magistrado, la burla de sus ministros, será jamás bueno? El pueblo se complace con estos objetos porque no hay cosa que más le guste que ver burlado el brazo que le castiga, pero también aprende a despreciarlo, y con esto a ser delincuente."[123].

---

118. *Diario Estrangero*, VII, mayo 1763, p. 104.

119. *Ídem*, p. 108.

120. Se pregunta Mariano Luis de Urquijo hablando de lo pernicioso que era el teatro de su época: "Como pues, se permite la representacion de unas Piezas mas perniciosas, y de peor exemplo que los Romances de los Valentones?" ("Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma", en Voltaire, *La muerte de Cesar*, Madrid, Imp. de Blas Roman, MDCCXCI, p. 54).

121. Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed. R.P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 506.

122. Nicolás Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid, Atlas, 1944 (BAE 2), p. 32.

123. José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, ed. cit., p. 284.

En otra misiva posterior le anima a establecer una censura más eficaz que evite la representación de tales dislates. En unas "Notas sobre el teatro español" aconseja suprimir los "episodios que son malos en moral" y en las comedias de bandidos la carda resulta más necesaria: "Por este capítulo de mala moral son especialmente reprensibles las comedias de guapo, pues estos dramas representan ordinariamente un hombre amancebado que profesa el contrabando y defiende su profesión a balazos contra los ministros de la justicia. Unos contrabandistas crían a otros y el teatro los inflama a todos en la perdición"[124].

Ilustra luego el negativo influjo que ejercen con un caso ocurrido en Granada con motivo de una representación de *Francisco Esteban*. El cómico Martínez hizo tan a las veras el papel de bandido que el famoso Juan del Mármol, guapo proscrito y perseguido apodado *el Zambomba*, de enfrentó, sacando sus armas de las charpas, a un cómico diciendo que no lo hacía con la suficiente destreza en el momento del asesinato del protagonista. Todo el público quedó atónito y dejó escapar al bandido. Y concluye su reflexión: "Semejantes frenesíes son muy contagiosos, y el teatro no debe dar causa a ellos. Unos guapos aprenden el mal idioma de otros, y en sus comedias se conserva este mal idioma, que en la apariencia es muy cortés, pero procedido únicamente de soberbia y desprecio de la sociedad humana. Está bien que se representen las acciones heroicas, que hartas han hecho los españoles, pero no las acciones injustas, escandalosas, seductivas del libertinaje y de independencia total, hechas por hombres ayudados de sus mancebas, proscritos por los tribunales, vasallos inútiles, despreciadores de la sumisión a las leyes"[125]. Estas anotaciones, realizadas con perspicacia psicológica, dejan al descubierto los problemas de orden social y moral que podían provocar las comedias de bandoleros.

Los políticos ilustrados no podían, en consecuencia, ver con buenos ojos la extensión de estas historias. Si, por un lado, era un ataque al poder establecido, aunque esto no se hiciera con una total consciencia, era por otro una cuestión de mal gusto que convenía corregir. En 1767 se prohibió la edición de pliegos de cordel que contaran semejantes sucesos, aunque con escaso éxito[126]. En el artículo de Olivares de la Cueva citado en páginas anteriores, que se publicó en el *Correo de Madrid* en 1790, se agradece a "los críticos sensatos" por su ataque a tales comedias y al gobierno "por haber remediado en gran parte el daño: en efecto ya no se representan de dicha clase en la Corte; sería de desear se comunicase a las demás poblaciones el ilustrado gusto de la capital nacional"[127]. No he encontrado la referencia exacta de la prohibición municipal, que bien puede ser la misma que en 1788 retiró de las tablas las comedias de magia y de santos, por otra parte ya suprimidas por leyes anteriores.

El plan de reforma del teatro español patrocinado por Moratín a finales de siglo y que tuvo sanción positiva por ley de 21 de noviembre de 1799 tenía como objeto principal combatir "las composiciones dramáticas desarregladas". Se salvaron sólo las tragedias urbanas (entiéndase la comedia sentimental) y los dramas pastorales, quedando proscritas las de figurón, las heroicas y las de tramoyas. Aunque no se cita en esta relación a las de bandoleros, que no las supongo de tramoya, sí que aparecen sus títulos

---

124. *Ídem*, p. 286.

125. *Ibídem*. Véase la pertinente reflexión de R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, ed. cit., pp. 168-169.

126. Real Cédula del Consejo de Castilla de 21 de julio de 1767 que prohibió la impresión de pronósticos, romances de ciego y coplas de ajusticiados "por su ninguna utilidad para la instruccion pública, y por evitar los efectos perjudiciales que ocasionaba en el público su lectura".

127. *Correo de Madrid*, VII, 1790, n.º 365, p. 102.

recogidos en las listas de piezas mandadas retirar conforme a la ley de 14 de enero de 1800 que publica el *Teatro Nuevo Español,* y que nos sirvió, según se dijo, de pista para recapitular las obras de guapos y bandidos[128]. No eran estos temas los más adecuados para presentar en un teatro arreglado, en el cual debía evitarse, como dice el censor Santos Díez González en sus *Instituciones Poéticas*: "Las personas de indigno, y perverso carácter, o las Acciones obscenas, escandalosas, prohibidas, y punibles por la severidad de las Leyes, no son, como diximos, Materia de la Comedia, porque moverian à indignación, y tal vez serian de mal exemplo."[129]

6. *Conclusión*

Las comedias de guapos y bandoleros constituyen en el siglo XVIII un género dramático de gran atractivo popular, aunque no sea uno de los más desarrollados. El morbo y la aventura que presentan los argumentos tienen que luchar con el rechazo de los ilustrados y de otros muchos discretos que ven en estas historias marginales, en abierto enfrentamiento con la ley y el orden, asuntos poco adecuados para lucirlos en el escenario.

El interés nace al presentar un mundo imaginativo de acción y aventuras lleno de lances brillantes y fuertes, aunque a veces se nos antoje de mal gusto. En el drama de guapos y bandidos se pinta con vivos colores el imperio de la fuerza, del arrojo, de la valentía. Las historias de los malhechores configuran un relato novelesco que quiebra voluntariamente las comedidas unidades que pregonan los postulados clásicos, que se basa en la acumulación de episodios, no siempre bien coordinados. Responde a las características propias del teatro novelesco o "romancesco" según lo calificaba Böhl de Faber en la famosa polémica calderoniana de comienzos de XIX[130].

Esta tendencia hacia la novelización es típica del mundo imaginativo del que hace gala el teatro dieciochesco. El relato dramático y el novelesco se acercan cuando se rompen las ataduras racionalistas, cuando se quiere llevar ante el público una fábula divertida y entretenida. No importa que haya de por medio escenas sangrientas o tiernas lágrimas como ocurre en la comedia sentimental[131].

La excelente recepción que le deparó el público de toda España, especialmente el valenciano, no significa necesariamente un atractivo por lo ilegal o marginal, sino el deseo de estar cerca de las vivencias de estos nuevos héroes populares que deparaban una vida intensa y llena de osadías.

El mundo del bandolerismo siguió vivo en la realidad social y literaria de la centuria siguiente. El Romanticismo ensalzó su figura, destacando sus cualidades individuales de personaje voluntariamente marginado contra el sistema, como el pirata, la prostituta o el mendigo. La novela por entregas posterior integró esta sustancia ideológica en el afán por crear un relato de acción y aventuras que configuró uno de los géneros narrativos de mayor éxito.

---

128. *Teatro Nuevo Español* (Madrid, Of. de Benito Garcia, 1800. En "Al lector" se explican las razones de la prohibición (I, pp. III-XXXII), y la "Lista de las piezas dramaticas" que antecede a las obras presentadas en cada uno de los tomos.

129. Santos Diez Gonzalez, *Instituciones Poeticas*, Madrid, Of. de Benito Cano. MDCCXCIII, p. 131.

130. Véase el libro de Vicente Llorens, *El Romanticismo español,* Madrid, Ed. Castalia - F. J. March, 1979, p. 12.

131. Sobre la relación novela-teatro, especialmente en la tragedia urbana, puede consultarse mi artículo "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines de siglo XVIII", en AA.VV., *Entresiglos*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 217-225.

RESEÑAS

CRO, Stelio. *Such Stuff as Dreams are Made On. Pirandello and the Baroque.* Hamilton. Symposium Press. 1993, vi + 136 pp.

Por *Amancio Labandeira*

El estudio y análisis de un dramaturgo como Pirandello ofrece amplio campo para perspectivas metodológicas y hasta ideológicas muy dispares. En particular se han registrado muchos estudios comparados entre el dramaturgo italiano, Premio Nobel de literatura en 1935, y la literatura española, en especial Cervantes, Unamuno y Calderón. En efecto Stelio Cro, durante varios años, se ha ocupado de las relaciones entre Pirandello y Cervantes y entre Pirandello y Calderón y ahora, con este estudio, aborda un tema típicamente interdisciplinar, como es el de las relaciones entre Pirandello y el Barroco. El autor entiende por este término un movimiento de ideas, una sensibilidad, una cosmovisión que abarca las letras y las artes entre fines del siglo XVI y finales del XVII. Es más, con la precisión y escrúpulo que caracterizan a este investigador, ha logrado documentar las referencias y lecturas de Pirandello a autores comprendidos en el arco cronológico indicado más arriba. Este estudio de Cro ofrece una perspectiva renovadora por otra razón. Abundan los estudios entre Pirandello y la literatura, teatro y cultura contemporáneos, desde Ionesco hasta Heidegger, desde el teatro del absurdo hasta Gramsci; y en todos estos estudios se percibe el afán de convertir al dramaturgo siciliano en un "hombre para toda estación". La novedad del trabajo de Cro estriba en la precisión de su tesis y su adherencia a las fuentes documentadas. El resultado es un Pirandello, al mismo tiempo, renovador y tradicional. El Pirandello de este estudio de Cro es un gran innovador que comparte, con otros grandes, un gran amor a la tradición y a la cultura. Quizás más que en otros autores modernos y contemporáneos, con la excepción de Borges, Pirandello conocía y admiraba a los clásicos. Sobre esa base de un dualismo fundamental, de tradición e innovación, Cro construye su tesis en la que nos explica, de manera muy convincente y con estilo elegante y claro, que Pirandello halló en el Barroco europeo la inspiración para conjurar en la escena las metáforas de su teatro: la vida como sueño, la forma como alternativa a la vida, el dualismo dialéctico de arte y vida, el teatro del mundo y la técnica del teatro en el teatro que está en la base de su famosa obra *Seis personajes en busca de autor.* Además, en su estudio, completando el cuadro de la interdisciplinariedad del Barroco, ya estudiada en relación a los clásicos del teatro y de la literatura española, Cro incluye aquí el estudio más completo hasta la fecha entre Pirandello y Shakespeare, un tópico añadido a menudo en la bibliografía pirandelliana, pero que nunca se había estudiado con la profundidad y precisión de citas y fuentes exhibidas aquí por Cro. Una de las cuestiones debatidas por la crítica pirandelliana ha sido la dimensión europea de este dramaturgo. Esa dimensión se ha visto a menudo en términos ideológicos, políticos y filosóficos. Cro ha logrado encauzar el debate en los términos de las dimensiones actuales que el Barroco nos propone, prescindiendo de la emulación de las ideologías que en ese movimiento hallaron su expresión y justificación. La visión humanística de Cro, que, deslindando pasiones foráneas al arte, identifica aquellos logros imperecederos del Barroco y los actualiza en la obra pirandelliana, es uno de los ejemplos más altos del método comparado. Como explica el profesor Mario Verdone de La Sapienza en Roma, en su prólogo al estudio de Cro, el autor demuestra, al mismo tiempo, la actualidad del Barroco y la filiación de Pirandello con la cultura barroca. El mismo Verdone, crítico de fama internacional, subraya el carácter interdisciplinar del estudio de Cro y la correspondencia entre el arte del Barroco y la obra de Pirandello. De esa manera Pirandello se deslinda desde una tradición itálica de tensión y ruptura entre naturaleza y hombre entre individuo e infinitud, en los que es posible

rastrear la lectura de los "clásicos" como Dante, Leopardi y Manzoni, y por otra parte, la realización de vastas lecturas de autores europeos, desde Cervantes hasta Spinoza, desde Shakespeare hasta Calderón. Desde luego, el estudio de Cro confirma la produnda deuda de Pirandello con los clásicos del barroco español, una deuda no entendida como recepción pasiva, sino como punto de partida para una reinterpretación en clave moderna del Barroco, que en este sentido incluye a un autor dramático como Shakespeare. Y es importante precisar aquí un detalle que no ha dejado de subrayar el profesor Verdone en el aludido prólogo, o sea, que Cro aclara que, dado el carácter monográfico de su estudio, ha dejado de lado una cuestión tan compleja y debatida como la de si Shakespeare y Cervantes se deben o pueden considerar estrictamente "barrocos". A pesar de su interés intrínseco ésta no es una cuestión que se puede debatir, y menos aún resolver, en un estudio comparado de esta naturaleza, y es un mérito de Cro el haber deslindado ésta de la cuestión que atañe al estudio, o sea, de los modelos barrocos en Pirandello.

La tesis de Cro se centra en una lectura "estructural" del Barroco, es decir, en una identificación de motivos y técnicas, de estilos y estados de ánimo que en la época barroca sirvieron para subrayar un contenido cristiano e incluso contrarreformista. Según Cro, la crítica no ha visto hasta ahora la relación entre Pirandello y el Barroco debido a límites ideológicos, típicos del historicismo "tout court" en Italia y España, que suele delimitar la cultura barroca según parámetros cronológicos e ideológicos. ¿Cómo conciliar con el pirandellismo existencialista y vanguardista un modelo cultural descartado, no sólo por el mismo Pirandello, sino por la crítica italiana y, hasta cierto punto, europea y americana? Como se ha visto, Cro resuelve esta aporía aparente comenzando por eliminar la cuestión de si autores como Cervantes o Shakespeare pertenecen o no a la literatura barroca y continuando con una discusión de los logros artísticos de los autores que, en la época barroca, han concebido topoi y metáforas que el lector puede identificar con el pirandellismo: dramaturgos y novelistas, artistas y filósofos del Barroco participan en esa lectura de Cro en clave moderna, sin los condicionamientos contrarreformistas del historicismo. Así se abre un campo muy amplio para investigaciones ulteriores sobre la dimensión artística del gran dramaturgo siciliano, despertando gran interés en las formulaciones del Barroco para la cultura contemporánea.

El libro de Cro, a pesar de su brevedad, comparte el carácter de síntesis de la mayoría de los libros de este estudioso canadiense, siempre innovador y capaz de articular sus argumentos con un estilo claro y esencial. La obra está llena de intuiciones, además de presentar una documentación cuidada y coherente, que podrían constituir el alimento de un sinnúmero de tesis doctorales. De hecho, cada capítulo presenta un tema que puede desarrollarse en un estudio independiente, con líneas maestras en que se indican los tópicos para estudiar. En todos los capítulos se percibe la atención de Cro por lo que él define como la "sensibilidad barroca", o sea un tipo de lenguaje y de estilo "abiertos", una visión que se verifica, indistintamente del país o del género literario o del medio artístico, en autores tan distintos como Pascal y Shakespeare, Spinoza y Campanella, Bruno y Calderón, Cervantes y Bernini. En conclusión, Cro ha escrito un estudio innovador presentando una tesis y un método que convierten su libro en un texto ideal para cursos superiores de literatura comparada.

SVB HALITV FIDES
IN ALTVM PROGREDIAR